



Vigilada Mineducación

**Arreglo para Big Band de Música Andina Colombiana Nivel Infantil/Juvenil
Una Descripción Analítica al Proceso de la Creación del Arreglo Para Big
Band de la Obra Bambuquísimo del Maestro León Cardona**

Andean Colombian Music Arrangement for Juvenile Big Bands

**An analytical description of the creation process of an arrangement for Big
Band of the piece Bambuquísimo by León Cardona.**

Javier Esteban Muñoz Enríquez

**Artículo Académico presentado para optar para el título en Magister en
Música**

Asesor

Juan David Manco, Doctor en Artes

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN
2022**

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
EL JAZZ, UNA MÚLTIPLE HERRAMIENTA AL SERVICIO DEL APRENDIZAJE INFANTIL Y JUVENIL.....	10
NIÑOS MULTIINSTRUMENTISTAS Y SU RELACIÓN CON EL JAZZ.....	13
LA <i>BIG BAND</i> Y SU RELACIÓN CON LOS MÚSICOS A NIVEL INFANTIL Y JUVENIL.....	18
BAMBUQUÍSIMO COMO REPRESENTACIÓN DE LAS MÚSICAS TRADICIONALES Y LA FUSIÓN.....	21
METODOLOGÍA Y RESULTADOS.....	24
<i>SELECCIÓN DE LA PIEZA MUSICAL BAMBUQUÍSIMO</i>	25
<i>ANÁLISIS DE LA OBRA BAMBUQUÍSIMO</i>	26
<i>ELABORACIÓN DEL SKETCH</i>	32
ELECCIÓN DEL TEMPO Y TONALIDAD.....	32
DEFINICIÓN DE LAS SECCIONES.....	33
SELECCIÓN PRELIMINAR DE LAS SECCIONES INSTRUMENTALES QUE LLEVARÍAN LAS MELODÍAS.....	33
DEFINIR ACOMPAÑAMIENTOS.....	34
INCLUSIÓN DE INSTRUMENTOS NO CONVENCIONALES EN LA <i>BIG BAND</i>	34
DEFINICIÓN RÍTMICA DE LA INTRODUCCIÓN.....	34
<i>ELABORACIÓN DEL ARREGLO</i>	35
SECCIÓN INTRODUCTORIA DEL ARREGLO.....	36

SECCIÓN “A”.....	38
SECCIÓN “B”.....	42
RE EXPOSICIÓN DE LA SECCIÓN “B”.....	46
RE EXPOSICIÓN SECCIÓN “A”.....	47
SECCIÓN “C”.....	47
PUENTE.....	51
SOLOS (SECCIÓN DE IMPROVISACIÓN).....	53
COMPASES 133 A 140.....	55
SECCIÓN “A” FINAL.....	56
DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.....	59
REFERENCIAS.....	62

Arreglo Para Big Band de Música Andina Colombiana en Nivel Infantil/Juvenil¹

Una descripción analítica al proceso de la creación del arreglo para Big Band de la obra Bambuquísimo del maestro León Cardona.

Andean Colombian Music Arrangement for Juvenile Big Bands

An analytical description of the creation process of an arrangement for Big Band of the piece Bambuquísimo by León Cardona.

Javier Esteban Muñoz Enríquez.

jemunoze@eafit.edu.co

jemesax@hotmail.com

Resumen

Este artículo se propone dar cuenta del proceso llevado a cabo para la creación de un arreglo de música andina colombiana para *Big Band* en nivel Infantil/Juvenil, la pertinencia de potenciar las capacidades musicales de los niños multiinstrumentistas y analizar los recursos técnicos utilizados para elaborar un arreglo de *Big Band* para estudiantes en proceso de formación.

Para ello, se desarrollaron 4 fases metodológicas: Selección de la pieza musical, Análisis de la Obra, Elaboración del Sketch, Elaboración del arreglo. Se obtuvo como resultado un proceso metodológico que genera un arreglo para *Big Band*, el cual incluye momentos para músicos multiinstrumentistas, espacios para la improvisación dentro de la música Andina Colombiana y con contenidos especialmente diseñados para población Infantil/Juvenil. Se concluye que elaborar este tipo de arreglos, requiere de un tratamiento

¹ Artículo Académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2022. Asesor: Juan David Manco, Doctor en Artes.

especial en cuanto al contenido técnico que allí se quiera utilizar y que, por la ausencia de los mismos; de ahí la importancia y la necesidad de aportar a este repertorio.

Palabras Clave: *Big Band*, Arreglo, Bambuquísimo, Infantil.

Abstract.

The aim of this article is to give an account of the creation process of an Andean Colombian Music arrangement for juvenile Big Bands, to inform of the appropriateness of potentiating multi-instrumentalist children's musical abilities, and to analyze the technical resources used to elaborate a Big Band arrangement for students undergoing musical training. To that effect, four methodological phases were carried out: (i) Selection of the Musical Piece, (ii) Analysis of the Piece, (iii) Drafting of the Sketch, and (iv) Elaboration of the Arrangement. As a result, a methodological process for the creation of a Big Band arrangement was obtained. The arrangement leaves room for multi-instrumentalist musicians and for improvisation in Andean Colombian Music, and it is specifically designed for young musicians. As a way of conclusion, the elaboration of this type of arrangements requires special treatment in terms of the technical content that they contain, which is necessary because of the few arrangements available for this repertoire.

Keywords: Big Band, Arrangement, Bambuquísimo, Juvenile.

Introducción

El programa de Bandas Estudiantiles de Música del Departamento de Caldas, ha protagonizado dentro del desarrollo musical del país un papel importante. El aporte a la cultura, la educación musical y las experiencias musicales, ha sido inmenso junto con múltiples beneficios brindados a los niños y jóvenes de la región. Desde su creación, el número de estudiantes impactados es elevado, incrementándose en estos últimos años.

