



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE MÚSICA

ANÁLISIS DEL ESTILO Y REVISIÓN DETALLADA DE TÉCNICAS Y ARREGLOS
DE MÚSICA CHILENA Y LATINOAMERICANA ADAPTADA PARA FORMATO DE
BIG BAND DE JAZZ.

Estudiantes: Simón González Rojo

Gabriel Montano Lanctot

Profesor Guía: Juan de Dios López Maya

Tesis para optar al grado de Licenciado en Música

Tesis para optar al título de Compositor Musical

Santiago de Chile, Enero 2021

AGRADECIMIENTOS

De tal forma la variedad de músicas está delimitada por el contexto, en este caso como estudiantes de composición musical de la Academia Humanismo Cristiano, damos un enorme agradecimiento a las personas que han sido partes de nuestro crecimiento profesional y humano en el trabajo de la música y el oficio del arte:

A Catalina Toro Chacón y a Melisa González Castro por inspirarnos, por apoyarnos y por que siempre han impulsado nuestro trabajo musical hasta el nivel más hermoso.

A todas y todos los participantes de Grupo Wakiña.

Raúl Suau por su increíble forma de hacer pedagogía.

Fernando González por iluminarnos el camino de la teoría, la armonía moderna y el gusto por la orquestación y los arreglos.

Jaime Vásquez por ser parte de nuestro completo proceso académico.

Rafael Gamboa, Cristian Orellana y Pablo Carreño por la cooperación artística e intelectual de partituras y material de estudio.

A nuestros compañeros, compañeras, amigos y amigas de la carrera de composición musical, de la escuela de música y de la facultad de artes.

A nuestros padres y madres, César, Nadya, Rita y David.

Resumen de la tesis

Una de las principales motivaciones para focalizar esta tesis de licenciatura fue contribuir al diseño de técnicas de instrumentación y criterios de arreglos para música chilena y latinoamericana, con formato de Big Band, mediante el análisis de partituras de los arreglos, para construir una base teórica del fenómeno estudiado. Con este propósito descubrimos que desde la década de 1970, las creaciones musicales chilenas comienzan a incorporar elementos artísticos provenientes de otras realidades socioculturales, fundamentalmente desde países como EE. UU. y del resto de América Latina.

Para probarlo, hemos investigado los arreglos de las composiciones de Banda Conmoción y Víctor Jara que realizan Rafael Gamboa y Pablo Carreño para este mismo conjunto. Por otra parte, y en paralelo con este estudio de caso, se estudiaron e investigaron las adaptaciones que realiza Cristian Orellana de estas mismas composiciones, pero para el formato de la Conchalí Big Band.

Esta investigación nace de la profunda necesidad de iniciar a jóvenes compositores respecto de las técnicas, criterios y decisiones compositivas del proceso que llevan a cabo los arregladores y músicos para los cuales trabajan. Esta necesidad nace del interés por generar material bibliográfico que esté disponible en las escuelas de música popular y que abarque las nuevas formas de composición y orquestación que comienzan a aparecer en la vanguardia chilena.

Junto con estas reflexiones, nace la propuesta de trabajar arreglos de música latinoamericana para diversos formatos orquestales, tales como un cuarteto de cuerdas, un quinteto de bronce, una orquesta sinfónica o bien una Big Band, buscando, generar una identidad que se gestó en los formatos, sincretizada con el folclor nacional. Como parte de los ejercicios se realizaron rearmonizaciones con acordes del Jazz y fueron puestos al servicio del folclor, tal resultado trae consigo una amalgama de nuevas ideas y propuestas para el desarrollo de la fusión.

La importancia de este trabajo radica en tres puntos de interés relevantes como investigadores y creadores. En primer lugar, cuando un formato como la Big Band se ve enfrentado a arreglos de música chilena o latinoamericana, conservando parámetros de equilibrio, es decir, donde se respetan los criterios de interpretación venidos del jazz en coherencia con el folclor chileno-latinoamericano.

En segundo lugar, la ausencia de bibliografía para este estudio no es una limitante para nuestros arregladores, quienes ya han puesto en marcha propuestas creativas para abordar música folclórica con este formato. Por esta razón sentimos que no podemos quedar atrás en la investigación, pues consideramos el sonido y la música como una célula viva que se encuentra en constante evolución y recreación.

Finalmente, como punto definitivo quisimos precisar la estética de este fenómeno. El producto de lo realizado por estos arregladores nos parece un material absolutamente innovador, que contiene todos los parámetros que se encasillan dentro de un arreglo

adecuado. Es esa experiencia la que motiva esclarecer el proceso creativo de los arregladores como motor de esta investigación.

La pertinencia de esta tesis radica en la necesidad de dejar establecido un documento que sirva de apoyo bibliográfico. Un primer material de estudio orientado a compositoras y compositores interesados en ahondar en el estudio orquestal de la Big Band para arreglos de música chilena y latinoamericana. También debe servir de fuente primaria para profesores que desarrollen un programa de instrumentación y arreglos, que contemple los nuevos estilos que se están tomando la escena nacional.

El análisis musical ha servido como fuente para la comprensión de la forma de un arreglo, siendo ésta un contexto compuesto por los elementos de la música popular, a saber: armonía, melodía, orquestación, estructura, etc. Este proceso permite comprender la lógica estilística de un determinado compositor o compositora. En este caso, este estudio está orientado al análisis de arreglos de autores chilenos para música latinoamericana en formato de Big Band.

Este trabajo invita a aquellas y aquellos que enfrenten este camino de la composición musical en un futuro, a ser curiosos con su mundo, con sus sabores, olores y colores y esa curiosidad llevarla a la música que investiguen, que todos los días puedan ir escuchando más música, que sean curiosos en la lectura tanto teórica como poética y que, sobre todo, comprendan que el significado de crear recae realmente en atreverse a intervenir con sus ideas propias en cualquier espacio si se es estudioso y trabajador al respecto.

Tabla de contenidos

Contenido

INTRODUCCIÓN	3
Antecedentes	4
Violeta y la parra, cueca para Big Band por Jaime Atria	7
Arreglo para la Jardinera por el Ensamble Latino Moderno (Escuela Moderna de Música, Producción discográfica 2011)	8
Justificación	9
Problematización	10
Objetivos	12
Objetivo general:	12
Objetivos específicos:	12
Marco teórico	13
Marco metodológico	13
Investigación de carácter cualitativo	13
Herramientas para la recolección de información	14
Posturas teóricas	15
Entrevista semiestructurada	16
ANÁLISIS DEL ESTILO	20
ANTECEDENTES	20
Marco de referencias históricas y contextuales	20
Ideas claras del convencionalismo	22
TABLA DE OBSERVACIONES	24
CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS	34
ANTECEDENTES	35
Marco de referencias históricas y contextuales	35
Ideas claras del convencionalismo	37
TABLA DE OBSERVACIONES	39
CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS	54
REVISIÓN DE PARTITURAS	56

FICHAS DE ANÁLISIS SINTÁCTICO	69
ENTREVISTA.....	77
CONCLUSIONES GENERALES	82
BIBLIOGRAFÍA	84
MATERIAL COMPLEMENTARIO	87

INTRODUCCIÓN

Desde aproximadamente la década de 1970, las creaciones musicales chilenas comienzan a incorporar elementos artísticos provenientes de otras realidades socioculturales, fundamentalmente desde países como EE. UU. y del resto de América Latina. Posteriormente, coincidentemente con el término de la dictadura militar, se incorporan elementos provenientes de Europa, representados por creadores retornados de Italia y Francia tales como Quilapayún, Inti Illimani, Congreso, los Jaivas, Illapu, entre otros.

Desde esta perspectiva, quizás las primeras expresiones de este sincretismo musical se caracterizan por la influencia del jazz, particularmente en la creación de grupos como Fulano, compositores como Santiago Cerda y su obra *Suite Latinoamericana para Big Band*, o bien el trabajo que realiza Rodrigo Torres, en la composición de la música del documental *La Bitácora Los Chileneros*, documental dirigido y producido por Mario Rojas en 1998.

En este trabajo hemos investigado los arreglos de las composiciones de Banda Conmoción y Víctor Jara que realizan Rafael Gamboa y Pablo Carreño para este mismo conjunto. Por otra parte, y en paralelo con este estudio de caso se estudiaron e investigaron las adaptaciones que realiza Cristian Orellana de estas mismas composiciones, pero para el formato de la Conchalí Big band.

Esta investigación nace de la profunda necesidad que tenemos como compositores de concientizar respecto de las técnicas, criterios y decisiones compositivas del proceso que llevan a cabo los arregladores en cuestión y el grupo específico de personas y músicos para

los cuales trabajan. Esta necesidad nace primordialmente del interés que tenemos por generar material bibliográfico que esté disponible en las escuelas de música popular y que abarque las nuevas formas de composición y orquestación que comienzan a aparecer en la vanguardia chilena, es por ello que el enfoque de este trabajo será netamente técnico y nos centraremos en el análisis de obras para extraer los datos necesarios para el desarrollo del estudio.

Consideramos de vital importancia que comience a desarrollarse con más profundidad el estudio y la puesta en servicio de un formato extranjero como lo es la Big Band para la fusión chilena-latinoamericana, no sólo para asentar las bases del crecimiento académico, sino también, para generar plataformas de trabajo e investigación que convergen dentro de una estética particular que vaya de la mano con la identidad compositiva de una nueva generación de compositoras y compositores que se enfrentan con una nueva cosmovisión al mundo moderno. Creemos que esta investigación podrá comenzar a responder las primeras preguntas que se plantean dentro de nuestra comunidad de creadores y creadoras, y aún más interesante, es que podrá generar nuevas interrogantes de las cuales las futuras generaciones podrán entablar una investigación por esta línea de trabajo.

Antecedentes

Durante toda nuestra carrera como estudiantes de composición musical en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano se buscó entregar una formación que trataba de implementar el perfil de un compositor involucrado en el formato de la fusión musical chilena y latinoamericana. A lo largo del desarrollo de esta carrera nace la propuesta de trabajar arreglos de música latinoamericana para diversos formatos orquestales, tales como un cuarteto de cuerdas, un quinteto de bronce, una orquesta sinfónica o bien una Big Band. Se busca como compositores y compositoras entablar una identidad directa que se geste en los

formatos, sincretizada con el folclor nacional. De esta manera durante el programa académico se desarrollan diversos ejercicios y trabajos de orquestación, instrumentación y arreglos para obras de Víctor Jara, Violeta Parra y Chito Faró, éstos a su vez, fueron trabajados en una diversidad de formatos, primordialmente Big Band y orquesta sinfónica.

Como parte de los ejercicios se realizaron rearmonizaciones con acordes del Jazz y fueron puestos al servicio del folclor, tal resultado trae consigo una amalgama de nuevas ideas y propuestas para el desarrollo de la fusión dentro de nuestra casa de estudios.

Este acercamiento se nos manifiesta como una primera nueva forma de enfrentarse a arreglos de tipo orquestal. En nuestra asistencia como auditores e investigación de referentes pudimos dar cuenta de distintos tipos de arreglos enfocados en la fusión latinoamericana, sin embargo, la génesis de la propuesta académica no pudo verse satisfecha ante la falta de material bibliográfico para desempeñar un proyecto que considere un arreglo de un compositor o compositora latinoamericana para un formato de Big Band.

Es por este motivo que el programa del curso se limitó a la comprensión, aplicación y estudio de técnicas y arreglos para formatos orquestales populares propios del jazz norteamericano. Fue nuestro deber como estudiantes aplicar lo aprendido y combinarlo con la experiencia de audiciones e investigación, cabe destacar que la intuición artística jugó un rol fundamental en el desarrollo de los proyectos dejando de lado el estudio de la teoría, las técnicas y los formatos adecuados.

El programa del curso durante el semestre de otoño del 2019 finalizaba con un montaje en vivo, en donde se elegirían los tres arreglos mejor logrados y se presentarían frente a los y las estudiantes de la escuela de composición. Cada uno de los estudiantes tuvo la experiencia de enfrentarse a la Big Band un día antes de la muestra, en donde se les dieron veinte minutos

exactos para que afinen detalles del arreglo con la orquesta al frente. Sin duda exponer un arreglo a los músicos y enfrentarse como director de una obra propia entrega una serie de herramientas importantísimas para la formación personal, dejando en claro que la práctica cumple un rol fundamental en el desarrollo de la composición. Finalmente, durante el transcurso del segundo semestre del año 2019 tuvimos la experiencia de asistir como estudiantes de práctica a las sesiones de ensayo que realizaba la Conchalí Big Band, fue mientras preparaban el repertorio para el aniversario de sus veinticinco años de trayectoria que dimos cuenta de los arreglos que la banda estaba desarrollando para un repertorio chileno-latinoamericano, con obras de Víctor Jara y Violeta Parra cuyos formatos, criterios y decisiones compositivas nos parecieron de gran innovación, en donde se privilegia un empaste cálido y una coherencia sublime entre las técnicas propias del mundo popular y las aplicaciones del folclor.

Valparaíso Big Band (Ex UCV Big Band)

Un primer antecedente se haya en el trabajo realizado por el arreglador, compositor y director musical de la agrupación Valparaíso Big Band, el señor Luis Cheúl. Al momento de asumir la dirección de la banda éste le otorga un enfoque mucho más orientado al repertorio de la música chilena.

Bajo el alero de ese nuevo proyecto, en el año 2011, la banda realiza giras por España, Francia, Italia, Bélgica y otros países europeos presentando arreglos de Víctor Jara y Violeta Parra para formato de Big Band.

Ese mismo año, el día 6 de julio, la agrupación se presenta en el teatro municipal de Valparaíso, donde también tocan un repertorio que considera obras de autores chilenos de la nueva canción chilena.

Hasta ahora Valparaíso Big Band ha producido un disco titulado “Abre la muralla” (2013) en donde se traduce la idea de este proyecto con toda su integridad. Ese año también se presenta el proyecto en el teatro municipal de Maipú.

El trabajo de los arreglos que realiza Luis Cheúl para obras de Víctor Jara y Violeta Parra se versiona en distintos ensambles para distintas instituciones, en el caso del arreglo Te recuerdo Amanda aparece en la orquesta juvenil Big Band Liceo Andrés Bello en el año 2012, pero también aparece años antes en una interpretación de la Mayor Big Band en la sala Isidora Zegers en el año 2008, junto con eso, vuelve a aparecer en el sonido de la Universidad Católica de Valparaíso en el año 2011. En cada propuesta se puede apreciar los distintos tipos de ornamentaciones y variaciones que presentan los directores.

Violeta y la parra, cueca para Big Band por Jaime Atria

Jaime Atria nace en Santiago de Chile en 1919 en el seno de una familia acomodada, es el único de sus doce hermanos que no estudia profesionalmente, sin embargo, desde pequeño prefiere dedicarse a la música popular, explora la guitarra folclórica chilena y latinoamericana participando en conjuntos de música mexicana e incursionado en otros ritmos latinos como boleros o samba. Durante las décadas 40's, 50's y 60's se dedica a componer, arreglar y colaborar con diferentes músicos de la escena nacional y extranjera, se presenta en diversos festivales y concursos representando a Chile en todo el mundo. Fue varias veces finalista del festival internacional de la canción de Viña del Mar, ganando el certamen folclórico con la cueca canción La Consentida en 1961. Además, se dedica a realizar giras por todo el país mostrando su música.

Diez años más tarde vuelve a presentarse en el mismo certamen con la cueca canción Violeta y la Parra interpretada por el ensamble Villadiego, que es destacada como la primera propuesta de este género para un formato de orquesta popular. A pesar de las diferentes polémicas y acusaciones de plagio que no prosperaron, se le atribuye a este compositor y orquestador la autoría intelectual por esta creación.

Este arreglo es uno de los más utilizados por el repertorio chileno de música popular habiendo versiones diferentes con adaptaciones a formatos diferentes, prueba de ello es la versión que presentan Víctor Duran Big Band junto a la cantante Carmen Prieto en el programa “Hablemos De” en la segunda mitad de la década de los noventa. En el año 2002 Myriam Hernández se presenta con una adaptación del arreglo para la orquesta del festival de la canción de Viña del Mar en el certamen folclórico.

Arreglo para la Jardinera por el Ensamble Latino Moderno (Escuela Moderna de Música, Producción discográfica 2011)

Juan Manuel Arranz es quien dirige y compone el arreglo de la tonada canción la Jardinera de Violeta Parra para el Ensamble Latino Moderno de la Escuela Moderna de Música. Dicho ensamble se caracteriza por ser una Big Band que interpreta exclusivamente repertorios y arreglos del Latin jazz es de esta forma que se gestiona el arreglo y decide grabarse para el primer álbum que desarrolla la banda en el año 2011 en el single N°9, es la voz de la interprete colombiana de canto popular Karen Seselovsky la que da vida a esta tan interesante propuesta.

Justificación

La importancia de este trabajo investigativo radica particularmente en tres puntos de interés que se nos resultan relevantes como investigadores y creadores. Un primer punto sería el siguiente fenómeno: cuando un formato como la Big Band se ve enfrentado a arreglos de música chilena o latinoamericana, conservando parámetros de equilibrio, es decir, donde se respetan los criterios de interpretación venidos del jazz en coherencia con el folclor chileno-latinoamericano.