Desde el año 2016 el Programa ha tenido un crecimiento importante en el número de agrupaciones pues pasó de tener 47 Bandas Musicales conformadas a 78; Cada (sic) una de las Bandas sinfónicas de Caldas cuenta con tres procesos de aprendizaje, (Pre-banda, Banda Infantil y Banda Titular) con un promedio aproximado de 50 integrantes en cada uno, configurando un total aproximado de 11.700 estudiantes del Departamento en procesos de formación musical. (SEDCALDAS, 2021)

El campo de acción para los niños instrumentistas, se limita a las necesidades propias de cada agrupación, repertorio, formato, número de integrantes y decisiones individuales de cada director, quién a su vez decide, qué instrumento interpretar durante el período académico. En algunas ocasiones, a medida que el estudiante va cursando años en el colegio y adquiere experiencia en su vida musical, puede pasar por tocar instrumentos de percusión, instrumentos de viento madera y metal y como se ha visto en muchos casos, también pueden vivir la experiencia de dirigir el ensamble.

Aunque durante todo el tiempo que el niño pertenece a la agrupación musical, como ya se mencionó, se ve involucrado también con la participación y ejecución de los diferentes instrumentos que conforman la banda sinfónica. Al definir su vida profesional, debe decidirse por un instrumento principal y nunca se fomenta desde el repertorio mismo, aprovechar las capacidades adquiridas por los niños multiinstrumentistas. Sacar ventaja de las experiencias adquiridas en los diferentes instrumentos musicales, brindaría a los estudiantes, herramientas necesarias y útiles al momento de enfrentar la vida profesional musical moderna, ya que conocemos que el entorno musical contemporáneo ofrece en muchas ocasiones un mejor campo de acción a quienes puedan cubrir más de un instrumento en un ensamble musical. Esta práctica ha sido muy común desde antes de los años 50s donde arreglistas y músicos multiinstrumentistas acordaban incluir temas donde el

intérprete podría ejecutar más de dos instrumentos, y aunque los honorarios para éste eran más altos, ahorran en presupuesto destinado a varios músicos. Esto hizo que las editoriales incluyeran este tipo de recursos en los arreglos (J.P. Sandoval, comunicación personal. 14 de Febrero 2022) y con el tiempo, los músicos capacitados para estos papeles fueran apetecidos.

Por otro lado, aparecen niños que adquieren destrezas en instrumentos de cuerdas típicas (bandola, tiple y guitarra) e instrumentos de base (batería, piano, teclados, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, percusión latina), los cuales también son relegados a cubrir los instrumentos pertenecientes al formato de banda sinfónica y no tienen la oportunidad de afianzar sus destrezas en los otros instrumentos que tienen práctica.

Luego de analizar dicha situación y de igual manera investigar con entrevistas a maestros como: Oscar Fernando Trujillo (Director de la Banda Sinfónica Redentoristas, Manizales - Caldas), Javier Pérez Sandoval (Director-Fundador Carrera Quinta Ensemble), Alejandro Fernández (Bogotá Colombia) que pertenecen al movimiento bandístico y al entorno del jazz y *Big Band* en Colombia, se encuentra pertinente la elaboración de repertorio de Música Andina Colombiana en formato *Big Band* en nivel Infantil/Juvenil.

La elaboración de Un arreglo de Música Colombiana, para *Big Band* en Nivel Infantil/Juvenil, presenta además de retos interesantes, múltiples bondades. Sacar provecho de una pieza colombiana reconocida, familiar al entorno musical de los estudiantes, es clave, puesto que la interpretación puede llegar a un nivel más profundo que si se presenta una composición propia, o una melodía ajena al lenguaje musical cotidiano de los intérpretes. No es extraño que, como músicos, el nivel de interpretación se incrementa cuando por diferentes motivos, la pieza musical a la que nos enfrentamos, nos ofrece algún tipo de conexión. La música colombiana, es inherente al proceso musical de las diferentes

bandas infantiles de los establecimientos educativos de nuestro país, por lo tanto, es clave acercarlos al *Big Band* y su música desde allí.

Por otro lado, realizar un arreglo, desde la perspectiva compositiva (entendiendo al arreglista como un compositor), permite abrir el espectro de la pieza a arreglar, incluyendo puentes, introducciones, codas, nuevas armonías, contracantos y tantos elementos se tengan a la mano para crear una propia visión del tema musical, y además desde el lenguaje propio del jazz en las *Big Band*, se pueden incluir espacios donde se dé lugar a la improvisación. Uno de los retos a enfrentar, tiene que ver con que al escribir para nivel Infantil/Juvenil, se deben respetar los procesos musicales de los integrantes y entender que el nivel técnico e interpretativo de los músicos, no está en un grado de madurez elevado. Se deben cuidar registros, figuraciones y sonoridades que puedan confundir a los estudiantes a la hora del montaje y ejecución.

Pensar en repertorio de Música Andina Colombiana para el ensamble *Big Band*, nos permite enriquecer el número de obras escritas para este formato, ya que poco se ha experimentado en escribir arreglos o composiciones para música andina en este tipo de ensamble. Tal vez uno de los pocos trabajos elaborados para este formato y enfocado en esta música típica, es el realizado por carrera quinta ensamble, obteniendo como resultado la publicación “17 Obras para Formato de *Big Band*”, Publicación ganadora de reconocimiento para la publicación de materiales pedagógicos o musicales para procesos de formación Programa Nacional de estímulos de Cultura 2019; publicación realizada por Francy Montalvo y Javier Pérez Sandoval.

La inclusión de obras que exploren la sonoridad de los diferentes ejes sonoros presentes en el territorio colombiano es reducida, entendiendo que existe una producción baja de repertorio escrito para *big band* que explore estas sonoridades, caso contrario a lo que ocurre en el

formato de banda sinfónica, donde existe una amplia producción y circulación de arreglos y composiciones enfocados en músicas colombianas. (Montalvo y Perez, 2019, p. 6)

No fué así para la música de la Costa Atlántica, ya que por razones históricas y geográficas la música para *Big Band* entró a Colombia y se arraigó en este sitio desde principios del siglo pasado.