En segundo lugar, nos llama profundamente la atención, sobre todo, por el momento y lugar en el cual se está desarrollando, la ausencia de bibliografía para este estudio no es una limitante para nuestros arregladores, quienes ya han puesto en marcha propuestas creativas para abordar música folclórica con este formato tan ajeno. Es por esta razón que sentimos que no podemos quedar atrás en la investigación, pues consideramos el sonido y la música como una célula viva que se encuentra en constante evolución y recreación. Es nuestro deber como profesionales de la investigación y de la creación musical estar al tanto de cómo evolucionan los procesos creativos en Chile.

Finalmente, como punto definitivo queremos precisar la estética de este fenómeno, que nos compromete en este trabajo investigativo. El producto de lo realizado por estos arregladores nos parece un material completamente innovador, que encierra todos los parámetros que para nosotros se encasillan dentro de un arreglo adecuado. Es primordialmente ante esa experiencia que se decide esclarecer el proceso creativo de los arregladores como motor de nuestra investigación.

La pertinencia de esta tesis radica en la necesidad de dejar establecido un documento que sirva de apoyo bibliográfico. Un primer material de estudio de este tipo orientado a compositoras y compositores interesados en ahondar en el estudio orquestal de la Big Band para arreglos de música chilena y latinoamericana. También debe servir de fuente primaria para profesores que desarrollen un programa de instrumentación y arreglos, que contemple los nuevos estilos que se están tomando la escena nacional. De esta manera, creemos que se puede contribuir a incentivar mediante el estudio en el aula, un interés por intervenir efectivamente los espacios artísticos y generar nuevas propuestas de trabajo. Comprendemos que el ciclo por el interés investigativo está directamente alimentado por una bibliografía que abarque el interés de los compositores, las compositoras y estudiantes de composición, es por esto mismo que el aporte de esta investigación asentará las primeras bases de una nueva forma de estudio.

Problematización

Como se ha mencionado anteriormente, nuestra sociedad moderna está experimentando un fenómeno interesante cuya raíz está en la identidad cultural a nivel país. Este fenómeno se ve evidenciado en los nuevos proyectos y propuestas de Cristian Orellana y Juan Pablo Salvo para el repertorio latinoamericano y chileno de la Conchalí Big Band, junto a los arreglos que produce y gestiona Rafael Gamboa para el formato de la Banda Conmoción. Esta última cuenta con una trayectoria de quince años interpretando repertorio chileno, latinoamericano y andino. No obstante, la Conchalí Big Band, en sus veinticinco años de trayectoria, recién comienza a evidenciar repertorio latinoamericano desde el año 2019. El rol que cumplen tanto Cristian Orellana como Juan Pablo Salvo es fundamental dentro del desarrollo de esta nueva etapa para la banda, ya que comienzan a manifestarse nuevas formas de arreglos

musicales para este formato y se colabora con interpretaciones conjuntas entre estas dos agrupaciones.

Es en este contexto de trabajo en equipo que nace una propuesta que se instala como nuestro objeto de estudio, cuyo problema radica principalmente en la falta de bibliografía de soporte teórico y que, a su vez, se ve superado por las habilidades creativas de los arregladores a estudiar. El hecho que se produce al no existir un material bibliográfico que te anteponga a las necesidades compositivas de los arregladores o arregladoras, genera una falta de propuestas que incentiven el uso de nuevos formatos aliados con nuestra música autóctona. Es por esto mismo que este trabajo de investigación tomará una línea proyectada en la comprensión mediante el análisis, estudio y recopilación de materiales artísticos musicales, para así poder asentar una sólida base teórica que se complemente con lo aprendido en el programa académico de cualquier escuela de música popular y que dicha evidencia se vea confirmada en la estética y el estilo de los arregladores investigados.

Finalmente, es necesario explicar que esta línea investigativa nace de una primera experiencia en la asignatura de Instrumentación y Arreglos durante el primer semestre de 2019, en donde nos enfrentamos como creadores a un trabajo nunca antes realizado o estudiado, viéndonos obligados a apropiarnos de recursos teórico-musicales de otras culturas para poder sacar adelante nuestro trabajo de arreglo. Entonces comienza un camino bastante sinuoso respecto del proceder creativo, donde nos vemos definidos por la materia cursada en los programas académicos para realizar rearmonizaciones o decisiones compositivas respecto del arreglo a trabajar, en lugar de definirse o guiarse con herramientas bibliográficas y sonoras que provengan directamente de un auténtico proceso investigativo.

Objetivos

Objetivo general:

Diseñar técnicas de instrumentación y criterios de arreglos para música chilena y latinoamericana con formato de Big Band, mediante el análisis de partituras de los arreglos para así construir una base teórica al fenómeno estudiado.

Objetivos específicos:

- Realizar análisis de partitura, análisis sintáctico y análisis del estilo de los arreglos de la composición “El derecho de vivir en paz” realizada por Rafael Gamboa para la Banda Conmoción y la de Rafael Gamboa y Banda Conmoción en conjunto con Cristián Orellana y Conchalí Big Band.
- Realizar análisis de partitura y análisis sintáctico de los arreglos de la composición “Tu fiesta” realizada por Pablo Carreño para Banda Conmoción y la realizada por Cristian Orellana para Conchalí Big Band.
- Realizar análisis de partitura y análisis sintáctico de los arreglos de la composición “Cariamanga” que realiza Rafael Gamboa para Banda Conmoción y la que realiza Cristian Orellana para Conchalí Big Band.
- Comprender y analizar un empaste y una técnica de orquestación coherente entre los elementos interpretativos del jazz y los criterios de composición de música autóctona.
- Evidenciar criterios para la rearmonización de las obras y como esto se plasma en el resultado final del arreglo.
- Esclarecer los procesos creativos, la toma de decisiones y el trabajo conjunto que realizan los arregladores a estudiar con sus respectivas agrupaciones.

Marco teórico

El análisis musical ha servido como fuente primordial para la comprensión de la forma de un arreglo. Siendo la forma un contexto compuesto por los elementos de la música popular, a saber: armonía, melodía, orquestación, estructura, etc. Este proceso permite comprender la lógica estilística de un determinado compositor o compositora. En este caso, este estudio estará orientado al análisis de arreglos de autores chilenos para música latinoamericana en formato de Big Band.

Para este ejercicio tomaremos como referencia o marco teórico los trabajos y publicaciones realizados por un conjunto de profesores e investigadores que han abarcado diversos tipos de análisis musical, tales como María del Carmen Aguilar (2006) para el análisis sintáctico o Walter Piston (2009), para análisis de orquestación.

Para la realización del trabajo de análisis del estilo se utilizará la publicación de Jan LaRue titulada Análisis del estilo musical (2007), que será la guía infalible para el desarrollo de este trabajo a un nivel más teórico.

Marco metodológico

Investigación de carácter cualitativo

Se desarrollarán distintos tipos de análisis armónico, sintáctico y orquestal para las obras a estudiar, Recopilación documental.

Para la realización del análisis sintáctico se utilizará el capítulo: “La Sintaxis” del libro “Aprender a escuchar música” de la profesora María del Carmen Aguilar.

Para la realización del análisis orquestal se tomarán las recomendaciones que propone Walter Piston en su capítulo de “Análisis orquestal” de su libro “Orquestación”, junto con las

recomendaciones que hace Samuel Adler en su capítulo de “Orquestación” de su libro “El estudio de la orquestación”.

Para la realización del análisis armónico se tomará la propuesta teórica de Barrie Nettles y Steve Rochinsky en sus publicaciones para la escuela de música Berklee, junto con recomendaciones publicadas por el profesor Lluís Vergués en su libro “El lenguaje de la armonía, de los inicios hasta la actualidad”.

Como técnicas de recolección de datos adicionales se utilizarán entrevistas semiestructuradas con los arregladores a investigar para dar cuenta del proceso creativo de cada uno.

Herramientas para la recolección de información

Es realmente complejo para cualquier estudiante recién salido del cascarón universitario y apenas en el inicio en este mundo de la composición musical, tener que reconocer cuando las condiciones de un trabajo y las virtudes de una inquietud académica los conduce a un proyecto de investigación cuya gesta es musicológica. Por un lado, está la falta de experiencia en la formación integral orientada a la investigación. La mayor cantidad de tiempo en el aula, aprendiendo materias como armonía, contrapunto, orquestación o composición, contrasta con las pinceladas de lo tratado dogmáticamente como materia de análisis musical, reduciendo esto último a una mera comprensión simplista del concepto de forma y a la migración del fenómeno sonoro de la tonalidad hacia un formato gráfico establecido en numeración romana y arábica (cuando es pertinente) en la armonía moderna de aplicación en la música popular.

A lo largo de esta investigación, hemos podido dar cuenta de la increíble plasticidad que ofrece una comprensión más completa del estudio analítico de la música, puesto que la mera comprensión de la forma y de la armonía de una obra no son suficientes para apreciar en su totalidad el fenómeno musical-creativo que estamos estudiando. Sin embargo esto no quiere

decir que nuestro dominio en estos respectivos campos de estudio de la composición musical sea dejado de lado, sino por el contrario, es gracias a nuestra sólida base en los campos de armonía popular, orquestación y composición que podemos tener las herramientas primordiales para comprender lo que significa abordar un trabajo de esta índole y, por lo mismo, nuestro compromiso como investigadores va directamente ligado a nuestro compromiso como creadores, de esta forma esperamos que el producto ofrecido al comienzo, durante y al finalizar nuestra investigación los emocione e interese tanto como a nosotros, que venimos del mundo de la creación musical y que vivimos inquietos por descubrir cada día más cosas nuevas en el hermoso trabajo que implica dedicarse a la música.

Posturas teóricas

Las posturas, o bien, los enfoques teóricos que adoptaremos para dar rumbo a esta investigación en la materia de análisis musical serán las planteadas por dos autores: En primer lugar, tenemos a Jan LaRue y su célebre libro Análisis del estilo musical (2007), que nos brinda el soporte para comprender el fenómeno musical desde el concepto de “movimiento” y poder salir de la costumbre de analizar una obra sólo desde la “forma”. Esta acotación será explicada en detalle más adelante, pero lo más importante es comprender que se utilizará como herramienta de recolección de datos la gráfica que el autor propone en su libro a la hora de realizar el análisis. En segundo lugar, tenemos a la profesora y musicóloga argentina María del Carmen Aguilar, quien con su publicación “Aprender a escuchar música” nos ofrece un cuadro de análisis para constatar la estructuración de la sintaxis en una obra musical, utilizando una gráfica diseñada para detallar cada fenómeno correspondiente a las células de los elementos que componen la música y cómo pueden o no interactuar entre sí, es este

respectivo cuadro de análisis, utilizando la gráfica propuesta por la autora una segunda herramienta de recolección.

La comparación de resultados utilizando las metodologías de ambos autores será vital para tener una investigación sólida en materia de análisis musical, de esta manera tendremos más de una postura para estudiar un fenómeno y se enriquecerá al verlo con más de un punto de vista en esta investigación.

Asimismo, el análisis armónico se verá abordado desde el método propuesto por los profesores de Berkley, Barrie Nettles en sus publicaciones Harmony 1 (2006), Harmony 2(2007) y Harmony 3 (2002) y Steve Rochinsky Harmony 4 (2001), quienes más que proponer una nueva forma de graficar los grados de las funciones tonales, refuerzan lo estudiado en el aula de clases de nuestra universidad. El análisis orquestal será afrontado desde la proposiciones y sugerencias realizadas por Walter Piston, Nicolai Rimsky-Korsakov y Samuel Adler quienes con sus respectivos tratados y estudios de la orquestación ayudan a esclarecer el proceso de lectura de una gran obra y ser cuidadoso al momento de estudiar sus partes, puesto que, no es costumbre primaria de quienes presentan este trabajo abordar un análisis de tan gran escala a nivel orquestal. No obstante, la guía ofrecida por estos autores ha sido garantía del desarrollo de este estudio no solamente para nosotros, sino también para muchas generaciones de creadores e investigadores de la música que nos precedieron.

Entrevista semiestructurada

Al poner el objetivo de constatar el proceso creativo de cada uno de los arregladores a estudiar se nos hace muy necesario desarrollar una herramienta de recolección de información que guíe una conversación con dichos arregladores, con el fin de extraer información que consideramos relevante, de esta forma se incorpora a nuestra investigación la entrevista semiestructurada que nos permitirá

relacionar los temas a estudiar mientras se habla con el entrevistado y de esta manera poder generar un conocimiento comprensivo de su realidad. Es de vital importancia para nosotros darle comodidad al entrevistado a la hora de extender sus respuestas, pero debemos ser cautelosos de guiar la entrevista siempre en favor de nuestra investigación sin sugerir o inducir ningún tipo de respuesta que afecte la naturalidad de nuestra investigación, es así como este tipo de entrevista se nos hace cómoda para esta tesis.

Guion de la entrevista

Entrevista semiestructurada

Tesis de pregrado

Simón González

Gabriel Montano

Objetivos:

- Dar cuenta del proceso creativo (como te desenvuelves al momento de arreglar una pieza musical)
- La toma de decisiones. (identificar elementos incisivos y determinantes para escoger y abordar una pieza específica o durante su desarrollo)
- Trabajo en conjunto que realizan los arregladores al estudiar con sus respectivas agrupaciones. (desarrollo, montaje y experiencias al momento de presentar el arreglo a tu agrupación en particular)

Personas a Entrevistar

Pablo Carreño, Banda Conmoción

Rafael Gamboa, Banda Conmoción

Cristian Orellana, Conchalí Big Band

Comentarios y Preguntas introductorias

Buen día, gracias por ser parte de nuestra investigación musical para el desarrollo de la tesis de pregrado vinculada al análisis de obras latinoamericanas para big Band.

¿En qué momento desarrollaste el lenguaje de estas agrupaciones?

¿Como? o ¿Cuál fue el lenguaje con el que desarrollaste los arreglos?

¿Dónde desarrollaste este lenguaje?

Preguntas dirigidas

¿Cuál es la música que te gusta componer? ¿Abordar? ¿Arreglar?

¿Hay un desarrollo de un estilo personal?

Para finalizar

Te damos las gracias por ser parte del desarrollo de esta investigación analítica de tus arreglos y te saludamos gratificadamente por ser parte de este equipo de trabajo que está en constante observación y escucha de las propuestas latinoamericanas y en esta ocasión en el mundo de las Big Band.

ANÁLISIS DEL ESTILO

Santiago de Chile, diciembre 2020

Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Escuela de música.

Obra: El derecho de vivir en paz

Compositor: Víctor Jara

Arreglo: Rafael Gamboa, Banda Conmoción (Año 2018)

Analistas: Simón González Rojo, Gabriel Montano Lancot

ANTECEDENTES

Marco de referencias históricas y contextuales

La diablada, como manifestación cultural en Chile, tiene sus orígenes en la primera mitad de la década de los cincuenta en las fiestas celebradas a la virgen Del Carmen en el sector de La Tirana. Tal evento considera una serie de manifestaciones de índole religiosas que de muchas maneras intervienen en la forma de percibir el arte y el folclor en nuestro país, las formas de expresión como la danza, la música y el teatro juegan un rol fundamental para el desarrollo de esta hermosa declamación de sincretismo cultural. Obviamente, y como es pertinente para este trabajo, este marco referencial histórico hará sus menciones (en la medida de lo posible) a la parte musical de este conjunto de manifestaciones tan típico del norte chileno.

Actualmente, existen muchas organizaciones populares tipo diablada o comparsa que se encargan de interpretar no solamente música de las altas culturas andinas, sino también de todas las regiones de América Latina, estilos como la cumbia, el bolero o el vals comienzan a ver sus adaptaciones a nuevos y grandes formatos. Cabe destacar que este estudio es limitado por el contexto sanitario del presente año, dado que no nos ha permitido ahondar

mucho más en la actualidad de las agrupaciones que últimamente vimos en trabajos activos, puesto que justamente en la mayoría de los casos, esa actividad se vio mermada por el distanciamiento físico y social. Habiendo comentado ese detalle no menor, debemos comenzar a explicar desde este punto que este estudio analítico del estilo está enfocado en el análisis de un arreglo de una obra muy popular en nuestro país de un conocido cantautor, la importancia de la realización de este arreglo recae precisamente en quién o quiénes lo han elaborado.

Banda Conmoción aparece como una de las agrupaciones pioneras en el desarrollo de la diablada al servicio de la fusión musical y sobre todo destacan por el uso de su formato instrumental acorde a los tipos de música que trabajen, siendo de las primeras agrupaciones en proponer nuevos estilos de música latinoamericana para este formato tan tradicionalmente religioso, esta banda de músicos tan conocidos y aclamados en Chile han sido quienes recogen esta obra inmensamente conocida y se atreven con un arreglo bastante innovador desde el punto de vista del análisis del estilo.

La obra en cuestión es El derecho de vivir en paz y el autor es Víctor Jara, esta composición tan famosa nace como un canto de protesta en contra de la guerra de Vietnam por parte del compositor e históricamente ha sido recogida por diversas agrupaciones o músicos solistas para manifestar variadas formas de protesta no solamente en Chile, sino que también en varias partes del mundo.

Banda Conmoción nos permite todo esto, son una puerta de entrada y de salida a nuestra curiosidad analítica, ponen ingredientes sobre la mesa que nos llevan a hablar de diversos temas para poder crear este marco referencial, y lo más importante es que creemos que existen características de un estilo posiblemente perdurable en el tiempo, por lo que esta

investigación aparece como una oportunidad de vivir en primera fuente la evolución de la música popular en Chile. Finalmente hay que comentar que es justamente debido a que este fenómeno está recién apareciendo como algo de real importancia en Chile, es que creemos que en este momento es la misma Banda Conmoción el mejor marco referencial histórico para este fenómeno, por lo que el estudio y desarrollo de este primer capítulo del análisis podrá cobrar un mayor valor si es que existe un acompañamiento escuchando la discografía en orden cronológico de la agrupación y por supuesto lo más importante, que se desarrolle una investigación de este tipo en una o dos décadas después de que se haya desarrollado este género (estilo) con mayor variedad, por lo que la responsabilidad es no solamente disfrutar del estilo escuchando música, sino que también atreverse a intervenir en él desde la lógica del analista musicológico.

Esperamos poder acercarnos lo mejor posible al estudio analítico de este estilo e intentar predecir lo que viene de cara al medio y largo plazo para el desarrollo de la fusión en nuestro país.

Ideas claras del convencionalismo

Como parte de este procedimiento de recopilación de antecedentes no podemos dejar de lado este subcapítulo dedicado a las ideas claras sobre los procedimientos convencionales encontrados en obras y arreglos del mismo autor. Comprendemos que el sólo hecho de intentar una comparación entre el arreglo que hoy estudiamos con la obra original de Víctor Jara merece por sí sólo un trabajo detallado que analice los estilos, sin embargo, hoy nos centraremos en el trabajo realizado por el arreglador de esta obra, Rafael Gamboa, quién en un trabajo conjunto con la agrupación Banda Conmoción ha desarrollado este arreglo sumamente llamativo. Para poder llevar a cabo una concientización efectiva de los convencionalismos de Gamboa hemos decidido comparar este arreglo con otra obra

compuesta y arreglada por él mismo, cabe mencionar que el objetivo de esta comparación no va a recaer en una profundización que enmarque los procesos creativos de cada compositor, no es ese el objetivo de este pequeño análisis, nuestro único interés en este pequeño pero necesario procedimiento es, como se ha dicho, establecer cierta convención en sus procedimientos a la hora de abordar un arreglo y una orquestación para esta agrupación. La obra con la que se compara este arreglo es Cariamanga, interpretada por Banda Conmoción y publicada recientemente en el año 2019.

Debemos comenzar haciendo especial énfasis por el uso particular que tiene de trabajar las voces bajas, en una obra difiere bastante de la otra, esto puede indicar una cierta comodidad de escritura para esos registros, dado que se permite mayores licencias a la hora de experimentar con esas voces. En el derecho de vivir en paz, por dar un ejemplo, existe un constante cruce de voces entre los bombardinos I y II, asimismo sistematizó un acorde por encuadramiento con los trombones, cuyo tratamiento lo hizo muy característico durante todo el arreglo, en cambio, en la mencionada composición Cariamanga encontramos un ordenamiento diferente de las voces (bastante amable fue en lo visual), la superposición aparece como técnica empleada por el arreglador para trabajar las líneas correspondientes a los trombones y bombardinos, cuyo movimiento general de la obra es particularmente lineal, sin los cruces de voces propuestos en el primer tema que vamos a analizar.

Tal es nuestro interés por este tratamiento que inevitablemente nos produce cierta curiosidad del porqué existe un mayor “atrevimiento” (por así decirlo), por parte del arreglador en esos instrumentos. No obstante, para el trabajo de armonización melódica recurre a técnicas o procedimientos mucho más conocidos y sumamente repasados por la escuela, tales técnicas como las duplicaciones al unísono o a la octava, las armonizaciones por tercera, sexta o bloques aparecen con mucha frecuencia y frescura a la hora de armonizar las líneas

melódicas, es importante también hacer mención del uso diferente que tiene para el tratamiento de la armonización con bloques, jugando con disposiciones de acordes abiertas cerradas o mixtas según se estime conveniente en el movimiento de la obra.

Ambas composiciones consideramos se encuentran sumamente equilibradas en cuanto a la orquestación, pero desde el punto de vista interpretativo, estilístico y estético nos propone una gama de elementos contrastantes entre una obra y otra, por lo que permitirse el proceso dogmático de evidenciar las técnicas de orquestación empleadas fue un primer paso muy necesario.

TABLA DE OBSERVACIONES

	Dimensiones grandes	Dimensiones medias	Dimensiones pequeñas
Sonido	Utilización frecuente de texturas homorrítmicas, homofónicas y eventualmente polifónicas o contrapuntística. Saxofones alto y tenor, junto al Clarinete en Bb van	Al evaluar el grado de contraste de la obra se puede evidenciar un cambio radical de color en la contramelodía que realizan los vientos madera, pasando del timbre de las cañas al de una marimba.	El flujo del movimiento en la obra se ve caracterizado por pequeñas articulaciones de superficie en los momentos de clímax musical ofrecidos en la conclusión de la

	a proporcionar una rica textura por terceras, cuartas, quintas, sextas, octava y unísono para orquestar la contramelodía. Desde el punto de vista idiomático no hay una exageración de ningún recurso que no sea ya parte del idioma instrumental. No exige al ámbito ni a la tesitura.	La observación anterior funciona perfectamente a modo de ejemplo para demostrar una conducta completamente usual de este compositor dentro del flujo de la obra. El movimiento aumenta o disminuye su intensidad según vaya entrando (por una cosa lógica) la voz. Es extraordinariamente notable la reexposición de la variación del material principal 1P1 sólo con los	obra. También se evidencia de forma clarísima durante desarrollo de esta, en el interludio, por ejemplo, en los compases 14 al 17 podemos notar una característica articulación de superficie que enriquece el valor rítmico del acompañamiento realizado por los trombones. Este comportamiento aparece en una reexposición de este material (exactamente idéntico) antes de la
--	---	---	---

		vientos madera, para retomar con más intensidad junto a las trompetas en la última semifrase del tema.	sección conclusiva de la obra.
Armonía	La tonalidad de la obra es un modo mayor cuya fundamental es siempre la nota Sol (fuertemente marcado por un pedal en el primer compás y luego marcando en el tiempo fuerte del bajo la misma nota.) El juego desarrollado con la tonalidad de Sol Mayor y el modo de Sol lidio beneficia	Se destaca primordialmente el uso de la cadencia II-V-I (compás 9) que va hacia el segundo grado de la tonalidad. El ritmo armónico se siente levemente acelerado debido a este procedimiento, ya que venía de una progresión completamente estable. Incluso se puede sentir como el arreglador va	Cambio de acordes en los compases 14- 17 acelera sutilmente el ritmo armónico. Dando lugar a la máxima expresión de movimiento en el acompañamiento.

	de forma increíblemente sutil el movimiento armónico de la obra, con cadencias muy estables y características del modo lidio, que emplean una sensación de tensión y reposo dentro del color del modo. Asimismo, la cadencia tan típica de II- V- I para ir al II grado de la tonalidad aparece de forma notable y no pasa desapercibida dentro del movimiento, pues se corroboración una tonalidad a pesar de	muy ligeramente cambiando la armonía de un sistema modal a uno tonal, esto debido a la sutileza del ritmo armónico, sutileza que se rompe con una intensidad media gracias a lo prominente de esta cadencia que el arreglador equilibra en los registros graves tanto en disposición del acorde como en las dinámicas, corroborando así la tonalidad de Sol mayor. La intensidad contrapuntística	
--	---	--	--

	venir trabajando en un contexto modal. El flujo será acórdico y contrapuntístico, dando prioridad al primero de ellos sobre todo al comienzo y final de la obra. El recurso contrapuntístico aparece a modo de contramelodía para el material principal de las secciones con voz y en el interludio.	aparece con una intervención de carácter mixto, dado que aparece gradualmente dentro de la obra, pero su orquestación para el primer material de contraste no está desarrollado con una técnica de armonización de melodía, por dar un ejemplo. La duplicación a la octava y al unísono en los registros de los saxofones y clarinetes sirven para equilibrar el intenso diseño presentado por la cadencia II-V-I.	
--	--	---	--

Melodía	Existe un fuerte sentido de dirección en la melodía, tanto en el comienzo como en su desarrollo y conclusión. Los puntos altos y bajos pueden encontrarse utilizados de manera más efectiva en la sección de vientos madera, a pesar del evidente protagonismo de la voz solista, es esta sección la que alcanza los puntos más altos del tema, tanto en la contramelodía del material principal, como en la variante	Tomemos el ejemplo del material principal expuesto por la voz solista. La línea melódica principal es alzar (compases 4-6) y presenta una evidente recurrencia a los saltos cortos, tales como saltos de segundas o terceras diatónicas, sin embargo, existe un salto de octava que nos conduce a la segunda subfrase, dicho salto funciona muy bien a modo de contraste después de un movimiento melódico tan estable como el que	En la introducción de la obra (compases 1-4) se presenta un material melódico completamente original que denota un comportamiento descendente, ascendente, nivelado y descendente (DaNd). Se conducen independientemente hasta contrastar con una transición al material principal del tema de la obra. En el material principal la melodía se comporta sólo de forma descendente y
---------	--	---	--

	que se hace en el interludio. Finalmente, en la conclusión de la obra es cuando utiliza una serie de recursos (articulaciones de superficie, por ejemplo) para aportar desde el movimiento a la melodía y enriquecer los puntos altos de la obra.	proporcionan las segundas y terceras.	ascendente (DA) con un movimiento bastante equilibrado entre sus subfrases.
Ritmo	El ritmo de la obra pasa por tres niveles diferentes de actividad en el movimiento: bajo, medio y alto. Alternando entre	El crecimiento constante del ritmo de la obra tiene varias características que aportan indudablemente a la	Es seguramente la secuencia rítmica más importante y característica del estilo del arreglador la que podemos encontrar en los

	estos al comienzo de manera muy ordenada y luego combinando elementos entre sí para colorear la obra con ligeros cambios en el ritmo. La métrica es un compás cuaternario de subdivisión compleja (12/8) y se mantiene de forma estable durante toda la obra. El tempo de la obra es lento, oscilando en valor de la unidad de pulso alrededor de los 56 bpm. Ejemplos:	direccionalidad del arreglo. En primer lugar, pareciera exponer una secuencia estable que va de menos a más y pareciera que va a querer acostumbrar al oído a esa secuencia, no obstante decide crear pausas en el movimiento del ritmo, generadas seguramente por la interpretación y general de la agrupación, o bien, por alguna indicación que pudiese establecer algún eventual director de	compases 14-17, pues la reiteración del tresillo en 12/8 con el primer tiempo en silencio (imitación al bombo legüero), es absolutamente climática para acompañar el material principal armonizado en el interludio.
--	---	---	---

	actividad baja (compases 1-4) actividad media (compases 5-8) actividad alta (compases 14-17)	ensamble, ya sea por convenio con el arreglador o con los músicos.	
Crecimiento	Gradual y equilibrado, el crecimiento a lo largo del arreglo se ve marcado principalmente por cómo se dividen las líneas seccionales. Parte con una introducción a dos polos, melodía y acompañamiento, sin embargo, emplea sofisticaciones en la orquestración, sobre	Es notable el uso de la articulación en la sección conclusiva de la obra, la conducción colorística de las voces hacia los puntos altos de la melodía lleva al crecimiento a una sensación de clímax absolutamente única en toda la obra, que podría operar incluso como una transición a una	(Observaciones no significativas)

	todo a la hora de armonizar la melodía. A media que avanza la obra le da movimiento independiente a la tuba (bajo) y brinda espléndidas contramelodías que contrastan en equilibrio además con el acompañamiento. El cambio de textura de homofónico a contrapuntístico se siente con absoluta claridad.	sección cadencial, sin embargo, destaca tanto por la satisfacción que produce a la escucha que se puede destacar más apropiadamente como una articulación de clímax.	
--	---	---	--

CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

Varios aspectos de la tabla anterior se ven sujetos a la relevancia directa que nosotros como investigadores y analistas le brindamos a cada una de las técnicas aquí empleadas, sin embargo, la adhesión o propuesta de uno o más elementos que podrían no ser considerados por nuestra parte van a requerir nuestra especial atención e interés investigativo.

Por un lado, destacar el crecimiento general de la obra, decide mover la armonía respetando los parámetros de las progresiones originales propuestas por Víctor Jara, y la rearmonizaciones empleadas se hayan dentro del sistema de sustitución funcional de la tonalidad de la obra, por lo que el cambio de color armónico es sutil y brillante. A esto se le suma la parcialidad del movimiento rítmico, que va aumentando un poco más estructurado que la armonía, por lo que da la sensación de establecer un orden más concreto, característico de la idea de forma, a su vez, se contrarresta ese movimiento con contramelodías que funcionan casi como ornamentos, su intervención en la intensidad de la obra aparece de manera tan elocuente dentro de la trama, que el oído casi que exige una ilación entre el material principal expuesto en la primera sección A y el material de acompañamiento que contrasta el interludio de la obra, el arreglador decide satisfacer esta necesidad mediante la variación de la primera contramelodía. En necesario detenerse en este punto, puesto que también se debe notar la delicadeza de colocar las notas de esa contramelodía estratégicamente colocadas para que funcionen a modo de variaciones o ecos de la melodía principal, las razones de esto pueden ser varias, una de ellas puede ser simplemente dar apoyo al cantante, aunque dado el timbre extremadamente estridente y armónico de los vientos maderas es difícil creer que pudiera encontrar apoyo en esas notas. Otra posibilidad recae en el hecho de que sea simplemente un recurso técnico por parte de nuestro arreglador, dado

que las notas de llegadas importantes de la contramelodía coinciden bellamente con las figuras de la melodía principal, tanto rítmicas como melódicas.

Si bien después de este estudio detallado podríamos sacar más conclusiones, caeríamos lentamente en tecnicismos de poco interés para nuestro trabajo, en cambio, decidimos seguir proponiendo la idea de la música como una célula viva que se encuentra en constante reconstrucción y evolución, dado que los elementos aquí presentados como “frutas congeladas” (Véase LaRue p. 1) nunca podrán equiparar el deleite de poder escuchar una obra en vivo y tocada por sus intérpretes.

De la misma forma, el fenómeno de la composición debe apreciarse desde todas sus aristas y estudios posibles, siendo una obligación académica la memorización de la forma y una obligación emocional la comprensión del crecimiento en la música.

Obra: El derecho de vivir en paz

Compositor: Víctor Jara

Arreglo: Rafael Gamboa, Banda Conmoción (Año 2018)

Adaptación para Big Band: Cristian Orellana (Año 2019)

Analistas: Simón González Rojo, Gabriel Montano Lancot

ANTECEDENTES

Marco de referencias históricas y contextuales

En Chile durante la década de los años veinte comienza a aparecer el ensamble orquestal más característico de la música de jazz, ensamble que se ha mantenido vigente hasta el día de hoy con la misma frescura de un cuarteto u orquesta de cuerdas, su variedad timbrística y colorística brinda una calidad dramática única, aplicada de distintas maneras a la música, al

teatro, al cine y a la danza. La Big Band aparece como la orquesta de jazz por excelencia y es por las razones mencionadas anteriormente que las compositoras y los compositores mantienen su vigencia hasta el día de hoy, poniéndola al servicio de toda una gama de estilos musicales diferentes. En el año 1924 se funda la primera Big Band en Chile, La Royal Orchestra, dirigida por Pablo Garrido. Desatacar también las orquestas de Rafael Hermosilla, Bernardo Lacasia, Lorenzo Da Costa y Buddy Day que también aparecen en este primer proceso de radicación del jazz en nuestro país.

Actualmente, son muchas las Big Band's que se encuentran trabajando activamente, sólo en la ciudad de Santiago podemos destacar un número considerable de agrupaciones que sin duda vale la pena ir a escuchar no sólo para los amantes del jazz sino que también para aquellas y aquellos que gocen de la música popular latinoamericana o simplemente (como se le llama coloquialmente) de la fusión chilena. En la capital de Chile, en la comuna de Conchalí, encontramos a la Big Band y al arreglador que serán los siguientes objetos de este análisis del estilo: Cristian Orellana y la Conchalí Big Band. Fundada en 1994 por el cornista, director y músico de jazz Gerhard Mornhinweg y disuelta en el año 2020, la agrupación funcionó durante veinticinco años con un proyecto artístico absolutamente inédito en Chile, dicho proyecto consistía en poder llevar la formación musical y artística a través de la interpretación del jazz a los sectores más vulnerables del sector de la comuna de Conchalí, y los beneficiarios directos de este proyecto fueron los niños y niñas de la comuna. Se instalaron el Liceo Almirante Riveros y comenzaron a operar con una calidad única de educación en este país, la educación artística municipal. Es en este contexto que en el primera generación de Conchalí Big Band aparece nuestro siguiente arreglador a estudiar, el señor Cristian Orellana nos muestra esta adaptación del arreglo anteriormente revisado de la obra

el Derecho de vivir en paz, proponiendo una nueva forma de adaptar la fusión entre la música de origen folclórico y los formatos de jazz, dando así en nuestra opinión, el primer paso para intentar de comprender un nuevo camino hacia el desarrollo y la evolución de la música popular en Chile.

El arreglo que se presentará a continuación no cuenta con ninguna grabación oficial (más allá de la desarrollada por nosotros en formato midi al momento de la transcripción digital) descubierta hasta ahora, se sabe que fue presentado durante la tarde del 18 de octubre de 2019 en el teatro municipal de la comuna de Ñuñoa, como motivo de conmemoración de los veinticinco años de Conchalí Big Band, Banda Conmoción participó de tal conmemoración como agrupación invitada.

Cristian Orellana desarrolla los arreglos para esta ocasión sumamente enfermo, incluso se sabe que ese mismo día se encontraba hospitalizado tratando de estabilizarse de una muy complicada situación de salud.