La *Big Band*, ofrece a sus integrantes la posibilidad de encontrar dentro de sus arreglos, la oportunidad de interpretar instrumentos rítmico-armónicos y en algunas ocasiones, ejecutar diferentes instrumentos de la misma familia. Además, como aporte pedagógico al lenguaje musical de los niños, el formato de *Big Band* por medio de sus arreglos, encuentra común incluir espacios de improvisación donde los integrantes pueden experimentar su creatividad con recursos propios o con recursos sugeridos, lo cual se plantea desde este arreglo, para facilitar el montaje y para estimular al estudiante a crear desde ideas propuestas.

La pieza musical escogida, fué “*Bambuquísimo*” del Maestro *León Cardona García*. Pieza musical con aire representativo de la región andina, con elementos idóneos para trabajar dentro del lenguaje sonoro propio del jazz y de las *Big Band* y con una riqueza rítmica definida que permite una noble manipulación a la hora de “arreglar”.

Como propuesta de trabajo al desarrollar el arreglo, se realizó un sketch, donde se plasmaron a grandes rasgos, los recursos técnicos a utilizar (instrumentación, registros, rearmonizaciones, técnicas de voceo, velocidad, tonalidad, ubicación de los puentes, grandes partes y solos, etc) que sirvieron como mapa de trabajo y propuesta para iniciar.

Al momento de escribir el arreglo en sí, se depuraron algunos contenidos, buscando aterrizar ciertas ideas a la realidad del contexto instrumental y musical. Junto con el arreglo y como notas de pie de página en la partitura de los solistas, se brindaron algunos recursos

melódicos y armónicos de improvisación (escalas comunes para improvisar según el acorde, *licks* melódicos y patrones rítmicos).

El presente artículo busca entonces ilustrar desde el contexto histórico de las *Big Band*, las *Big Band* en Colombia, los elementos a utilizar dentro del arreglo y la pertinencia de la Música Colombiana en la fusión con el jazz, los diferentes recursos que se eligieron para el desarrollo del arreglo, los elementos del lenguaje de la improvisación desde la perspectiva del jazz y la instrumentación elegida, para lograr incluir a los niños multiinstrumentistas e intérpretes de los instrumentos rítmico-armónicos.

El Jazz, una Múltiple Herramienta al Servicio del Aprendizaje Infantil y Juvenil

Debido a resultados de investigación, son muy conocidos los beneficios que la música aporta al ser humano en sus diferentes etapas de su vida. No sólo en el sentido recreativo sino también como expresión propia de sentimientos; siendo la música uno de los lenguajes escogidos por excelencia a lo largo de la humanidad.

Es claro que los sonidos y vibraciones de esta expresión artística impactan al ser humano en diferentes áreas de su ser no importando el género. Pero hay que recalcar que en el período comprendido entre la niñez y la adolescencia, el ser humano percibe y recibe la información de una manera diferente, que puede alterar su manera de pensar, interactuar, reaccionar y hasta de vivir: Por tanto, es importante acompañar esta etapas con diferentes acciones, donde la música y la creación musical se conviertan en eje del diario vivir.

El jazz como expresión musical ejerce su influencia en las etapas de vida de las personas, y por la cantidad de contenido predeterminado, espontáneo en su género, sonoridad característica y la manera en que puede impactar al oyente, trae beneficios reconocidos a nivel médico. W. Klemm (2014, párr. 6) afirma que: “Primero el oír: El

efecto más obvio es la reducción del estrés. Estrés, como lo he explicado en publicaciones anteriores, es el archienemigo de la habilidad de la memoria.” De ahí que, escuchar Jazz, podría tener alto impacto tanto en niños como en jóvenes, potenciando sus habilidades en el momento de aprender en la etapa escolar.

También se debe mencionar que si escuchar música trae beneficios, tocarla impacta al ejecutante de una manera importante.

Un músico de Jazz compromete su cerebro a diferencia de un músico clásico que no lo hace. Primero hay requerimientos técnicos diferentes, como tocar las blue notes, tocar con swing las corcheas, y signaturas de medidas como 12/8 o 5/4 o ritmos complejos Africanos o Latinos. (W. Klemm, 2014, párr. 9)

[...]

Ellos tienen que escuchar de una manera muy enfocada y así, pueden interactuar correctamente con lo que los otros músicos están tocando. El paradigma de “llamada y respuesta” en el Jazz es una conversación musical. Es muy demandante mentalmente, especialmente para los jóvenes en los inicios de su aprendizaje musical. El momento de la escuela es particularmente un período de tiempo sensible para el desarrollo mental, y sospecho que las bandas de jazz de las escuelas pueden proporcionar efectos benéficos en el desarrollo del cerebro. (W. Klemm, 2014, párr. 9)

Una de las herramientas propias del lenguaje del Jazz, es la improvisación. Momento en el que el músico cumple el papel de compositor y ejecutante al mismo tiempo. El compromiso mental que debe tener el improvisador es alto y mantenerse enfocado en tener control de lo que se toca y lo que se desea tocar es complejo. Confrontar a estudiantes en

cualquier edad al acto de improvisar, desarrolla capacidades musicales y mentales que otro tipo de prácticas pedagógicas y musicales no lo hacen.

Así mismo, Molina (1987, 1998) afirma que la improvisación es una forma de creación que se relaciona absolutamente con el habla porque, cuando hablamos, uno expresa una determinada expresión sin la carga de responsabilidad que podría implicar una publicación escrita. Sostiene además que la improvisación, como resultado de un control del lenguaje, implica un aprendizaje participativo que conlleva el dominio de ciertas técnicas y el desarrollo de la creatividad. (Como se citó en M, Orrego 2018)

El aporte musical y los beneficios ofrecidos por el jazz y por la experiencia al tocar en una *Big Band* son innumerables, no descartando los propios de otras músicas y ensambles, sino haciendo de estos particularmente un punto específico en el trabajo mental y pedagógico en el desarrollo de los niños.