Ideas claras del convencionalismo

Manteniendo la misma línea analítica para posteriormente poder comparar ambos arreglos, es que seguimos con el procedimiento convencional propuesto para desarrollar el análisis del estilo musical, de esta forma lo que nos concierne ahora es volver a discutir sobre los procedimientos convencionales (usuales o no) que puedan aparecer dentro del universo compositivo de nuestro arreglador. Para llevar a cabo este trabajo hemos decidido comparar esta obra con otra de similitudes contextuales muy elocuentes para nuestro estudio, se mencionó anteriormente que esta obra proviene de una adaptación que nuestro arreglador

realiza sobre el arreglo estudiado en el análisis previo, por lo que resulta bastante locuaz comparar esta obra con otra adaptación que este arreglador haya realizado (para la misma ocasión) de una composición de la agrupación Banda Conmoción.

La adaptación para Big Band mencionada es de la obra Tu Fiesta, perteneciente originalmente al compositor chileno Pablo Carreño y a la Banda Conmoción.

Las convenciones sobre las armonizaciones y orquestaciones de los arreglos en el jazz datan de hace mucho tiempo, casi desde la creación de la Big Band misma. En las escuelas de composición de música popular los profesores hacen lo que pueden tratando de integrar las materias de uso común e histórico junto con su propia experiencia trabajando con las orquestas para tratar de englobar la mayor cantidad de información posible, lo cierto es, que por mucho que se repasen y se conozcan las técnicas de instrumentación y arreglos, nada se compara con la capacidad creativa de los compositores y compositoras, por lo que la modificación idiomática de un instrumento por virtuosismo o el particular empaste de instrumentos de diferentes familias puede invitar siempre a nuevas formas de creación musical, el cuadro de observaciones que precede a este subcapítulo hará un intento por detallar las propuestas en la orquestación de este compositor.

El estudio analítico del estilo cobra un valor especial cuando cae en manos de personas dedicadas a la creación musical, por lo que la invitación a querer salir más allá de las fronteras del papel y el lápiz está constantemente presente en la inquietud de quienes desarrollan este trabajo, es sabido que el material de especial importancia puede derivar según los gustos o apreciaciones de quién desarrolle el análisis, sin embargo haremos el constante esfuerzo por tratar de plasmar la verdadera importancia de la orquestación musical, y esta es que debe estar al servicio de la música y no al revés, siendo el verdadero talento del compositor u

orquestador saber asignar la frase melódica o estructura armónica a los instrumentos más adecuados para poder expresar lo que se quiera en ese momento.

Por lo demás cabe señalar el uso constante de convencionalismos en ambas adaptaciones de las obras tales como: la armonización por bloques, armonización de melodías por terceras y/o sextas, duplicación a la octava y al unísono, rearmonización y líneas de background para reforzar la armonía de los ciclos para el solista, por dar sólo unos ejemplos.

El material original que brinda el arreglador busca empastar de la forma más adecuada el sistema original para desarrollar el flujo de la obra, sin embargo, al poder tener audiciones limitadas en calidad debido al formato del audio, podría verse eventualmente comprometida el uso de una técnica sofisticada, que podrá bien ser evidenciada en la partitura, pero no así en la escucha.

TABLA DE OBSERVACIONES

	Dimensiones grandes	Dimensiones medias	Dimensiones pequeñas
Sonido	Flujo estable del movimiento durante toda la primera parte de la obra (muy cercano al arreglo original). En la segunda parte se adapta un lenguaje ligeramente más propio para el	Utilización de texturas más sofisticadas, existe un desarrollo más amplio pensando en explotar el timbre de las secciones. Homofonía en constante aumento de color y polifonías	Salvo el uso de articulaciones de superficie colocadas por el arreglista de forma muy estratégica en los compases 43-46 no se evidencias mayores observaciones que

	ensamble trabajado por el arreglador. Se sienten algunas exigencias al ámbito y tesitura en el interludio original jazzístico que propone a mitad de la obra, sin embargo, colorísticamente se siente equilibrado a lo largo de todo el tema. El grado de contraste entre las partes uno y dos es sumamente notorio y significativo desde el punto de vista idiomático, si bien, no desarrolla un nuevo lenguaje que exija a los	armonizadas por 3ras, 4tas, 5tas y 6tas o duplicaciones a la octava o al unísono. No existen cambios mayores de timbre a modo de contraste en el arreglo (ejemplo: compases 15-18). En la segunda parte, en los compases 34 y 35 se sienten exigencias evidentes a la tesitura de los trombones, a pesar de esto, se siente un equilibrio general en el ámbito de la obra, saxofones y trompetas tocan una suerte de contrapunto	afecten al sonido. El uso de estas articulaciones de anticipa la tensión que va a consolidarse con el acorde de Em9(maj7) presentado en disposición cerrada tanto en saxofones, trompetas y trombones.
--	---	---	---

	instrumentos más allá de las capacidades de práctica común de los intérpretes, existe un evidente cambio de tratamiento a la hora de abordar el interludio original que se propone desde la Big Band. Ejemplos: compases 28-32, primer cambio notable. 12/8 a 6/8. compases 36-40, cambio notorio a swing.	imitativo armonizado con terceras y cuartas dentro del registro más amable para cada uno de los instrumentos, equilibrando así la situación con los trombones.	
--	--	---	--

Armonía	El movimiento armónico evidencia un claro progreso hacía las armonías de jazz y un aumento de su complejidad en la extensión de los acordes. Si bien en un comienzo es bastante fiel al formato de sistema híbrido entre modal y tonal que ofrece el arreglo original (nótese el ritmo armónico idéntico) existe una constante transición que lleva al tema a una sonoridad mucho más moderna. El cambio producido a	La armonía empleada por el arreglador a partir del compás 30 de la obra es absolutamente fuera de lo usual para este tipo de música, no obstante, se encuentra dentro del lenguaje común de quienes tocan y dirigen por lo que la interpretación original va a sugerir una supuesta mayor delicadeza a la hora de hacer los cambios, parte importante de esto lo tiene el director y la banda rítmico-armónica que	(Observaciones no significativas)
---------	---	---	-----------------------------------

	nivel armónico es un tanto inestable e incluso un poco brusco, llevando la complejidad armónica en la segunda mitad de la obra a niveles completamente alejados de la rearmonización original.	sostiene el arreglo. Nótese los compases 33-38 donde el empleo de la armonía pareciera endurecerse desde el uso de acordes invertidos, acordes híbridos y una encadenación de dominantes sustitutas que resuelve a un dominante alterado para resolver a una tónica menor con séptima mayor, el uso de esta progresión sumado a la disposición de los acordes genera una sensación de constante tensión	
--	---	--	--

		dentro de un modo menor de E, que pareciera endurecer el progreso de la armonía en función de un nuevo formato estilístico. En otro ejemplo igual de relevante podemos apreciar en los compases 57-63 una progresión de acordes un poco similar a la mencionada anteriormente si se le ve desde un punto de vista de la complejidad, el uso de encadenación de acordes por semitono descendente con	
--	--	---	--

		relaciones funcionales de subdominante o dominante junto al empleo de acordes alterados, híbridos e invertidos le da un primer carácter absolutamente distanciado del material principal, sin embargo a la hora de escuchar estas fragmentos podemos evidenciar una muy equilibrada armonización de la melodía empleada para ese pequeño puente. La rearmonización que le precede es igual de equilibrada y	
--	--	--	--

		ofrece un confort armónico al deleitarse con esa reiteración de la melodía, pero con distinta armonía.	
Melodía	El flujo melódico es bastante estable en la primera parte de la obra, generando pocos contrastes duros, pero sí se evidencian elementos como la recurrencia o la interrelación entre materiales melódicos. Una vez entrando a la segunda parte en el compás 30 la melodía comienza a fluctuar entre	Si consideramos todo el material principal de la obra se notará que no existen grandes cambios respecto del tema original. Lo realmente interesante es lo que ocurre en la segunda parte de la obra, donde el flujo anteriormente presentado de forma tan natural ahora se ve enfrentado a un nuevo lenguaje	Tomemos por ejemplo los compases anteriormente mencionados 57-59. El movimiento melódico denota un claro comportamiento descendente, ascendente, ondulante y nivelado (DonA), en donde desarrolla un fraseo absolutamente característico del

	diferentes instrumentos para hacer su aparición mucho más abstracta, los contrastes con el material original de la obra se sienten bruscos, casi puestos a la fuerza, y al dar la sensación estilística del jazz reforzada con saltos disonantes, cromatismos y escalas exóticas se siente un evidente alejamiento del material melódico original, que a diferencia de este nuevo material contiene una	estético. Observemos por ejemplo los compases 51-56 en donde se presenta una melodía ligeramente más estable, si bien viene antecedida con una línea destinada a una melodía y otra destinada a una contramelodía no se siente el verdadero flujo del movimiento (ni mucho menos la sensación de forma) hasta la entrada del compás 51, llevando una reiteración de una línea	estilo de nuestro arreglador. Este pasaje nos parece absolutamente interesante puesto que viene influenciado por la sonoridad de las escalas modales anteriormente exploradas por el mismo arreglador.
--	--	---	---

	direccionalidad muy bien trabajada dentro del estilo del autor. Obviamente, el trabajo direccional que se desarrolla con este nuevo lenguaje melódico y jazzístico es propio del estilo del arreglador y se encuentra de igual manera bien trabajado.	descendente que entrega ya la necesaria sensación articulativa de la forma. Cabe destacar que después de una conversación con el arreglista explicamos nuestro especial interés por ese pasaje y se nos dio a comprender que había sacado recursos inspirativos en otras obras del autor original de la composición, Víctor Jara. En los compases 57-61 se evidencia la mejor expresión para el grado de contraste	
--	--	---	--

		dentro de este pasaje, siendo este contraste melódico una variación sacada del material principal que funciona de forma muy particular a la hora de querer regresar al oyente al tema, funciona en el oído debido a la sonoridad modal trabajada en la melodía principal del material original del arreglista.	
Ritmo	Desde el punto de vista rítmico el carácter del movimiento pasa por una serie de cambios a lo largo	En los compases 30- 37 se da un fenómeno de particular interés: el cambio de 12/8 a 6/8 es una primera	Tomemos por ejemplo los ya mencionados compases 30 y 31. En la parte de los saxofones altos y

	de toda la obra. No es exagerado decir que es en este elemento tan característico de la música en donde se produce la mayor evidencia de contraste en pos de la comprensión del movimiento, pasando de métricas elaboradas con compases compuestos cuaternarios a binarios, que se conducen finalmente para recaer en una métrica cuaternaria de subdivisión simple (4/4). Se	cosa a tener en cuenta, sin embargo, nuestro real interés se da en la reiteración rítmica de un modelo o patrón determinado que sale de los márgenes expuestos por la interpretación anterior, modelos que proponen notas más rápidas y ligados de figuras rítmicas, por lo que el grado de contraste rítmico es evidente, no por que exista un cambio demasiado drástico en el ambiente métrico (que sí lo hay) sino por que la	tenores se evidencia una clara figuración de semifusas, corcheas y corcheas con puntillo que marcan un arrastre (o intento) de tradición popular. A pesar de que pueda verse mermado por su elongación melódica, es la célula rítmica lo que realmente importa y ésta haya su origen en todo un desarrollo del compás binario compuesto en nuestro país. Los dosillos en el compás 37 interpretados a por
--	--	---	--

	vuelve a un compás cuaternario compuesto (12/8) de una forma casi inesperada, sin previa anticipación o preparación para el cambio de material rítmico.	forma de abordar la figuración tan característica del folclor chileno en 6/8 está equilibrada en función del objetivo de ser leal al patrón métrico de la tradición chilena.	toda la orquesta son otra clara evidencia de las intenciones rítmicas del arreglista.
Crecimiento	En la obra se aprecia un movimiento constante y esquemático, que brinda al auditor de una variada serie de experiencias sonoras que vienen desde la utilización de recursos usuales como de otros no tanto. El constante cambio de	Si tomáramos en una primera instancia por ejemplo los compases 1-21 podemos evidenciar un procedimiento muy sutil de abordar la adaptación para Big Band y que difiere en algunos puntos del arreglo anteriormente analizado. Parte con	Observemos los compases 37 y 38 en donde la articulación se ve tratada con ciertas precauciones por parte del arreglador, preparar el oído al cambio articulatorio gigantesco que implica trasladarse a la corchea swing pareciera ablandarse un poco más cuando

	articulaciones de la obra pasa por un proceso absolutamente paulatino que evidencia de forma muy notoria ese proceder climático que significa tener que pasar de un estilo a otro. La articulación estelar en este caso ocurre en el momento en que se deja de instaurar la sensación atresillada que brindan los compases compuestos y se cambia por el swing en 4/4 en el cual se desarrolla la	una organización de textura homofónica que poco a poco se va transformando en una textura más polifónica, la aparición de un bajo con movimiento, un ritmo armónico estable, una melodía principal contrastada con un pequeño floreo de los saxos (llamado anteriormente contramelodía) contribuyen a esta idea desde lo auditivo. Para de una vez llevar esta idea polifónica a consolidarse con una muy equilibrada	viene antecedido por los dosillos en toda la orquesta en una métrica de 6/8, en un claro intento por desviar al oído de la métrica original preparando el nuevo material que viene.
--	--	--	--

	segunda parte de la obra. El cambio de las figuras en las células rítmicas, si bien es de suma importancia, significa una observación que queda en segundo lugar a la hora de poder apreciar el verdadero cambio de articulación, que pasa por un proceso doble si se quiere, en primer lugar, se produce una articulación que cambia el movimiento de un compás compuesto a un compás simple, y en segundo lugar	división de la sección de saxofones, nótese cómo los saxos tenor 2 y barítono proporcionar un piso de estabilidad armónica en los compases 14-17 que resulta en un contraste sumamente espléndido. Finalmente se vuelve a la homofonía, pero ya presentando unas armonizaciones de la melodía mucho más propias del jazz, anticipando la dirección del flujo	
--	--	---	--

	ocurre lo más destacable en nuestra opinión: el desfase rítmico que ofrece la corchea swing.	de la obra (ver compás 18).	
--	---	-----------------------------	--

¿Este gráfico no se puede diseñar de otra manera? Es muy difícil de leer así...

CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

El arreglista nos ofrece una adaptación para Big Band que nos sorprende desde la primera audición, la forma de emplear el cambio de un estilo a otro por parte del compositor era algo de interés crucial para esta investigación. A lo largo del desarrollo de este material de trabajo hemos podido constatar varios momentos de plenitud que sentimos que llenan y satisfacen nuestra curiosidad analítica, se ha demostrado que se puede rearmonizar de manera equilibrada ciertos pasajes de la obra que benefician la sonoridad original del arreglo, asimismo también se ha demostrado como una línea melódica modal (como lo es la presentada por Víctor Jara en el tema original) se puede armonizar con un criterio tonal. Desde el punto de vista tímbrico y colorístico se destaca profundamente el manejo que tiene el arreglista de los contrastes empleados por las secciones, tales como la habilidad y la pertinencia de presentar una melodía con trío americano como la de empastar saxos altos con trombones o trompetas para obtener una mezcla rica en armonía y densidad. El ritmo es lo que se ve lejos sumamente más explotado, de cambios bruscos sin avisos previos, predecibles sólo después de hacer un análisis por dimensiones, la recurrencia de esta falta de preparación rítmica puede hallar su explicación en un hecho sumamente humano: el estado de salud del

arreglista se deterioraba durante el desarrollo de la obra, aunque no podemos dar fe de eso o si simplemente el arreglador se encontró falto de tiempo para desarrollar una sección más transitiva. Al final se ha concluido que existen articulaciones implícitas en la partitura y por ende en el audio de formato midi que sirvió como material de estudio sonoro, puesto que como se mencionó en un comienzo, no hay grabaciones de audio del material presentado más que las realizadas por nosotros a la hora de digitalizar las transcripciones del arreglo. Suponemos que un trabajo desarrollado en la dirección por Gerhard Mornhinweg solventó o buscó suavizar esta falta de preparación en los cambios rítmicos apreciada en la partitura general. El inmenso proyecto que significó Conchalí Big Band culmina dejando esta muy interesante propuesta de fusión musical que considera elementos folclóricos puestos al servicio de la orquesta de jazz, estamos absolutamente conscientes de que esto significa un cambio absoluto en la forma de ver y abordar la fusión en Chile de ahora en adelante, a pesar de que existan partes de mayor o menor agrado, no se puede negar que significa un primer comienzo a la apertura de una nueva sonoridad estilística puesta al servicio de nuevos ensambles.

Las formas de interpretar también van cambiando, por lo que el compromiso evolutivo de la música aborda una responsabilidad desde quiénes investigan para poder tocar música hasta la persona que va a grabar el material sonoro para la eternidad, debe ser un amplio convenio que signifique respetar todas las bases de la episteme para desarrollar un trabajo lo más ampliamente profesional posible y que beneficie el futuro a corto, medio y largo plazo, es de vital importancia para la persona que este leyendo este documento, que sin importar el campo de trabajo o de investigación en el cual se desenvuelva dentro de la música, que se debe

abordar la responsabilidad de involucrarse directamente con el arreglo y apropiarse de la orquestación, en pos de tomar decisiones que beneficien el movimiento de la música.