Acercar los niños al Jazz tocado por bandas reconocidas y en grandes ensambles, brindará vivencias invaluable y experiencias de alto nivel musical, que les impactarán su presente musical y aún más, su futuro profesional, capacitándoles en áreas cognitivas específicas y además incrementando su lenguaje musical. La vivencia propia de la improvisación, la oportunidad de conocer nuevas sonoridades y el enfrentarse a músicas fuera de su cotidianidad, aportará potenciando sus capacidades técnicas e interpretativas musicales.

Niños Multiinstrumentistas y su Relación con el Jazz.

Una de las experiencias enriquecedoras que viven los integrantes de una banda sinfónica infantil, es la posibilidad de recorrer, experimentar y hacer música con distintos instrumentos musicales.

Al iniciar el proceso musical, los niños por lo general, son estimulados a tocar instrumentos de percusión; tal vez por la poca técnica que requiere para producir un sonido; por eso, se torna muy útil e inmediato el proceso para crear piezas musicales por lo menos rítmicas.

Luego, en algunos casos, quienes deciden seguir en el proceso musical, continúan en la práctica de los instrumentos de percusión propios de la banda sinfónica (Bombo, timbales sinfónicos, placas, multipercusión, etc) y suele suceder que, aunque adquieren destrezas en la percusión, se interesan por interpretar instrumentos de viento. Una vez terminan su proceso, cada año algunos estudiantes se gradúan y quienes no lo hacen, simplemente se retiran de la agrupación, lo que provoca una especie de rotación entre los integrantes. Lo que ha permitido que el estudiante que continua, aprenda a tocar varios instrumentos rítmicos y melódicos; Es más, aquellos niños que adquieren experiencia suficiente, se convierten en tutores de los que apenas inician, Aquí es necesario que afiancen los conocimientos adquiridos, para poder transmitirlos a otros.

Estos niños pueden llamarse y con justa razón, luego de años de experiencia, multiinstrumentistas, ya que han adquirido un conocimiento y destrezas en una edad, donde claramente se facilita el aprendizaje de diferentes instrumentos musicales. Lastimosamente estas ventajas se ven truncadas al momento de ingresar a una escuela superior, ya que

nuestro entorno escolar exige a los estudiantes enfatizar en un instrumento principal y solamente adquirir conocimientos básicos en instrumentos de acompañamiento (piano o guitarra).

Hay que anotar además, que el trabajo realizado a través de programas gubernamentales organizados por las Secretarías de Cultura Municipales y las Casas de la Cultura en el departamento de Caldas, con el objetivo de capacitar personas interesadas de cualquier edad en instrumentos de cuerdas típicas (Tiple, Guitarra y Bandola) y música coral, ha permitido que entre esas personas, muchos niños de diferentes municipios, logren aprender e interpretar dichos instrumentos, brindándoles además, las herramientas armónicas que se requieren para la ejecución; con ello, también, ganar experiencias musicales adquiridas en las bandas sinfónicas estudiantiles. De esta manera, es posible que un estudiante integrante de la Banda Sinfónica Estudiantil, además de tocar instrumentos de diferentes familias en la agrupación escolar, pueda interpretar en sus ratos libres, instrumentos de cuerdas típicas. Un ejemplo de ello es el programa de “La Escuela Departamental de Música de Caldas”.

“La Escuela es una posibilidad para que quienes no pueden asistir a una academia tengan la oportunidad de tener formación coral y en cuerdas pulsadas. Empezamos un ciclo muy importante, apostándole a conservar, fortalecer y difundir la identidad cultural musical del departamento” (L, Chavarriaga. 2020)

De esta manera, los estudiantes de las bandas infantiles en el Departamento de Caldas, incrementan su repertorio desde distintos frentes musicales, y en muchos casos, fortalecen no solo los conceptos melódicos que deben utilizar en los montajes de banda

sinfónica, sino que, además, incluyen en su lenguaje musical, diferentes herramientas armónicas, que les favorecen a la hora de entender la música desde el acompañamiento y los ambientes sonoros. Se debe mencionar, además que, quienes tienen la oportunidad de cantar en las agrupaciones corales ofrecidas en estos programas, adquieren destrezas musicales e interpretativas únicas.

Estos estudiantes, en las bandas infantiles, se fortalecen en diferentes instrumentos una ventaja para el jazz, debido a que, ser multiinstrumentista se convirtió en una herramienta de uso común, ya que por diferentes necesidades músicos reconocidos ejecutaban instrumentos de diferentes familias.

Sidney Bechet “dobló” [término comúnmente utilizado para describir el papel del multiinstrumentista en el jazz] en clarinete, saxo soprano, saxo tenor, piano, bajo y batería en la primera grabación *multitrack* en la Historia del Jazz: “The Sheik of Araby” / “Blues of Bechet” (1941). Benny Goodman tocó corneta en “Jungle Blues” con los Benny Goodman’s Boys en 1928. S, Provizer. (2019, párr. 8)

John la Barbera, trompetista y famoso arreglista de *Big Band*, comentó que, en Estados Unidos, la agremiación Musical llamada “La Unión”, tenía estructuradas las tarifas (antes de los años 60s) de los arreglos. Esta agremiación logró que a músicos que podían interpretar y grabar más de un instrumento, el pago fuera superior. Es decir, si un músico en una sesión, tenía créditos para grabar saxofón y clarinete, se le pagaría más. Al establecerse esto, algunos instrumentistas sugerían a los arreglistas, que incluyeran partes donde el músico tuviera que tocar más de un instrumento, haciendo que este repertorio se volviera común y por tanto, se logró un aumento en ventas por parte de las editoriales (Hal Leonard, Kendor, Alfred Music). Estas piezas con dichas exigencias llegaron a las universidades y se

volvieron requisito para los estudiantes, exigiéndoles tener que interpretar más de un instrumento (P. Sandoval, 2022)

Otra postura sobre el origen del doblaje (multiinstrumentista) en el Jazz, que involucra la necesidad de incluir diferentes tipos de “colores y texturas instrumentales”, argumenta que:

Imagino que surge del hecho de que en las primeras *big bands* (años 20-30) las primeras voces eran clarinetistas. Piensa en los sonidos de Fletcher Henderson o en los posteriores de Glen Miller, Benny Goodman, etc. Supongo que necesitarían instrumentistas que doblaran saxo y clarinete. De ahí a buscar el resto de sonidos de la familia (flautas, etc.) hay sólo un paso. Piensa también en la riqueza tímbrica que aportan todos esos doblajes, un caramelo para los arreglistas. Pero me limito a conjeturar, no sé si fue así. (Vergés, 2022)

Gracias al recurso tímbrico de contar con instrumentistas que puedan “doblar” a otros instrumentos, la *Big Band* pudo incluir diferentes ambientes sonoros incluso en la misma obra. Además, aparecieron espacios en las piezas musicales con colores de instrumentos de viento madera, con facilidad a la hora de interpretar dinámicas de volumen *piano*, donde se podía resaltar al solista, en momentos donde los equipos de amplificación y la tecnología que ahí se incluía eran precarios puesto que apenas estaban en sus inicios.

Para aquellos que deseaban componer y arreglar en el idioma del jazz, las *big bands* ofrecían una salida predefinida. Se necesitaban nuevas composiciones constantemente, ya fueran obras originales o arreglos nuevos de obras ya existentes; muchas bandas contrataban arreglistas para cubrir la demanda musical. Los arreglos publicados comercialmente también eran ampliamente utilizados, pero fueron los especiales (arreglos característicos que poseían

ciertos ensambles los cuales no eran difundidos) los que ayudaron a que las bandas adquirieran un sonido único, diferenciándolas de sus competidores. (Tuker y Jackson, 2013)

Esto hizo que con el tiempo, en el entorno musical del jazz, fuera común encontrar músicos que pudieran tocar más de un instrumento. Es así como en Estados Unidos, en diferentes Universidades, existen programas de profesionalización para este tipo de instrumentistas. “La lista actual hasta que se escribió este documento es 5 escuelas con algún tipo de programa de pregrado, 15 con un programa de máster y 5 con programa de doctorado.” B, Pimentel (2018, párr. 1)

Actualmente, en estas escuelas se gradúan músicos con altas capacidades técnicas para interpretar distintos instrumentos, y cuentan por ello con un campo de acción mucho más amplio, debido a que, pueden cubrir diferentes roles musicales dentro de una agrupación, obteniendo como resultado beneficios económicos.

Esta práctica es muy común en Estados Unidos, sobre todo en los montajes de los Musicales Teatrales, donde el grupo acompañante es pequeño y los arreglos están diseñados para multiinstrumentistas. Un músico fácilmente debe cubrir: Saxofón, clarinete, flauta, en algunas ocasiones Oboe, corno inglés y Fagot. El guitarrista además debe pasar al banjo y el contrabajista al Bajo Eléctrico y en algunas ocasiones a la Tuba.

Al ingresar las *Big Band* a Colombia por la costa este, influyó esta música notablemente a través de Pacho Galán, Lucho Bermúdez y otros representantes, donde se observó en estos grupos, como los saxofonistas, por ejemplo, tocaran además los clarinetes. Quienes quieran interpretar esta música a nivel profesional y hayan cursado en Instituciones de educación superior cualquier carrera musical en nuestro país, deben aprender por su

cuenta a interpretar el instrumento complementario; esto les deja en desventaja en comparación con las escuelas norteamericanas antes mencionadas.

De ahí que, es importante incentivar a los niños desde el período escolar, a tocar múltiples instrumentos, además de motivarlos a practicar en diferentes ensambles, porque potenciará este nicho de músicos que pueden ser competentes en un terreno poco explorado en nuestro país desde la perspectiva profesional.

La *Big Band* y su Relación con los Músicos a Nivel Infantil y Juvenil.

Desde su creación el formato de *Big Band*, es tal vez uno de los ensambles más conocidos y estandarizados en el jazz. En sus inicios, buscó conjugar en sus filas diferentes instrumentos musicales, ofreciendo al oyente sonoridades características, enriquecidas y diferentes a lo cotidiano.

La *big band* deriva de la ampliación del pequeño conjunto del jazz de Nueva Orleans, el formado por una sección melódica que constaba de trompeta, trombón y clarinete y una sección rítmico-armónica integrada por tuba o contrabajo, banjo, guitarra o piano y percusión. (Peñalver, 2010, p. 2)

Son muy conocidos los beneficios de la música para el ser humano, además de las ventajas que lleva consigo aprenderla a ejecutar desde temprana edad; el Jazz no es ajeno a estos beneficios. Quienes lo interpretan manifiestan que acercar a los niños a este género a través de la *Big band*, trae consecuencias positivas que marcan el desarrollo del estudiante en gran manera.

Posiblemente deberíamos considerar la posibilidad que los estudiantes de las jazz-band son exitosos porque su entrenamiento en jazz los ha capacitado en altas habilidades de aprendizaje tales como la coordinación entre manos y ojos, la habilidad para memorizar, la disciplina, la paciencia, el pensamiento crítico y creativo, el compromiso intelectual con las ideas de otros, la autorrealización y la confianza. (W. Klemm, 2014, párr. 12)

Estados Unidos como pionero, en el género y en el formato, a nivel infantil- Juvenil, tiene en el Programa “Essentially Ellington” su mayor representante. Creado en 1995-1996, en un principio “para volver La música de (Duke) Ellington accesible a cuantos músicos de las escuelas fuera posible y apoyar el desarrollo de sus programas de Música”. (Jazz Academy, s.f.)