REVISIÓN DE PARTITURAS

El derecho de vivir en paz para banda Conmoción

Introducción del arreglo del derecho de vivir en paz por Rafael gamboa para banda

Conmoción

The musical score is for a band arrangement of 'El derecho de vivir en paz' by Rafael Gamboa. It is written in 12/8 time and features parts for Clarinet in Bb, Alto Sax, Tenor Sax, Trumpet in Bb, Trombone, Bombardino Bb, and Tuba. The music is in the key of G major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. Above the staves, there are several annotations in red and black text, including '(a3) Arp. B-8vas y Uni.', '(a7)', 'C maj9', 'B-7', 'Mel. por 3ª y 6ª', '(T) I G maj7', '(CC) II A 7/G', 'G maj7', 'A 7', 'F#', 'E-7/G', 'B-/F', 'IVmaj7 C maj9', and 'III- B-7'. Below the Trombone staff, there is a red annotation 'Pedal en G Drop 3.'

En primera instancia observar en discurso armónico con un desarrollo modal.

Se aprecia el comportamiento homorrítmico en dos capas y en apoyo para cerrar la introducción con su nota pedal.

Extracto del derecho de vivir en paz para Banda Conmoción Compás 7.

Tenor: pe a de viet nam a to da lahu ma ni da nin gun ca ñon bo rra ra el sur co de tu arro zal el de
 Alto Sax: (T) I G (CC) II A G A IVmaj7 C maj7 III-7 Bm7 B# E7 Am7 Am7/G Bm7 6tas
 Tenor Sax: Unísono a 2 8vas 6va 3ra 2das y 3ras
 Baritone Sax: 6va

Comportamiento modal, tonal y desarrollo del acompañamiento de la melodía.

Extracto del derecho de vivir en paz para Banda Conmoción Compás 18.

Clarinet in Bb: B-7 V7/II E7 II-7 A-7 A-7/E A-7/G III-7 B-7 (T) I Gadd13 (CC) II A Gadd13 A VI- E-
 Alto Sax: (7,b13,5)
 Tenor Sax:

Comportamiento tonal, modal y uso de tenciones en armonizaciones y pasajes melódicos.

Conchalí Big band

Extracto del derecho de vivir en paz para Conchalí Big band por Cristian Orellana Compás

7.

7

Tenor

pe a de viet nam a to da lahu ma ni da nin gun ca ñon bo rra ra el sur co de tu arro zal el de

(T) I G (CC) II A IVmaj7 Cmaj7 III-7 Bm7 B $\flat$ E7 Am7 Am7/G Bm7 6tas

Alto Sax

8vas 4^a 8va 6^a 2das y 3ras

Tenor Sax

Unísono a 2

Baritone Sax

Comportamiento de la armonía modal y análisis de la armonización al acompañamiento melódico ocupando 3ras, 6tas, 4tas y octavas.

Extracto del derecho de vivir en paz para Conchalí Big band por Cristian Orellana Compás
55.

55

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

E.B.

55

bIIImaj7 (SDIM alt.)
Fmaj7

I-9(maj7)
Em9(maj7)

II° F#m

V13 sus
F13

I-6
Em6

I-7/7
Em/D#

bIII/3 (V7/3/bVII)
G/D

A/C#

bVIImaj7
Cmaj7

Observación de la primera rearmonización de la melodía principal.

Extracto del derecho de vivir en paz para Conchalí Big band por Cristian Orellana Compas
60.

60

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

E.B.

Chords: $\flat\text{IImaj7}$ Fmaj7, $\flat\text{VII}/3$ D/F#, IV-9 Am9, $\text{V}7\#9/\flat\text{II}$ D7(b9), bIII G, $\flat\text{VII}/3$ D/F#, $\flat\text{IImaj7}$ Fmaj7, I II D/E, $\text{V}9/\text{D}\#$ B(add9)/D#

Segunda rearmonización de la melodía principal.

Tu fiesta

Banda Conmoción

Extracto de la reducción del tema Tu fiesta para banda Conmoción compás 9.

Acompañamiento melódico

Clarinet in B $\flat$

Tenor Sax

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Bombardino B $\flat$

Tuba

9

5 a

6 a

6 a

3 a

8vas

Uni

D-7/F

D-7/F

Encuadramiento

I-

D-

V7

A7

D-

Observación en el comportamiento del acompañamiento de la melodía por 6tas al unisonó.

Encuadramiento del trombón y el bombardino. Extracto de la reducción del tema Tu fiesta para banda Conmoción compás 21.

21

Clarinet in B $\flat$

Tenor Sax

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Bombardino B $\flat$

Tuba

Chord symbols: D-7/A, A7/G, F, D-7/F, G7/B, A7, A7/C#, D-7, G7, I-7 D-7, bIII6 F6, V7 A7, I-7 D-, IV7 M.M G, D-, A7

Annotations: 3^a, 8va, 4^a, 7^{del acorde}, Encuadramiento

Se observa el acompañamiento de la melodía por 3ra.4tas y con apoyo del saxo tenor

Y el encuadramiento del bombardino y los trombones.

Extracto de la reducción del tema Tu fiesta para banda Conmoción compás 40.

40

Clarinet in B $\flat$

Tenor Sax

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Bombardino B $\flat$

Tuba

Chord symbols: B $\flat$ 6/F, G-7, D-7/C, C, C/G, C/E, B $\flat$ 6/F, G-7, B $\flat$ maj13/F, A7/G, bVI B $\flat$, bVII C, bVI B $\flat$, V7 A7

Annotations: Movimiento homoritmico entre tromp. y bom., 3^a, 8va, 6^a, Tromb. duplica 3^a y 6^a, Cruce de voces

Movimiento homorrítmicas entre la trompeta y el bombardino, apoyo del acompañamiento

melódico de 3ra y 6ta del clarinete saxo tenor y trombón en el compás 44.

Conchalí big band

Extracto de la reducción del tema Tu fiesta para Conchalí Big Band compás 17.

17

I- Dm V7add13 A7add13 Dm Dm A Dm

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Electric Bass

Armonizacion del arpeggio con notas del acorde

Armonizacione la melodia por bloques

Background triple Crom.

Armonización del arpeggio con notas del acorde y armonización de la melodía por bloques.

Background triple y cromatismo en el compás 19.

Extracto de la reducción del tema Tu fiesta para Conchalí Big Band compás 20.

20 Dm bVI Bb bVII Cadd13 Bb A7add13

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Electric Bass

Acordes abiertos en trompetas y trombones

Observación en el compás 24 de una disposición abierta para los acordes en función de finalizar la frase

Extracto de la reducción del tema Tu fiesta para Conchalí Big Band compás 69.

loco Crom. M.M.natural M.Armonica D-maj7

69 3^a 2^a 8vas 4^a 3^a 4^a 3^a 6^a 2^a 3

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Electric Bass

bVI SDIM. alt Bb7 V7 A7 D.F I-7 Dm7 (4) G7 Cm7 (V7/bVI) F7 Bb7 V7 A7(#9) Dm7

Observación al desarrollo armónico y el acompañamiento cromático

Cariamanga banda Conmoción

Extracto de la reducción del tema Cariamanga para banda Conmoción compás 1.

Intro.
A Eolio

Clarinet in B $\flat$

Alto Sax

Tenor Sax

Quena.2

Observación a la organología y empaste de colores, como la quena y clarinete, quena y saxo alto

Extracto de la reducción del tema Cariamanga para banda Conmoción compás 5.

Musical score for Compás 5 of the Cariamanga theme reduction for the Conmoción band. The score is for five instruments: Quena, Trumpet in Bb, Trombone, Bombardino Eb, and Tuba. The Quena and Trumpet in Bb parts play a melodic line with a 3rd and 6th harmonic indicated. The Trombone part plays a harmonic line with a 3rd and 6th harmonic indicated. The Bombardino Eb and Tuba parts play a rhythmic line. The score includes a 'Mel. armonizada' label and a '3a' label. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is for compás 5.

Melodía armonizada en las trompetas y unisonó con la quena.

Extracto de la reducción del tema Cariamanga para banda Conmoción compás 9.

The musical score is arranged in eight staves, each representing a different instrument. The instruments are listed on the left: Clarinet in B $\flat$, Alto Sax, Tenor Sax, Quena, Trumpet in B $\flat$, Trombone, Baritone (T.C.), and Tuba. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure is marked with a '9' at the top left. The Clarinet in B $\flat$ staff has a red '8va' marking above the first measure and a red 'Uni' marking above the second measure. The Alto Sax staff has a red '8va' marking above the first measure. The Tenor Sax staff has a red 'Uni' marking above the first measure. The Quena staff has a red '8va' marking above the first measure. The Trumpet in B $\flat$ staff has a red '8va' marking above the first measure. The Trombone staff has a red '8va' marking above the first measure. The Baritone (T.C.) staff has a red '8va' marking above the first measure. The Tuba staff has a red '8va' marking above the first measure. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and articulation marks. The first measure is marked with a '9' at the top left. The Clarinet in B $\flat$ staff has a red '8va' marking above the first measure and a red 'Uni' marking above the second measure. The Alto Sax staff has a red '8va' marking above the first measure. The Tenor Sax staff has a red 'Uni' marking above the first measure. The Quena staff has a red '8va' marking above the first measure. The Trumpet in B $\flat$ staff has a red '8va' marking above the first measure. The Trombone staff has a red '8va' marking above the first measure. The Baritone (T.C.) staff has a red '8va' marking above the first measure. The Tuba staff has a red '8va' marking above the first measure. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and articulation marks.

Se evidencia claramente las cuatro capas: el bajo y bombardino junto a los trombones, melodía en las quenás y trompetas, acompañamiento melódico en el clarinete saxo alto y tenor.

Conchalí Big band

Extracto de la reducción del tema Cariamanga para Conchalí Big band compás 18.

Observación del cruce de voces y el desarrollo del acompañamiento melódico armonizado.

Extracto de la reducción del tema Cariamanga para Conchalí Big band compás 70.

Desarrollo del comportamiento armónico y secciones de cierre o vuelta.

FICHAS DE ANÁLISIS SINTÁCTICO

El derecho de vivir en paz, Banda Conmoción

APRENDER A ESCUCHAR MÚSICA	TESIS DE PREGRADO														UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO			
OBRA EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ ARREGLO RAFAEL GAMBOA, BANDA CONMOCIÓN.	AUTOR VÍCTOR JARA INTÉRPRETE BANDA CONMOCIÓN														ALUMNO SIMON GONZÁLEZ GABRIEL MONTANO			
FUNCIONES NORMALES	Intro.	Exposición y acompañamiento de la voz				Reexposición, elaboración y traslación instrumental				Función recapitulativa				Función		Coda trancitativa		
TEMAS	A B A B A* B* A* B* a b a b																	
SINTAXIS	I II																	
secciones	A B C D E																	
cantidad de compases																		
RITMO	12/8																	
CENTRO TONAL	G MAYOR (LIDIO)																	
INSTRUMENTOS																		
CLARINETE	_____																	
SAXO ALTO	_____																	

SAXO TENOR	_____
4 TROMPETAS	_____
2 TROMBONES	_____
2 BOMBARDINOS	_____
1 TUBA	_____
OBSERVACIONES	

El derecho de vivir en paz, Conchalí Big Band

APRENDER A ESCUCHAR MÚSICA	TESIS DE PREGRADO													UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO								
OBRA EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ ARREGLO Y ADAPTACIÓN CRISTIAN ORELLANA							AUTOR VÍCTOR JARA INTÉRPRETE CONCHALÍ BIG BAND							ALUMNO SIMON GONZÁLEZ GABRIEL MONTANO								
FUNCIONES NORMALES	Intro.	Exposición y acompañamiento de la voz					Reexposición, elaboración y traslación instrumental					Función recapitulativa					Función transitiva y exposición					Coda
TEMAS	A		B	A	B	A*	B*	A*	B*	a	b	a	b	C	D			A				
SINTAXIS	I II III																					
secciones	A		B					C					D			E			F			
cantidad de compases																						
																						

RITMO	12/8	6/8	4/4	12/8
CENTRO TONAL	G MAYOR (LIDIO)			
INSTRUMENTOS				
2 SAXO ALTO				
2 SAXO TENOR				
SAXO BARÍTONO				
4 TROMPETAS				
4 TROMBONES				
BAJO ELÉCTRICO				
OBSERVACIONES				

Cariamanga, Banda Conmoción

APRENDER A ESCUCHAR MÚSICA	TESIS DE PREGRADO										UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO			
OBRA CARIAMANGA ARREGLO RAFAEL GAMBOA					AUTOR INTÉRPRETE BANDA CONMOCIÓN					ALUMNOS SIMON GONZÁLEZ GABRIEL MONTANO				
FUNCIONES NORMALES	Intro.	Exposición y acompañamiento del tema		Puente Reexposición de la intro.	Función recapitulativa		Puente reexposición de la intro.	Exposición	Reexposición del tema		Reexposición de la intro.	Reexposición del tema		
TEMAS	I*	A	B	I*	A	B	I*	b	A	B	I*	A	B	
SINTAXIS	I II													
secciones	A B C D E F to coda G coda													
cantidad de compases	4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 1													
RITMO	4/4													
CENTRO TONAL	A MENOR (DORIO)													
INSTRUMENTOS														
CLARINETE	_____													
SAXO ALTO	_____													
SAXO TENOR	_____													
2 QUENAS	_____													

3 TROMPETAS	
2 TROMBONES	
1 BOMBARDINOS	
1 TUBA	
OBSERVACIONES	

Cariamanga, Conchalí Big Band

[illegible]

	4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 1
RITMO	4/4
CENTRO TONAL	A DORIO
INSTRUMENTOS	
2 SAXO ALTO	_____
2 SAXO TENOR	_____
SAXO BARÍTONO	_____
4 TROMPETAS	_____
4 TROMBONES	_____
BAJO ELÉCTRICO	_____
OBSERVACIONES	

Tu fiesta, Banda Conmoción

APRENDER A ESCUCHAR MÚSICA	TESIS DE PREGRADO								UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO			
OBRA TU FIESTA ARREGLO PABLO CARREÑO				AUTOR INTÉRPRETE BANDA CONMOCIÓN				ALUMNOS SIMON GONZÁLEZ GABRIEL MONTANO				
FUNCIONES NORMALES	Intro.	Exposición y acompañamiento del tema	Exp. nuevo material melódico	Desarrollo	Exp.	Exp.	Elaboración inst. de la de la exp.	Solo	exposición	elaboración	Reexposición Del tema A	Conclusión
TEMAS		A célula 1	B célula 2	C célula 3	D célula 4	E	F célula 5		D célula 4	B		

SINTAXIS	I	II															
secciones	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K						
cantidad de compases																	
RITMO	4/4 (COMPÁS PARTIDO)																
CENTRO TONAL	D MENOR																
INSTRUMENTOS	2 CLARINETE SAXO TENOR 4 TROMPETAS 2 TROMBONES 2 BOMBARDINOS 1 TUBA																
OBSERVACIONES	/voz																

Tu fiesta, Conchalí Big Band

APRENDER A ESCUCHAR MÚSICA	TESIS DE PREGRADO	UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO
-------------------------------	-------------------	---

OBRA TU FIESTA CRISTIAN ORELLANA				AUTOR INTÉRPRETE BANDA CONCHALÍ BIG BAND				ALUMNOS SIMON GONZÁLEZ GABRIEL MONTANO																																										
FUNCIONES NORMALES	Intro.	Exposición y acompañamiento del tema	Exp. nuevo material melódico	Desarrollo	Exp.	Exp.	ElaboraciónSolo inst. de la de la exp.	exposición	elaboración	Reexposición Del tema A	Conclusión																																							
TEMAS	A célula 1		B célula 2		C célula 3		D célula 4		E		F célula 5		D célula 4		B																																			
SINTAXIS	I																	II																																
secciones	A																	B		C		D		E		F		G		H		I		J		K														
cantidad de compases	oooo		4		oooo		8		oooo		8		oo		4		oooo		8		oooo		4		oooo		8		oooo		8		oooo		8		oooo		8		oooo		8		oooo		4		1	
RITMO	4/4																																																	
CENTRO TONAL	D MENOR																																																	
INSTRUMENTOS																																																		
2 SAXO ALTO	_____																																																	
2 SAXO TENOR	_____																																																	
SAXO BARÍTONO	_____																																																	
4 TROMPETAS	_____																																																	
4 TROMBONES	_____																																																	
BAJO ELÉCTRICO	_____																																																	
OBSERVACIONES																																																		

ENTREVISTA

Cristian Orellana

1.- ¿En qué momento desarrollaste el lenguaje de estas agrupaciones?

Por mi parte tuve bastante suerte con el tema de las Big Band, porque yo partí estudiando en una formación como la Conchalí Big Band, fue donde entré a estudiar a los 12 años, imagínate escuchar música en la radio y de repente verse metido en una orquesta te cambia la percepción de la música. El trabajo que hace Gerhard es muy inteligente porque el parte con chicos a la edad aproximada de 12 años lo que no es por nada azaroso, sino por una razón de ser, que precisamente tiene que ver con el desarrollo cognitivo y psicológico de los adolescentes a esa edad. Claro, uno tiene 12 años y empieza a tocar un instrumento nuevo al mismo tiempo que uno empieza a descubrir cosas nuevas a nivel psicológico, a nivel social empiezan a despertar.

Gabriel: todo el proceso de la adolescencia

Uno se hace muy amigo del instrumento y de todo el formato donde se está tocando, imagínate estar de los 12 a los 17 años tocando música orquestal para big band es como que te queda el cuento, te queda el sonido, que es lo que importa, el cuento es, si funciona o no funciona, en el momento en que uno está tocando.

Gabriel: se transforma una cultura con los chicos que están ahí

pasa a hacer tu folklor finalmente.

¿Cómo? o ¿Cuál fue el lenguaje con el que desarrollaste los arreglos?

Entre gráficos más tradicionales Count Base Duke Ellington es la sonoridad que más me gusta la vieja escuela, las big band que se comprende como en los años veinte cuarenta cincuenta que es como la esencia del jazz que hay que tomar

¿Dónde desarrollaste este lenguaje?

Después de estudiar en la Conchalí estudié un par de años en la Projazz y en projazz se montó una big band y también era Gerhard y claro hay empezamos a ver repertorio más moderno. Una opinión muy personal la sonoridad de la big band tener mucho que ver con el jazz como un ejemplo la big band de María Schneider es una tremenda orquesta que son geniales, a mí en lo personal ese lenguaje no me llega, no es algo con que me sienta identificado a pesar de que es una muy buena orquesta y muy buenos arreglos, siento como que el formato europeo y el lenguaje de las big band es un poco más frío al lenguaje que ocupan los gringo que tiene que ver y es propio de la cultura afroamericana, son culturas completamente diferentes.

¿Cuál es la música que te gusta componer? ¿Abordar? ¿Arreglar?

El jazz, la música improvisada, es lo que más me gusta hacer.

¿Hay un desarrollo de un estilo personal?

Yo creo que eso siempre está. Por mi parte como todo lo que he estudiado, me puse un poco renegado con el tema de las reglas, en el cual cuando empecé estudiar era muy apegado, finalmente lo que es, es lo que funciona en tu cabeza.

Rafael Gamboa

¿En qué momento desarrollaste el lenguaje de estas agrupaciones?

Conocí el lenguaje de grandes ensambles instrumentales siendo estudiante del Liceo Experimental Artístico (LEA), me desarrollé especialmente dentro de la especialidad de Folclor, pero también en ensambles en donde participamos activamente estudiantes de las especialidades de Folclor y Música.

¿Cómo? o ¿Cuál fue el lenguaje con el que desarrollaste los arreglos?

El primer lenguaje fue identificar los ensambles folclóricos latinoamericanos, en cuanto al uso de la forma musical, y luego a los recursos armónicos utilizados respectivamente en cada región. Luego a partir de ahí y al involucrarme con otros lenguajes como la salsa, el bossa nova, la música de bandas de bronce en distintos lugares y el jazz a través del ensamble conocido como Big Band, en donde me toca involucrarme con el concepto del "swing", desde todas sus perspectivas. Así que pude desarrollarme paralelamente en variados lenguajes

musicales, y así mismo ir probando, gracias a los músicos que estuvieron dispuestos a interpretar lo compuesto o arreglado, los distintos resultados en un estilo u otro.

¿Dónde desarrollaste este lenguaje?

El lenguaje al momento de componer y arreglar es algo que ha ido cambiando con el tiempo. Siento sinceramente que las primeras inspiraciones son las más importantes, que tienen que ver con los sentimientos o sensaciones que una determinada música te genera. A partir de ahí es donde se comienzan a tomar decisiones respecto a los momentos de la música, además es innegable que la información teórica que uno posea será muy definidora de la línea del arreglo o la composición, ya que mientras más elementos manejas, más posibilidades tienes al momento de tomar decisiones acerca de qué o cómo puedes aportar a la música para que logre finalmente su objetivo. Muchos músicos me permitieron ir probando distintos lenguajes en distintos proyectos, como, por ejemplo: Nuevo Son Orquesta, Compañía Folclórica Millauquén, Barrio Viejo, Negros De Harvard, Banda Conmoción, Megapuesta, Cool Caribe, Conchalí Big Band, entre otras agrupaciones.

¿Cuál es la música que te gusta componer? ¿Abordar? ¿Arreglar?

La verdad, no tengo un estilo favorito. Me gusta disfrutar de la música en todas sus formas y expresiones, y si tengo la oportunidad de involucrarme con la música desde cualquiera de sus formas simplemente lo hago, me siento bendecido de que la música me ofrezca siempre nuevas oportunidades y desafíos para relacionarme con ella. Desde el Folclor, el Jazz, la

Fusión Latinoamericana, hasta la Música Clásica y el concepto de la Armonía en los puntos cardinales.

¿Hay un desarrollo de un estilo personal?

Ciertamente hay un estilo personal para cada compositor o arreglista al momento de tomar las decisiones de cómo utilizar los distintos elementos posibles que la misma música te ofrece. Es por ello que a pesar de que nuestro sistema musical occidental se compone de 12 notas, siempre escucharemos cosas que nos llegan a través de un sentimiento con la obra que se está construyendo o escuchando. Finalmente logras dar con un estilo sin siquiera buscarlo, pues la estética que cada músico tiene es demasiado subjetiva, lo único que existe realmente es el desarrollo de ideas que aporten a la música en sí misma, y mientras más influencias y conocimientos tiene el creador, más se va notando un resultado. Puede ser que yo tenga un "estilo", pero no lo he buscado, solo he intentado aportar a las sonoridades de una determinada música en un determinado estilo, para lograr los mejores resultados musicales posibles a través de lo que esa música nos hace sentir, que, aun así, siguen siendo siempre subjetivos.

Para finalizar te damos las gracias por ser parte del desarrollo de esta investigación analítica de tus arreglos y te saludamos gratificadamente por ser parte de este equipo de trabajo que está en constante observación y escucha de las propuestas latinoamericanas y en esta ocasión en el mundo de las Big Band.

CONCLUSIONES GENERALES

Cuando comenzamos esta investigación existía la inmensa necesidad de investigar acerca de las diferentes formas, resoluciones o metodologías que utilizan los arreglistas de música popular en Chile para enfrentar las diferentes clases de trabajos o proyectos que realizan en su vida cotidiana como trabajadores de la música. Todo esto, cabe destacar, nace de la experiencia llevada a cabo en el estudio de la escuela de música de la universidad y el acercamiento que pudimos tener en cierta medida a ensambles de jazz de mediana y gran envergadura a lo cuáles pudimos presentar y exponer nuestros primeros arreglos para bandas, la experiencia fue sumamente enriquecedora puesto que dejó en evidencia que el estudio pragmático de las técnicas de instrumentación cuando se emplean de forma prolífica pueden dar resultados sumamente satisfactorios, el conocimiento de brindado en las clases de armonía que nos permite no solamente identificar la función tonal de los acordes sino que también facilita una forma de pensar la música desde el orden y la lógica, proponiendo un esquema metodológico que creemos es único y exclusivo de quiénes puedan trabajar tanto la música como las artes. Es ese pensamiento lógico brindado por la academia sumado a la característica emocional más particular que significa el hecho de querer sentir un sonido específico, es lo que nos hace seres híbridos de pensamiento, debatidos entre la lógica científica y las emociones humanas, crear música requiere una responsabilidad tanto emocional como académica.

A Aquellas y aquellos que enfrenten este camino de la composición musical en un futuro, les pedimos que sean curiosos con su mundo, con sus sabores, olores y colores y esa curiosidad llevarla a la música que investiguen, que todos los días puedan ir escuchando más música, que sean curiosos en la lectura tanto teórica como poética y que sobre todo comprendan que

el significado de crear recae realmente en atreverse a intervenir con sus ideas propias en cualquier espacio si se es estudioso y trabajador al respecto.

Al desarrollar este trabajo que consistió en un cubo tridimensional de abordar la información en el análisis hemos aprendido lo significativo que es la comprensión del concepto y el enfoque analítico del estilo, al estudiante de arreglos o de orquestación en la música popular desde ya le recomendamos toda la bibliografía (sobre todo la escrita) utilizada por nosotros, el conocimiento básico de la serie armónica por ejemplo, los registros y escrituras de los instrumentos o bien de uso de las técnicas propiamente tal se encuentran en un trabajo arduo desarrollado a lo largo de toda la historia de la música, por lo que pedimos por favor no ser prejuiciosos a la hora de estudiar autores de gesta clásico-romántica si es que quieren abordar música popular, es absolutamente sabido que los criterios de orquestación producidos durante los siglos XVIII y XIX están absolutamente vigentes y se utilizan por las bandas populares en cualquier parte del mundo. Por otra parte, el estudio de la armonía popular y el contrapunto moderno debe ser carácter inicial y aplicarse en los instrumentos desde el primer momento para así darnos familiaridad con el color de los acordes y las polirítmias del contrapunto desde temprana formación musical.

Finalmente hay que destacar el proceso que hemos tenido que levantar una y otra vez de sus cimientos, de transcripciones de partituras, análisis armónicos, pero sobre todo destacar los nuevos conocimientos del análisis musicológico con el que salimos de esta investigación. Dichos conocimientos nos servirán como creadores de la música para siempre y la comprensión de su conceptualidad va más allá de cualquier materia vista en algún aula de la escuela de música, el poder evidenciar la música como esencialmente movimiento ha significado el gran cambio de pensamiento en nuestro desarrollo como creadores.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, M. d. (2006. 2ª. Ed. 161p.). *Aprender a escuchar música*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Larue, J. (2009). *Análisis del Estilo Musical*. Madrid, : Mundimúsica Ediciones SL186p.
- Nettles, B. (2002. Fotocopia. 71p.). *Harmony 3*. Boston: Berklee College of Music.
- Nettles, B. (2006. Fotocopia. P.irreg.). *Harmony 1*. Boston: Berklee College of Music.
- Nettles, B. (2007. Fotocopia. 73p.). *Harmony 2*. Boston: Berklee College of Music.
- Piston, W. (2019). *Orquestación*. (L. B. Traducción: Ramón Barce, Ed.) Holanda: Real Musical 493p.
- Rochinsky, S. (2001. Fotocopia, 127p.). *Harmony 4*. Boston: Berklee College of Music.
- Vergés, L. (2007 604p.). *El lenguaje de la Armonía*. Barcelona: Boileau.

DIGITAL

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación* (Vol. 3 edición). (M. Rodeiro, Ed., & J. F. Fátas, Trad.) Idea música.
- Álvarez, R. (s.f.). *Nuevo repertorio para bigband*. (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través del Proyecto N°442661 del Fondo de la Música 2018, el Departamento de Música de la Universidad de Concepción, y el Centro Artístico Cultural Concepción.) Recuperado el 24 de Mayo de 2020, de Nuevo Repertorio de danzas chilenas para Big Band juvenil: <http://www.nuevorepertorioparabigband.cl/>
- Derecho Udec Big Band. (30 de Abril de 2020). *Noticias UdeC*. (J. C. Figueroa, Editor, D. d. UdeC, Productor, & Universidad de Concepción) Recuperado el 24 de Mayo de 2020, de Cultura Facultad De Ciencias jurídicas y sociales:

<https://noticias.udec.cl/derecho-udec-big-band-se-adjudica-proyecto-vrid-y-ensaya-online-para-presentacion/>

Espinoza, J. (14 de Mayo de 2008). *Youtube*. Recuperado el 24 de Mayo de 2020, de La Mayor Big Band: Te Recuerdo Amanda:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ui2GwWrwj4>

Jara, V. (s.f.). Víctor Jara Sinfónico [Grabado por Orquesta sinfónica Universidad de Concepción].

Jiménez, P. B. (s.f.). *Youtube*. Recuperado el 24 de Mayo de 2020, de Valparaíso Big Band - El derecho de vivir en paz (Víctor Jara):

https://www.youtube.com/watch?v=EKA1-8kDi_0

La enciclopedia de música chilena. (s.f.). *Música Popular*. (M. popular, Editor, & M. popular, Productor) Recuperado el 24 de Mayo de 2020, de Musicapopular.cl:

<https://www.musicapopular.cl/grupo/valparaiso-big-band/>

Maipú TV-Noticias . (s.f.). *Youtube*. (Maipú Tv Noticias) Recuperado el 24 de Mayo de 2020, de Maipú se viste de jazz :

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

MetaCultura Barcelona. (2011). *Youtube*. Recuperado el 24 de Mayo de 2020, de Big Band Jazz UCV - Run run se fue pal norte (Violeta Parra) - Barcelona - 2011:

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

Parra, V. (s.f.). La jardinera [Grabado por E. L. Moderno]. De *Ensamble Latino moderno de la Escuela moderna de música*. Chile.

Piston, W. (2019). *Orquestación*. (R. Barce, Trad.) UE: Real Musical.

Plate, D. (17 de Marzo de 2011). *Youtube*. Recuperado el 24 de Mayo de 2020, de Luis

Cheul & Valparaíso Big Band Chile:

https://www.youtube.com/watch?v=QaMvB_iuVkY

vitorio846. (s.f.). *Youtube*. Recuperado el 24 de Mayo de 2020, de La Violeta y la Parra

Carmen Prieto with Víctor Duran Big Band:

<https://www.youtube.com/watch?v=ELEyzu0C6wY>

Yáñez, C. (6 de Julio de 2011). *Youtube*. Recuperado el 24 de Mayo de 2020, de UCV Big

Band - Luchín (Víctor Jara): <https://www.youtube.com/watch?v=RF3huvaVTa8>

Yáñez, C. (06 de Julio de 2011). *Youtube*. Recuperado el 24 de Mayo de 2020, de UCV Big

Band - Te Recuerdo Amanda (Víctor Jara):

<https://www.youtube.com/watch?v=jAWocDWZ74o>

MATERIAL COMPLEMENTARIO

Cariamanga

Reduccion Orquestal

Adaptacion para Conchali Big Bad
por Cristian Orellana

A Eolio

The musical score is written for a 4/4 ensemble. The first system includes parts for Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, Trumpet in Bb, Trombone, and Bass. The Alto Sax part features a melody with a 5th and 3rd interval, while the Tenor and Baritone Sax parts provide a harmonic accompaniment. The Trumpet and Trombone parts are marked with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The Bass part provides a rhythmic foundation. The second system continues the music, with the Alto Sax part featuring a 4-measure rest and the Tenor and Baritone Sax parts providing a harmonic accompaniment. The Trumpet and Trombone parts are marked with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The Bass part provides a rhythmic foundation. The third system continues the music, with the Alto Sax part featuring a 4-measure rest and the Tenor and Baritone Sax parts providing a harmonic accompaniment. The Trumpet and Trombone parts are marked with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The Bass part provides a rhythmic foundation. The fourth system continues the music, with the Alto Sax part featuring a 4-measure rest and the Tenor and Baritone Sax parts providing a harmonic accompaniment. The Trumpet and Trombone parts are marked with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The Bass part provides a rhythmic foundation. The fifth system continues the music, with the Alto Sax part featuring a 4-measure rest and the Tenor and Baritone Sax parts providing a harmonic accompaniment. The Trumpet and Trombone parts are marked with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The Bass part provides a rhythmic foundation. The sixth system continues the music, with the Alto Sax part featuring a 4-measure rest and the Tenor and Baritone Sax parts providing a harmonic accompaniment. The Trumpet and Trombone parts are marked with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The Bass part provides a rhythmic foundation. The seventh system continues the music, with the Alto Sax part featuring a 4-measure rest and the Tenor and Baritone Sax parts providing a harmonic accompaniment. The Trumpet and Trombone parts are marked with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The Bass part provides a rhythmic foundation. The eighth system continues the music, with the Alto Sax part featuring a 4-measure rest and the Tenor and Baritone Sax parts providing a harmonic accompaniment. The Trumpet and Trombone parts are marked with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The Bass part provides a rhythmic foundation. The ninth system continues the music, with the Alto Sax part featuring a 4-measure rest and the Tenor and Baritone Sax parts providing a harmonic accompaniment. The Trumpet and Trombone parts are marked with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The Bass part provides a rhythmic foundation. The tenth system continues the music, with the Alto Sax part featuring a 4-measure rest and the Tenor and Baritone Sax parts providing a harmonic accompaniment. The Trumpet and Trombone parts are marked with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The Bass part provides a rhythmic foundation.

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Bass

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bass

5^a
3^a

8va
la armonizacion de la melodia

8va de la melodia

I-
A-

I-
A-

CC
bVII
G

C
IV
D

7

A. Sx.

8vas

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

A-

G

D

A-

C

Bass

10

A. Sx.

Uni

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

G

D

A-

C

G

D

Bass

13

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

A-

Bass

Measures 13-15: Woodwinds (A. Sx., T. Sx., B. Sx.) play rapid sixteenth-note patterns. The brass (B $\flat$ Tpt., Tbn.) has rests. The bass line is a steady eighth-note pattern. A fermata is present over the woodwinds in measure 15.

16

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

A-

G

D

Cruce de voces

Measures 16-18: Measures 16-17 show woodwinds and strings. Measure 18 features a "Cruce de voces" (voice crossover) between the woodwinds. The brass (B $\flat$ Tpt., Tbn.) has rests. The bass line has a fermata in measure 17 and then continues with a new pattern in measure 18.

25

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

25

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

A-

25

Bass

28

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

28

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

A-

F

28

Bass

31

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bass

F

31

32

33

34

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bass

F

3

34

35

36

37

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Cru. de voces y uni.