A través de este programa, realizan campamentos, concursos, talleres y conciertos, en donde buscan fomentar y apoyar el proceso que viven las *Big Band* infantiles en Estados Unidos.

En su página web, como recursos gratuitos fuera de los campamentos presenciales, ofrecen información útil para el montaje y ensamble de las *Big Band* Infantiles y Juveniles, recomendaciones para los ensayos y transcripciones de algunas charlas dadas en los Festivales realizados por la Institución.

Se debe resaltar que en Colombia se han realizado esfuerzos por incluir dentro de las prácticas musicales y los ensambles disponibles en el formato Infantil/Juvenil el espacio para las *Big band*. Festivales, Talleres, Clínicas, y diferentes actividades son las propuestas presentadas en la ciudad de Bogotá. La Escuela de Música de la Universidad Sergio Arboleda cuenta con la “Albor Big Band”, agrupación que desde el año 2020 ha incluido el

trabajo con niños de entre los 11 y 18 años, a quienes convocan a nivel nacional para realizar trabajos de capacitación y montaje durante el año. En la ciudad de Pereira, a través del Instituto de Cultura Lucy Tejada, cuentan con la *Big Band* de Estudiantes Nivel Juvenil de la Banda Sinfónica de Pereira “Oshun Big Band”, quienes participan activamente de conciertos en los festivales musicales organizados en la ciudad.

Uno de los retos que se encuentran al momento de realizar montajes para la *Big Band* a nivel infantil y juvenil, consiste en que el repertorio por lo general, está ubicado en niveles técnicos altos de interpretación. Si tratar de asimilar un lenguaje nuevo en el instrumento es bastante complicado y como se ha mencionado en párrafos anteriores, el jazz requiere un tratamiento especial, es necesario la creación de repertorio propio para *Big Band* en niveles un poco más cercanos a los elementales. Arreglos o versiones que tengan en cuenta tonalidades cómodas para instrumentos transpositores, registros amigables con intérpretes que están en proceso de formación y repertorio cercano al entorno musical del ejecutante, pueden volverse los recursos a favor de esta música.

Por último, conocemos el entorno social y familiar en el que la mayoría de nuestros músicos se desenvuelven y que lastimosamente al crecer, muchos de ellos acarrean con comportamientos poco favorables en lo que se refiere a la interacción interpersonal. Desde la experiencia al participar en un ensamble de jazz, el aporte que se puede realizar desde aspectos lúdicos es grande y muchas de las actividades ahí, promueven la interacción sana y el respeto por el otro.

De importancia para este estudio, se ha afirmado que la participación del conjunto de jazz promueve la creatividad en los estudiantes, cultiva la tutoría entre pares musical y

socialmente, así como también desarrolla la creatividad colaborativa y las estrategias metacognitivas que facilitan el dominio de los estudiantes y sus habilidades de improvisación. (de Bruin, L. R., Williamson, P., & Wilson, E, p. 210)

Poder entender que el aporte musical de cada estudiante, desde cualquier instrumento, permite que la pieza que se está interpretando llegue a feliz término, o que mi compañero de atril puede convertirse en mi tutor y que además en cualquier momento yo podré ser su tutor; que al momento de improvisar con mi lenguaje musical adquirido, apporto de una manera única a la composición y que si por otro lado soy instrumento acompañante que permite al otro expresarse de manera espontánea en su instrumento, son situaciones únicas de aprendizaje y convivencia que se pueden vivir en muy pocos ensambles y que pueden aportar de manera eficaz a formar músicos y seres humanos que entiendan la convivencia desde perspectivas diferentes a las de simplemente “ejecutar un instrumento”.

Bambuquísimo Como Representación de las Músicas Tradicionales y la Fusión.

Las músicas tradicionales son en sí, expresiones propias de un momento histórico, cultural y social, permeadas por ritmos que han ido cambiando con los tiempos, con armonías que han cruzado fronteras y que han ido formando un concepto sólido de una sonoridad propia de un territorio. Argumentar que estas músicas son ajenas, o no pueden serlo, a las transformaciones y los lenguajes actuales, sería un error, ya que ellas son un producto de dichos movimientos. Así lo argumenta Lambuley (2012):

El estudio de las músicas regionales implica necesariamente concebirlas como productos culturales concretos que se transforman en espacios y tiempos, asimilando y perdiendo, ganando e intercalando rasgos en su relación con otras músicas. Así conforman redes

dinámicas de flujos e intercambios que las inscriben en sistemas amplios de interculturalidad e interfluencia musical a nivel regional, ‘nacional’ y si se quiere transnacional. (p. 4)

La música Andina Colombiana ha hecho parte de diferentes manifestaciones y aportes, que la han enriquecido, ya que por su esencia rítmica traída desde África (en el caso del bambuco) y su potencial melódico y armónico presente en el pasillo, también, noblemente puede tratarse y aportar a ella lenguajes musicales de diferentes latitudes.

En este sentido, los recursos creativos que ofrece la música andina son infinitos. El compositor, como músico estudioso dentro del repertorio tradicional se caracteriza por adaptar y explorar, de una manera respetuosa, elementos tanto regionales como globales a sus producciones musicales, como una estrategia que le permite resignificar sus trayectorias musicales y revalorar el patrimonio cultural. (C. Acosta et al., 2017. p. 34)

Por estas razones, el Jazz ha podido permear la Música Andina Colombiana desde hace un tiempo. Uno de los grandes representantes ha sido el maestro León Cardona, quien tuvo su acercamiento al Jazz en el año 1961, participando como Guitarrista en el sexteto del Español José Rovira y de quienes se tiene referencia, hicieron la primera grabación de Jazz que se realizó en nuestro país: “Luis Rovira Sexteto”.

Acompañó a Rovira en esta aventura un solo Colombiano. León Cardona, oriundo de Yolombó (Antioquia) en guitarra. Fué la única intervención en el jazz para el famoso compositor de música andina colombiana a quien debemos clásicos del tamaño de Bambuquisimo, Gloria Beatriz, Optimista, entre otros. (J, Monsalve 2013, pág 57)

Como compositor y representante de la Música Andina Colombiana, el Maestro León Cardona, ha realizado un trabajo incansable de muy alta calidad, enriqueciendo el

repertorio de la música tradicional Colombiana y además obteniendo importantes premios de composición a nivel nacional.

Cardona y su trabajo musical son un legado para el patrimonio cultural nacional; tiene en su haber más de 150 obras y excede los 3000 arreglos para diferentes formatos instrumentales como solista, grupos de cámara, estudiantinas, banda y orquesta sinfónica; es decir, un aporte valioso para la creación de un repertorio aprovechable en el pensum universitario y en la ejecución pública de los músicos profesionales. (Revelo, 2012, p 3)

Del Maestro León Cardona, tomaremos como referencia el bambuco *Bambuquísimo*, pieza instrumental arreglada para instrumento de viento y guitarra, con ritmo de bambuco y escrito en 6/8. Obra con una definición rítmica bien marcada, con elementos armónicos que se acercan al lenguaje propio del jazz y que permiten ser manipulados a conveniencia en cualquier arreglo para distintos formatos.

Comenta Revelo (2012), hablando del análisis estético de la obra, lo siguiente:

Percibimos que es una obra muy bien estructurada que reúne todos los aspectos técnicos que logran que la obra sea relevante, su objetivo es resaltar su elaborada armonía y, además, testimoniar que logra una excelente línea melódica que juega con la variedad rítmica del bambuco. Observamos que todos estos elementos dan variedad e interés interpretativo a las secciones, logrando así la intención festiva de la obra. (Revelo 2012, pág 28)

Aprovechando las bondades que esta composición tiene, a través del arreglo, se busca resaltar la riqueza rítmica de la pieza; además, aprovechar la sonoridad propia de la *Big Band* y las texturas que ofrece, para alimentarla con ambientes y colores propios del Jazz. Incluir dentro de la versión propuesta, instrumentos de Cuerdas Típicas Colombianas,

permitirá que los ambientes sonoros, encuentren parentesco con nuestra música. La armonía de bambuquísimo tiene lazos muy fuertes con las marchas armónicas utilizadas en el Jazz, acordes con extensiones, movimientos de “II - Vs” (segundos, quintos) y diferentes elementos representativos tomados de la música norteamericana, que pueden servir para acercar desde el aire de un ritmo colombiano, el lenguaje del Jazz.

Metodología y Resultados.

La práctica musical en sí, es considerada un campo de acción donde la investigación se genera y cumple un papel importante en la obtención de resultados y análisis de los mismos. Componer, arreglar y ejecutar son escenarios cotidianos en la práctica musical y aunque desde la perspectiva del músico, por considerarlos en sí los objetivos propios del oficio, no se valoran como investigación, el hecho de indagar sobre estilos, técnicas para interpretar, recursos para escribir, y tanta información necesaria para llevar a cabo el oficio musical desde las perspectivas antes mencionadas, respaldan la premisa del oficio profundo que tiene el músico como investigador desde la práctica. Lo afirman López-Cano y San Cristóbal (2014) “La práctica musical es también el sitio por el medio del cual y desde donde expresamos los resultados de la investigación”.

De esta manera proponer un escenario donde por medio de un arreglo de música andina Colombiana para *Big Band* en el nivel Infantil/Juvenil, se permita a estudiantes en formación acercarse a diferentes lenguajes y recursos musicales poco convencionales a su entorno, reafirma y crea el espacio óptimo para la investigación, por parte de quien crea el arreglo y de quien luego, lo interpreta. Esta Metodología consta de 4 fases: Selección de la

Pieza Musical Bambuquisimo, Análisis de la Obra, Elaboración del *Sketch* y Elaboración del Arreglo.

1. Selección de la Pieza Musical Bambuquísimo.

Como se mencionó en párrafos anteriores de este documento, el repertorio para *Big Band* en Música Colombiana es reducido, aún más para la música Andina Colombiana. Esto limita las posibilidades de poder interpretar una pieza pensada en el contexto infantil/juvenil, ya que las diferentes agrupaciones en este rango de edad, se limitan a interpretar el repertorio ideado para ensambles profesionales.

Al momento de seleccionar la pieza idónea para arreglar al formato *Big Band*, se evaluaron los distintos elementos que pudieran aportar al lenguaje propio del ensamble. Se buscó que dicha composición presentara algunas similitudes entre el jazz y la música Colombiana, que tuviera elementos que facilitaran la elaboración del arreglo, una estructura definida, una melodía fácil de captar e interpretar y que dicha pieza fuera reconocida en el repertorio Andino Colombiano.

Aunque dentro de las posibilidades que se presentaron estuvieron piezas de gran importancia como “Ancestro” del maestro Germán Darío Pérez y “Gloria Beatriz” del maestro José Revelo, se encontró en Bambuquísimo múltiples elementos acordes con los parámetros de búsqueda establecidos, además del gusto personal que se tuvo por la obra desde la primera oportunidad que se escuchó.

2. *Análisis de la Obra Bambuquísimo.*

Buscando tomar de la composición Bambuquísimo los elementos apropiados para aprovechar la sonoridad de la *Big Band* y las diferentes técnicas de escritura que para este tipo de ensamble comúnmente se aplican, se realizó un análisis armónico, melódico y rítmico desde la perspectiva estilística del jazz.

Por ser una pieza rítmicamente enfática 6/8 desde la concepción de su melodía, Bambuquísimo se convierte en una pieza ideal para interpretar con estudiantes en proceso de formación, quienes requieren elementos repetitivos y contundentes que les faciliten apropiarse de la música a interpretar. Esta pieza, además, contiene elementos melódicos y armónicos no convencionales en un Bambuco.