37

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

F G D A-

37

Bass

40

Uni

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

40

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

G D A- C G D

40

Bass

43

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Uni

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

A-

C

G

D

A-

Bass

46

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Trom.1 silencio
2,3y4 Uni

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

C maj7

F maj7

A-7

Bass

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Cariamanga'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 43 to 45. The staves are: A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), B. Sx. (Baritone Saxophone), B $\flat$ Tpt. (B-flat Trumpet), Tbn. (Tuba), and Bass. The A. Sx., T. Sx., and B. Sx. parts have a melodic line with a wavy line indicating a slide or breath mark. The B $\flat$ Tpt. and Tbn. parts have a harmonic line. The Bass part has a bass line. A 'Uni' (Unison) instruction is written above the B $\flat$ Tpt. staff in measure 44. Chord changes are indicated below the Bass staff: A- (measure 43), C (measure 44), G (measure 45), D (measure 46), and A- (measure 47). The second system covers measures 46 to 48. The staves are: A. Sx., T. Sx., B. Sx., B $\flat$ Tpt., Tbn., and Bass. The A. Sx., T. Sx., and B. Sx. parts have a melodic line. The B $\flat$ Tpt. staff has a 'Trom.1 silencio' instruction for measures 46-48. The Tbn. staff has a harmonic line. The Bass part has a bass line. Chord changes are indicated below the Bass staff: C maj7 (measure 46), F maj7 (measure 47), and A-7 (measure 48).

49

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bass

mf

A-6

bV $\flat$ maj9

F maj9

52

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bass

Uni

bV $\flat$ maj9(#11) IM.locrio

E $\flat$ maj9(#11)

E-9

55

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bass

IV-9 M.Armo.
D-9

bIII9sus
C 9sus

II9
B 9

(V/V)
B♭9

58

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bass

I-9
A-9

C maj9

F ma9

61

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

61

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

B $^{\circ}$ E7(#9#5) A-9 G9 C7(#9#5) Fmaj9

Bass

65

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

65

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

B $^{\circ}$ B $\flat$ 9 A-9 Cmaj9

Bass

This musical score is for a piece titled "Cariamanga". It is arranged for a jazz ensemble consisting of Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Baritone Saxophone (B. Sx.), B-flat Trumpet (B $\flat$ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Bass. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 61 and spans four measures. In this system, the saxophones and brass instruments are mostly silent, indicated by whole rests. The Bass line is active, playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various accidentals. Chord symbols are placed above the Bass staff: B $^{\circ}$, E7(#9#5), A-9, G9, C7(#9#5), and Fmaj9. The second system starts at measure 65 and spans four measures. In this system, the saxophones and brass instruments have more activity. The A. Sx., T. Sx., and B. Sx. parts have whole rests in the first measure, followed by eighth-note patterns in the second measure, and then whole rests again. The B $\flat$ Tpt. and Tbn. parts have more complex figures, including chords and melodic lines. The Bass line continues with its rhythmic pattern. Chord symbols for the second system are B $^{\circ}$, B $\flat$ 9, A-9, and Cmaj9.

68

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

68

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Fma9 B $^{\circ}$ E7(#9#5) A-9

68

Bass

71

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

71

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

G13omit3 V/bVI C7(#9#5) bVIImaj7 Fmaj9 II-7b5 B $^{\circ}$ B $\flat$ 9

71

Bass

This musical score is for the piece 'Cariamanga'. It is divided into two systems, each starting at measure 68. The first system includes staves for Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Baritone Saxophone (B. Sx.), B $\flat$ Trumpet (B $\flat$ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Bass. The second system continues with the same instruments. The score features complex harmonic textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Chord changes are indicated by Roman numerals and specific chord names: Fma9, B $^{\circ}$, E7(#9#5), A-9, G13omit3, V/bVI C7(#9#5), bVIImaj7, Fmaj9, II-7b5, B $^{\circ}$, and B $\flat$ 9. The bass line is particularly active, often playing a walking bass line with syncopation. The saxophone and trumpet parts have melodic lines with many grace notes and slurs. The trombone part provides harmonic support with block chords and moving lines.

74

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bass

74

I-9

A-9

bIIIImaj9

Cmaj9

Fmaj9

B°

E7(#9#5)

78

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bass

78 A-9

79

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bass

G-9 C7(#9#5) F maj9 B $^{\circ}$ B $\flat$ 9

82

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bass

A-9 A- $\emptyset$ C maj

mp

85

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bass

F maj 7

A-

E7(#9#5)

A-6/A

Victor Jara

Rafael Gamboa y Banda Conmoción
Adaptación para Conchali Big Band
por Cristian Orellana

©

2

La derecha de vivir en paz

7

T

pe a de viet nam a to da lahu ma ni da nin gun ca ñon bo rra ra el

(pe) (CC)

I G A G A

IVmaj7 III-7

Cmaj7 Bm7

B^ø E7 Am7

A. Sx.

8vas

8va

4^a

T. Sx.

Unísono a 2

3^a

8va

6^a

B. Sx.

B^b Tpt.

V7/II- II-7

Tbn.

E.B.

10

T

sur co de tu arro zal el de re cho de vi vir en paz

1. 2.

II-7/b7 III-7 VI-7

Am7/G Bm7 Em7 Em9

Em7

A. Sx.

6^{tas}

2^{das} y 3^{ras}

T. Sx.

B. Sx.

B^b Tpt.

a 4

(Trp. 1 y 4 al Unís.)

Tbn.

E.B.

14 3

T

8 G A G A Cmaj7 Bm7

A. Sx. 14 Unis + 3ras y 4tas mf 8vas

T. Sx. mf

B. Sx. mf

Bb Tpt. 14 Unisón a 4 3ras, 6tas y 8vas mf

Tbn. mf

E.B. 14 mf

16

T

8 G A G A Cmaj7 Bm7 B $\emptyset$ E7 Am7

A. Sx. 16 (b13) (9b) 8va

T. Sx. (3,7)

B. Sx. 16

Bb Tpt. 16

Tbn. 16

E.B. 16

4

T

19

Am7/G Bm7 G A G A Em7 Em9 in do

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

E.B.

22

T

8

chi na es el lu gar mas a lla del an cho mar don de

G A G A Unísono a 2 Cmaj7 Bm7

(Tacet x1)

3ras y 4tas

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

E.B.

2)Bloques en disp. cerrada y mixta

24 5

T

8 re vi en tan la flor con ge no ci dioy na palm la lu na es enaex plo sion que

G A G A Cmaj7 Bm7 B^ø E7 Am7 3ras y 4tas

A. Sx. Unísono a 2 4tas 8vas 3ras y 4tas

T. Sx. Unísono a 2 3ras 3ras

B. Sx.

B^b Tpt.

Tbn.

E.B.

27

T

8 fun de to doel cla mor el de re cho de vi vir en paz

Am7/G Bm7 6tas G A G A VI-7 VI-9 Em7 Em9

A. Sx. 6tas

T. Sx. 2das y 3ras

B. Sx.

B^b Tpt.

Tbn.

E.B.

6

30

T

8

Em9

bVIIImaj7 (DIM)

F maj7

VI-9

Em9

F maj7

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

E.B.

34

T

8

II-7/7b

A m7/G

II H

G/A

IV-7(SDIM) H

G m7/C

bVII13

F 13

V7#9

B 7(#9)

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

E.B.

38 Swing! $\text{♪} \text{♪} = \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ 7

T

A. Sax. I-9maj7
 Em9(maj7) Em9 (V7/bVII)
 A7

T. Sax.

B. Sax.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

E.B.

42

T

A. Sax. IV-7
 A m7 bVIImaj7
 C maj7 $\text{bIIImaj7 (SDIM alt.)}$
 F maj7 I-maj9
 Em9(maj7)

T. Sax.

B. Sax.

B $\flat$ Tpt. Sax. Ten + Bar Trp. 2 con mel.

Tbn.

E.B.

8

T

47

8

II-7(b5) F#⁷ V7alt. B 7#9(#5) I-6 Em6 (V7/bVII) A 7

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

E.B.

51

T

8

IV-7 Am7 bVIImaj7 Cmaj7

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

E.B.

Emaj9(#4) Am9 crom.

55 9

T

8

55

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

E.B.

$\flat$ IIImaj7 (SDIM alt.)
F maj7

I-9(maj7)
Em9(maj7)

II $^\circ$
F $\sharp$

V13 sus
F13

I-6
Em6

I-7/7
Em/D $\sharp$

$\flat$ III/3
G/D

(V7/3/ $\flat$ VII)
A/C $\sharp$

$\flat$ VIImaj7
C maj7

60

T

8

60

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

E.B.

$\flat$ IIImaj7
F maj7

$\flat$ VII/3
D/F $\sharp$

IV-9
Am9

V7 $\sharp$ 9/ $\flat$ III
D7($\flat$ 9)

$\flat$ III
G

$\flat$ VII/3
D/F $\sharp$

$\flat$ IIImaj7
F maj7

I H
D/E

V9/D $\sharp$
B(add9)/D $\sharp$

10

T

64

8

II-9
A m9

IV7(I MMM)
C 7/D poliacorde

I maj7
G maj 7

B $\emptyset$ E7 II-
A m7

II-7/b7
A m7/G

III-7
B m7

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

E.B.

T

68

8

I G II^{CC} A I G A I-9 Em9 bIII G IV^{CC} A G A

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

E.B.

a 4

El derecho de vivir en paz

71 11

T.

A. Sx. E_m^9 E_m^6

T. Sx.

B. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

E.B.

This musical score is for the song 'El derecho de vivir en paz'. It includes parts for a vocal line (T.) and a full band. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The instrumental parts include Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Baritone Saxophone (B. Sx.), B-flat Trumpet (B $\flat$ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Euphonium/Bass (E.B.). The Alto Saxophone and Tenor Saxophone parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Baritone Saxophone, B-flat Trumpet, Trombone, and Euphonium/Bass parts provide harmonic support with chords and sustained notes. The score is marked with measure numbers 71 and 11, and includes chord symbols E_m^9 and E_m^6 .

Cariamanga

Reduccion Orquestal

Musica y Arreglo
Rafael Gamboa Camarada
para Banda Conmocion

Intro.

A Eolio

Clarinet in B $\flat$

Alto Sax

Tenor Sax

Quena .2

Trumpet in B $\flat$.3

Trombone .2

Baritone (T.C.)

Tuba

The musical score is written for a woodwind and brass ensemble. It consists of seven staves, each with a 4/4 time signature. The first four staves (Clarinet in B $\flat$, Alto Sax, Tenor Sax, and Quena .2) contain melodic lines with various ornaments and slurs. The Alto Sax part is marked with a 4^a (fourth) ornament, and the Tenor Sax part is marked with a 6^a (sixth) ornament. The Quena .2 part is marked with an 8va (octave up) and a 4^a (fourth) ornament. The last three staves (Trumpet in B $\flat$.3, Trombone .2, and Baritone (T.C.)) are mostly empty, with a few rests. The Tuba part is marked with an A- (octave down) and contains a melodic line. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Cariamanga

2

A-/C

A

A Dorio

8vas

B $\flat$ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

Mel. armonizada

3^a

B $\flat$ Tpt.

3^a

6^a

G/B

Tbn.

(CC)
bVII

G

(C)
IV

D

I-
A-

CC
bVII

G

Bar.

Tuba

The musical score for "Cariamanga" is written for a band ensemble. It consists of 8 measures. The key signature is one flat (B $\flat$). The time signature is 4/4. The score includes the following parts:

- B $\flat$ Cl.:** Plays a melodic line in the first measure, then rests. In the third measure, it plays a melodic line with an 8va (octave) marking.
- A. Sx.:** Similar to the B $\flat$ Cl., it plays a melodic line in the first measure and rests. In the third measure, it plays a melodic line with an 8va marking.
- T. Sx.:** Similar to the A. Sx., it plays a melodic line in the first measure and rests. In the third measure, it plays a melodic line with an 8va marking.
- Mel. armonizada:** A melodic line in the first measure, marked with a 3^a (third) and a dynamic marking of mf.
- B $\flat$ Tpt.:** Plays a melodic line in the first measure, marked with a 3^a (third) and a 6^a (sixth) and a dynamic marking of mf.
- Tbn.:** Plays a melodic line in the first measure, marked with a dynamic marking of mf.
- Bar.:** Plays a melodic line in the first measure, marked with a dynamic marking of mf.
- Tuba:** Plays a melodic line in the first measure, marked with a dynamic marking of mf.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf). The key signature is one flat (B $\flat$). The time signature is 4/4. The score is in the Doric mode.

Cariamanga

3

9 *

B♭ Cl.

8va

A. Sx.

Uni

T. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

C/G

D/A

A-

C

G

D/A

A-

bIII C

cc bVII G

c IV D

D

The musical score is for a piece titled 'Cariamanga'. It is written for a band consisting of B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, B♭ Trumpet, Trombone, Baritone, and Tuba. The score begins with a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature. The B♭ Clarinet part starts with a melodic line, while the Alto Saxophone and Tenor Saxophone parts provide harmonic support. The B♭ Trumpet, Trombone, Baritone, and Tuba parts provide a solid harmonic foundation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, along with a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature. The score is divided into measures, with a repeat sign indicating a section to be played multiple times. The score is written for a band consisting of B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, B♭ Trumpet, Trombone, Baritone, and Tuba. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, along with a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature. The score is divided into measures, with a repeat sign indicating a section to be played multiple times.

Cariamanga

4

B

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

p

5ª y 6ª

p

3ª

p

Nuevo acompañamiento de la introducción.

p

13

1- A-

B♭ Tpt.

p

8

Tbn.

p

Bar.

p

Tuba

p

mp

mp

mp

mp

mp

8

mp

mp

mp

Cariamanga

C

5

[illegible]

Cariamanga

6

21

B $\flat$ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

A-

C

G

D

A-

C

G

D

21

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

D 

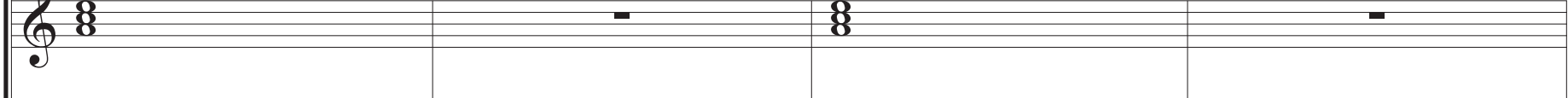
B $\flat$ Cl. 

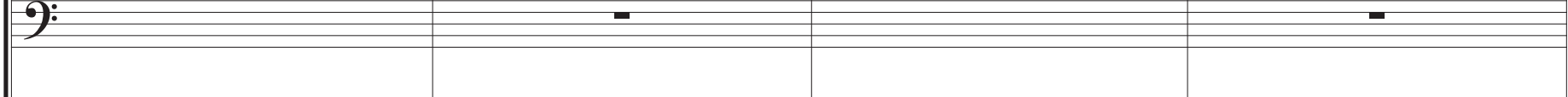
A. Sx. 

T. Sx. 



²⁵ 

B $\flat$ Tpt. 

Tbn. 

Bar. 

A-

Tuba 

Cariamanga

8

E

*

B $\flat$ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

This musical score page contains measures 8 through 31 of the piece "Cariamanga". The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for B $\flat$ Cl., A. Sx., T. Sx., and a piano accompaniment. The second system includes staves for B $\flat$ Tpt., Tbn., Bar., and Tuba. The piano accompaniment in the first system features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The B $\flat$ Tpt. staff in the second system has a key signature change to one flat (F major or D minor) indicated by "bIV F". The Tuba staff has a dynamic marking of "A-". The score is written in common time (C).

33

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

8vas

Uni

33

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

♯

♭VI
F

Cariamanga

10

F

37

B $\flat$ Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

G D A- G D

The musical score for 'Cariamanga' is written for a woodwind and brass ensemble. It begins with a rehearsal mark '37' and a key signature change to F major. The woodwinds (Bb Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone) play a melodic line starting in measure 3. The brass section (Bb Trumpet, Trombone, Baritone, Tuba) provides harmonic support with chords and a bass line. The score includes a key signature change to F major in measure 2, indicated by a box with the letter 'F'. The bass line is marked with the notes G, D, A-, G, D.

41

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

A- C G D A- C G D

Cariamanga

12

45

B $\flat$ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

8

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bar.

A-

Tuba

The musical score for 'Cariamanga' is written for a woodwind and brass ensemble. It consists of four measures of music. The woodwinds (B $\flat$ Clarinet, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone) play a melodic line in 8/8 time, characterized by eighth notes and slurs. The brass section (B $\flat$ Trumpet, Trombone, and Baritone) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The tuba plays a bass line of eighth notes. The score is marked with a '45' at the beginning of the first measure.

G

B♭ Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

49

G D A- G D

Cariamanga

14

D.S. al Coda

53

B $\flat$ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

A- C A- D A- C G D

D.S. al Coda

D.S. al Coda

57

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

8

57

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

The musical score for "Cariamanga" on page 15 consists of six staves. The first four staves (B♭ Cl., A. Sx., T. Sx., and a staff with a large '8') contain melodic lines with various articulations and dynamics. The fifth staff (B♭ Tpt.) and sixth staff (Tbn.) are mostly silent, with some dynamic markings. The seventh staff (Bar.) is also mostly silent. The eighth staff (Tuba) contains a melodic line. The score is in 3/4 time and includes various dynamics and articulations.

Cariamanga

16

61

B $\flat$ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

61

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

The image shows a musical score for measures 16 and 17 of a piece titled "Cariamanga". The score is written for seven instruments: B $\flat$ Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, B $\flat$ Trumpet, Trombone, Baritone, and Tuba. The first measure (measure 16) contains a first ending bracket labeled "61". The second measure (measure 17) contains a repeat sign. The score is written in a key signature of one flat (B $\flat$) and a common time signature (C). The instruments are arranged in two systems: the first system contains B $\flat$ Cl., A. Sx., T. Sx., and an unlabeled staff; the second system contains B $\flat$ Tpt., Tbn., Bar., and Tuba. The notation for each instrument is as follows: B $\flat$ Cl. (treble clef, B $\flat$ key signature, C time signature, first measure: B $\flat$ 4, second measure: B $\flat$ 4), A. Sx. (treble clef, B $\flat$ key signature, C time signature, first measure: B $\flat$ 4, second measure: B $\flat$ 4), T. Sx. (bass clef, B $\flat$ key signature, C time signature, first measure: B $\flat$ 4, second measure: B $\flat$ 4), unlabeled staff (treble clef, B $\flat$ key signature, C time signature, first measure: B $\flat$ 4, second measure: B $\flat$ 4), B $\flat$ Tpt. (treble clef, B $\flat$ key signature, C time signature, first measure: B $\flat$ 4, second measure: B $\flat$ 4), Tbn. (bass clef, B $\flat$ key signature, C time signature, first measure: B $\flat$ 4, second measure: B $\flat$ 4), Bar. (bass clef, B $\flat$ key signature, C time signature, first measure: B $\flat$ 4, second measure: B $\flat$ 4), Tuba (bass clef, B $\flat$ key signature, C time signature, first measure: B $\flat$ 4, second measure: B $\flat$ 4).

El Derecho de vivir en paz

Victor Jara

Adaptacion

Rafel Gamboa Camarada

♩ = 56

Introduccio *

Score for "El Derecho de vivir en paz" (Introduction).

Tempo: ♩ = 56. Time Signature: 12/8.

Instrumentation and Parts:

- Tenor:** Treble clef, 8va. Melody line starting in the 4th measure.
- Clarinet in B♭:** Treble clef. Melody line with harmonies (a3), (a7), C maj9, B-7. Includes Mel. 3ª y 6ª and Mel. por 3ª y 6ª.
- Alto Sax:** Treble clef. Harmonic accompaniment.
- Tenor Sax:** Bass clef. Harmonic accompaniment.
- Trumpet in B♭:** Treble clef. Harmonic accompaniment with parts (T) I G maj7, (CC) II A 7/G, F# 1ª y 4ª trom. Uni, E-7/G, B-/F.
- Trombone:** Bass clef. Harmonic accompaniment with parts (T) I G maj7, (CC) II A 7/G, G maj7, A 7, G maj7, A 7/G, C maj9, B-7.
- Bombardino Bb:** Bass clef. Pedal en G Drop 3.
- Tuba:** Bass clef. Harmonic accompaniment.

Chord Progression (Trombone/Tuba):

- Measures 1-2: (T) I G maj7, (CC) II A 7/G
- Measures 3-4: G maj7, A 7
- Measures 5-6: G maj7, A 7/G
- Measures 7-8: C maj9, B-7

Sección A

El Derecho de vivir en paz

2
5

T

re cho de vi vir po e ta ho chi mi que gol pe a de viet nam a to da lahu ma ni da nin

G maj7 A C maj9 B-7 (T) I G maj7 (CC) II A 7 IVmaj9 C maj9 III-7 B-7

B♭ Cl.

Mel. 8vas. 8vas.

A. Sx.

8vas. 4^a Uni 6^a Uni

T. Sx.

5

B♭ Tpt.

G maj7 A 7 G maj7 A 7 C maj9 B-7 G maj7 A 7

Tbn.

Bar.

Tuba

Homoritmia

El Derecho de vivir en paz

9

T

8

gun ca ñon bo rra ra el sur co de tu arro zal el de re cho de vi vir en paz

1. 2. 3

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

B-7 E7

A-7 A-7/E A-7/G B-7/A G maj7 A7 E- E-9 E-9 E-

This musical score is for the song 'El Derecho de vivir en paz'. It includes a vocal line (T) and instrumental parts for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), and Tuba. The vocal line starts at measure 9 and includes lyrics: 'gun ca ñon bo rra ra el sur co de tu arro zal el de re cho de vi vir en paz'. The instrumental parts are arranged in a grand staff format. The B♭ Cl., A. Sx., and T. Sx. parts have a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The B♭ Tpt., Tbn., Bar., and Tuba parts have a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are provided for the instrumental parts: B-7, E7, A-7, A-7/E, A-7/G, B-7/A, G maj7, A7, E-, E-9, and E-9. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a repeat sign at the end of the first system.

Seccion B

14

T

8

B $\flat$ Cl.

14

8vas.

A. Sx.

T. Sx.

14

B $\flat$ Tpt.

G A7 Cmaj7 B-7 G A7

Tbn.

Bar.

Tuba

El Derecho de vivir en paz

5

*

17

T

B $\flat$ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

8

B-7

V7/II
E7

II-7
A-7

A-7/E

A-7/G

III-7
B-7

(T)
I
Gadd13

(CC)
II
A

Gadd13

A

(7,b13,5)

C maj7

B-7

A/C#

El Derecho de vivir en paz

6

1. 2. C

21

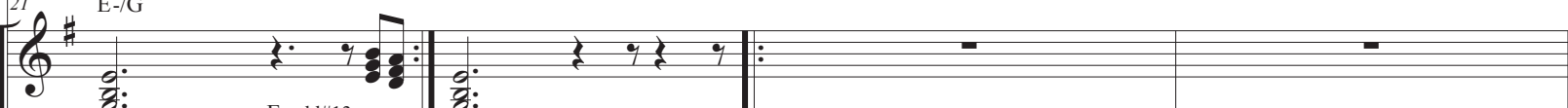
T.  VI- E- in do chi na es el lu gar mas a lla del an cho mar don de

B♭ Cl.  21

A. Sx. 

T. Sx. 

E-/G

B♭ Tpt.  21 E-/G Acom. por bloque E-add#13

Tbn.  3ª y 4ª Bombardino como voz superior

Bar.  5ª y 6ª

Tuba 

El Derecho de vivir en paz

7

25

T. 8 re vi en tan la flor con ge no ci di oy na palm la lu na es ena ex plo sion que fun de to do el cla mor el de

25

B $\flat$ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

25

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

This musical score is for the song 'El Derecho de vivir en paz'. It features a vocal line (T.) and a brass section consisting of B $\flat$ Clarinet (B $\flat$ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), B $\flat$ Trumpet (B $\flat$ Tpt.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), and Tuba. The vocal line begins at measure 25 with the lyrics 're vi en tan la flor con ge no ci di oy na palm la lu na es ena ex plo sion que fun de to do el cla mor el de'. The instrumental parts provide harmonic support, with the brass section playing chords and melodic lines in the lower register. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is in treble clef, while the instrumental parts are in their respective clefs (treble for B $\flat$ Cl., A. Sx., and B $\flat$ Tpt.; bass for T. Sx., Tbn., Bar., and Tuba). The vocal line includes a '8' below the first measure, likely indicating a measure rest or a specific performance instruction. The instrumental parts are arranged in a grand staff format, with each instrument on its own staff. The B $\flat$ Tpt. part is marked with a '25' at the beginning, indicating the start of the section. The Tbn. part includes a '7' below the first measure, likely indicating a measure rest. The Bar. part includes a '7' below the first measure, likely indicating a measure rest. The Tuba part includes a '7' below the first measure, likely indicating a measure rest.

El Derecho de vivir en paz

8

29

T. 8 re cho de vi vir en paz

1. 2.

B $\flat$ Cl. D

A. Sx.

T. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

This musical score is for the song 'El Derecho de vivir en paz'. It includes a vocal line (T.) and instrumental parts for B $\flat$ Clarinet (B $\flat$ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), B $\flat$ Trumpet (B $\flat$ Tpt.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), and Tuba. The score is divided into two systems. The first system contains measures 29 through 32, with the vocal line singing 're cho de vi vir en paz'. The second system contains measures 33 through 36. The instrumental parts feature various musical notations including rests, notes, and chords. The B $\flat$ Clarinet part has a 'D' marking above measure 34. The Trombone and Baritone parts have dynamic markings like '>' and 'f'. The Tuba part has a 'p' marking in measure 34.

coda

9

33

T

8

E

33

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

33

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

B-7 E7 A-7add13

Detailed description: This is a musical score for measures 33-36. The score is written for eight instruments: T (Trumpet), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), B♭ Tpt. (B-flat Trumpet), Tbn. (Trombone), Bar. (Baritone), and Tuba. The key signature is one sharp (F#). Measure 33 shows the T part with a whole rest, and the B♭ Cl., A. Sx., and T. Sx. parts with eighth-note patterns. Measure 34 shows the T part with a whole rest, and the B♭ Cl., A. Sx., and T. Sx. parts with eighth-note patterns. Measure 35 shows the T part with a whole rest, and the B♭ Cl., A. Sx., and T. Sx. parts with eighth-note patterns. Measure 36 shows the T part with a whole rest, and the B♭ Cl., A. Sx., and T. Sx. parts with eighth-note patterns. The B♭ Tpt., Tbn., Bar., and Tuba parts are also shown, with various chordal and melodic patterns. The B♭ Tpt. part has a key signature change to two sharps (F# and C#) in measure 36. The Tbn., Bar., and Tuba parts have various chordal patterns. The B♭ Tpt. part has a key signature change to two sharps (F# and C#) in measure 36. The Tbn., Bar., and Tuba parts have various chordal patterns. The B♭ Tpt. part has a key signature change to two sharps (F# and C#) in measure 36. The Tbn., Bar., and Tuba parts have various chordal patterns.

El Derecho de vivir en paz

10

37

T

8

Sec Homoritmica

G A/C# E-/G E-/B D-7/F G7

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

E-7 A7/G E- E-/G

B♭ Tpt.

A-7/G B-7/A G A G/B E-

Tbn.

Bar.

Tuba

El Derecho de vivir en paz

11

41

T

8

E-/G

B $\flat$ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

E-/B

E-

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

Tu Fiesta
Reducción orquestal
Version cuarentena

Musica y arreglo
Pablo Carreño
Trans y adap
Rafael Gamboa

♩ = 126 Intro

A

Clarinet in B♭

Tenor Sax

Trumpet in B♭

Trombone

Baritone (T.C.)

Tuba

Acompañamiento melódico

B♭ Cl.

T. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

Uni

6ª

5ª

F 6

F 6/A

A 7/C#

D-7/F

Encuadramiento

1-
D-

10

6ª

5ª

6ª

3ª

8vas

D-7/F

Encuadramiento

V7
A 7

D-

A 7

D-

A 7

2

19

Tu Fiesta

B

3

Melodia acompañada por 6°
8°vas

8va

3ª

4ª

7ºdel acorde

F 6

D-7/A

A 7/G

F

D-7/F

G 7/B

D-7

F 6

A 7

A 7/C#

G 7

Encuadramiento

D-

I-7
D-7

bIII6
F 6

V7
A 7

I-7
D-

IV7 M.M
G

D-

A 7

D-

C

28

Armonizacion de melodia por 6° que 8°va el tenor

D-7/C

A 7/G

D-7

A 7

D-/G

A 7

D-7/A

A-7/G

A 7

D-7/F

D-

A

D-

A

D-

[illegible]

4

F

Tu Fiesta

55

B♭ Cl.

T. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

D-7/A

A-7/G

A-7

A/E

D-7/A

D-7/C

A-7/G

A-7

A/E

A 7/C#

Cruzamiento

D-

B♭

D-

B♭

G

H

Uni

64

B♭ Cl.

T. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

15

15

15

15

D-7/C

B♭

D

87

B♭ Cl.

T. Sax.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

I

B♭ Cl.

T. Sax.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

1.

J

UniA3

105 2.

B♭ Cl.

T. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

K

114

B♭ Cl.

T. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

Tu Fiesta

123

B $\flat$ Cl.

T. Sx.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Bar.

Tuba

The musical score for 'Tu Fiesta' is presented in two systems. The first system includes the B $\flat$ Clarinet (B $\flat$ Cl.) and Tenor Saxophone (T. Sx.) parts. The B $\flat$ Clarinet part begins with a rest, followed by a quarter note G $\flat$ and a half note chord of A $\flat$ and B $\flat$. The Tenor Saxophone part begins with a rest, followed by a quarter note G $\flat$ and a half note chord of A $\flat$ and B $\flat$. The second system includes the B $\flat$ Trumpet (B $\flat$ Tpt.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), and Tuba parts. The B $\flat$ Trumpet part begins with a rest, followed by a quarter note G $\flat$ and a half note chord of A $\flat$ and B $\flat$. The Trombone part begins with a rest, followed by a quarter note G $\flat$ and a half note chord of A $\flat$ and B $\flat$. The Baritone part begins with a rest, followed by a quarter note G $\flat$ and a half note chord of A $\flat$ and B $\flat$. The Tuba part begins with a rest, followed by a quarter note G $\flat$ and a half note chord of A $\flat$ and B $\flat$. The score concludes with a double bar line.

Reduccion Orquestal

Pablo Carreño, Banda Conmoción

por Cristian Orellana

2

21

bVI
Bb

bVII
Cadd13

Bb

A7add13

TanFiesta

Bb

Dm

Bb

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

21

Acordes: Bb7 y 13
Tbn y Trbss

Bb Tpt.

Tbn.

E.B.

29

Dm

C

Bb

A

Dm

C

Bb

A

*
Dm

C

A

Dm

C

Bb

A

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

29

Trbs 1 y 2

Bb Tpt.

Tbn.

E.B.

37 Dm C B♭ A Dm C B♭ A Tu Fiesta Dm A7 Dm A Dm Dm A Dm 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

37 Dm A Dm B♭ C B♭ A7 Dm C B♭ A

E.B.

47 A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

47 B♭ Tpt.

Tbn.

47 E.B.

4

Dm

C

B $\flat$

A

Dm

C

B $\flat$

Tu Fiesta A

Dm

C

B $\flat$

A

55

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

55

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

55

E.B.

64

A. Sx.

8vas

T. Sx.

B. Sx.

64

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

64

E.B.

Interludio de Batería

3^a

2^a

8vas

4^a 5^a 6^a 2^a 4^a 3^a 2^a

A 13

Dm9

bVI SDIM.alt B $\flat$ 7

A7

Dm7

G7

Dm7

G7

Cm7

F7

1-7

(4)

(V7/bVI)

M.M.natural
M.Armonica

D-maj7 Bb7 A7 Dm7 Bb7 A7 Tu Fiesta Dm7 G7 Bb7 A7 Dm7G7 Cm7F7 Bb7 A7 Dm7

5

71

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Solo Tenor 1

71

Bb Tpt.

Tbn.

71

E.B.

Bb7 V7 A7(#9) Dm7 Solo Tenor

81

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Saxos Altos con voces cruzadas

81

Bb Tpt.

Tbn.

Interludio de Batería

Trbs 1 y 2

81

E.B.

Trps 1, 2 y 3

6

Dm

C

Bb

1.

2.

Dm

Tu Fiesta

Dm

C

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

This system contains the first three staves of the score. The top staff is for Alto Saxophone (A. Sx.), the middle for Tenor Saxophone (T. Sx.), and the bottom for Baritone Saxophone (B. Sx.). All staves are in B-flat major and 4/4 time. The A. Sx. staff has a measure rest at the beginning, followed by a melodic line starting at measure 91. The T. Sx. and B. Sx. staves have a measure rest at the beginning, followed by a rhythmic accompaniment starting at measure 91. The system ends with a double bar line.

91

Bb Tpt.

Tbn.

This system contains the next two staves of the score. The top staff is for B-flat Trumpet (Bb Tpt.) and the bottom for Trombone (Tbn.). Both staves are in B-flat major and 4/4 time. The Bb Tpt. staff has a measure rest at the beginning, followed by a melodic line starting at measure 91. The Tbn. staff has a measure rest at the beginning, followed by a rhythmic accompaniment starting at measure 91. The system ends with a double bar line.

91

Bb

A

Dm

C

Bb

A

A7

A7

Dm

E.B.

This system contains the third staff of the score, for Euphonium/Bass (E.B.). The staff is in B-flat major and 4/4 time. It has a measure rest at the beginning, followed by a melodic line starting at measure 91. The system ends with a double bar line.

99

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

This system contains the next three staves of the score. The top staff is for Alto Saxophone (A. Sx.), the middle for Tenor Saxophone (T. Sx.), and the bottom for Baritone Saxophone (B. Sx.). All staves are in B-flat major and 4/4 time. The A. Sx. staff has a measure rest at the beginning, followed by a melodic line starting at measure 99. The T. Sx. and B. Sx. staves have a measure rest at the beginning, followed by a rhythmic accompaniment starting at measure 99. The system ends with a double bar line.

99

Bb Tpt.

Tbn.

E.B.

This system contains the next three staves of the score. The top staff is for B-flat Trumpet (Bb Tpt.), the middle for Trombone (Tbn.), and the bottom for Euphonium/Bass (E.B.). All staves are in B-flat major and 4/4 time. The Bb Tpt. staff has a measure rest at the beginning, followed by a melodic line starting at measure 99. The Tbn. staff has a measure rest at the beginning, followed by a rhythmic accompaniment starting at measure 99. The E.B. staff has a measure rest at the beginning, followed by a melodic line starting at measure 99. The system ends with a double bar line.

ANIVERSARIO
25 AÑOS
CONCHALI
BIG BAND

VIERNES 18 OCTUBRE A LAS 20:00

JUNTO A



MOVIMIENTO
Original

INVITADA ESPECIAL LORENA PUALUAN

🎺 **ENTRADA LIBERADA** 🎺

TEATRO NUÑO IRARRÁZVAL 1564