Según la entrevista, el compositor realizó esta obra utilizando el ritmo de Bambuco en todo su esplendor, modificando algunos patrones rítmicos con bajos obstinados, grandes progresiones armónicas, melodías que fluyen con el soporte de cada acorde y un tempo festivo que sugiere agilidad. (Revelo, 2012, p.28)

La pieza musical, desde una perspectiva general, tiene en su composición los siguientes elementos:

- No cuenta con Introducción.
- 3 Grandes partes cada una de 16 compases que se repiten, y al hacerlo hacen uso de la figura musical de repetición “casillas”, para variar melódica y armónicamente.
- La estructura melódica presenta la siguiente secuencia en sus secciones: A-A-B-B-A-C-C-A-A.
- Forma: Doble canción Ternaria o Rondó corto.

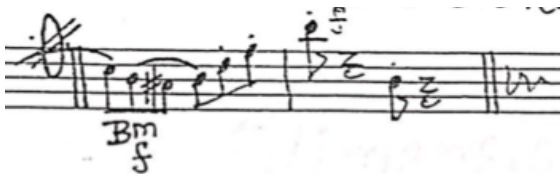
- Las Letras “A” (en la estructura anteriormente comentada) conservan la misma tonalidad con las letras “B”.
- La letra “C” modula una tercera mayor descendente a la tonalidad mayor correspondiente (bVI).
- La última A culmina con un salto a una codetta muy corta (2 compases). Estos compases, también podrían no ser propiamente una coda, puesto que el contenido melódico y armónico no proponen algo diferente a simplemente variar la melodía y volverla conclusiva. (ver figura 1).

Melódicamente, esta pieza musical presenta múltiples variaciones y cambios de dirección que dan a cada una de sus secciones un color propio y una dinámica que le permite al oyente no perder conexión con el discurso musical que se presenta.

Al inicio de la sección “A”, presenta una dirección melódica balanceada con movimientos ascendentes y descendentes. Además, en la segunda parte ocupa el registro medio de la melodía comparándolo con las notas extremas usadas en la sección A. (ver Figura 2, flechas).

Figura 1.

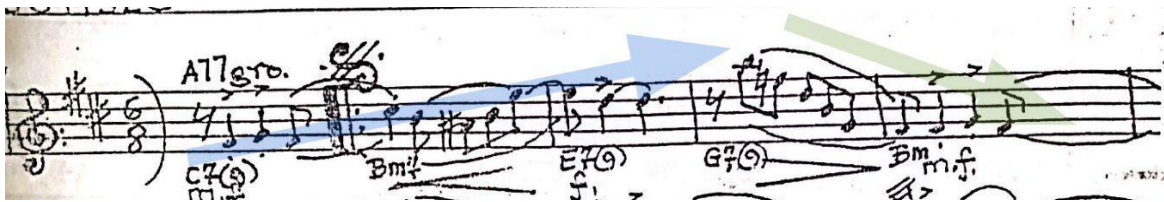
CODA Compuesta por León Cardona.



Fuente: Cardona (1993 p. 6)

Figura 2.

Fragmento de la Sección "A".



Fuente: Cardona (1993 p. 5).

En la sección "B", el compositor hace uso del registro medio agudo, contrastando con el registro medio de la sección "A". Este recurso melódico no es intempestivo, se construye desde el primer compás de esta sección y se concluye al repetir la sección cuando se llega a la segunda casilla. (Ver Figura 3, color amarillo)

Figura 3.

Fragmento de la Sección "B".

A handwritten musical score for Section 'B'. It features two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/8 time signature. The music begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *Allegro*. The score includes various chords such as C7(9), Bm7, E7(9), G7(9), and Bm7. There are also dynamic markings like *mf* and *f*. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. A yellow highlight covers the first two measures of the second staff, indicating the melodic phrase mentioned in the text.

Fuente: Cardona (1993 p. 5)

La sección “C”, por presentarse en una tonalidad mayor y esta no ser la relativa de la tonalidad central, en sí, tiene un contraste melódico que la diferencia de las partes anteriores. Como característica, encontramos la presencia de motivos melódicos paralelos descendentes, los cuales hacen parte de los primeros compases de esta sección. El patrón se rompe al repetirlo por tercera vez, para concluir con la melodía. (ver Figura 4, color azul).

Rítmicamente, al analizar esta composición, encontramos que cumple con los finales característicos de los bambucos tradicionales, al culminar la frase en el contratiempo del pulso. Aunque no sucede en todas las frases, esta propiedad rítmica, ancla la idea de la pieza musical al lenguaje del bambuco.

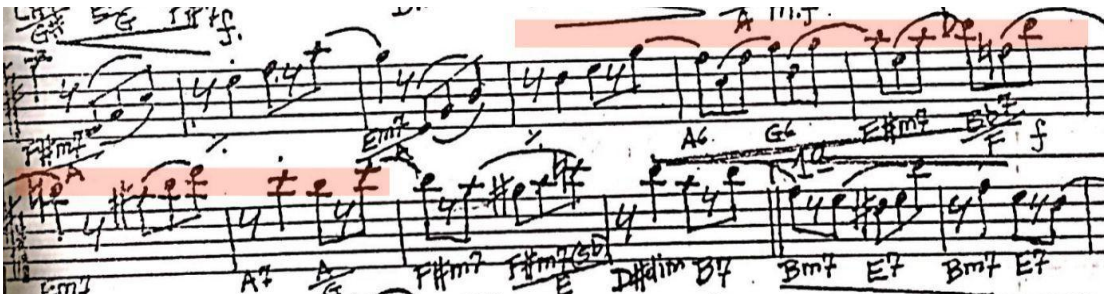
Los patrones rítmicos son festivos y proponen un aumento en la figuración, cuando la composición requiere una mayor intención y cuando melódicamente la frase convenientemente, se dirige al registro agudo. (Ver Figura 5, color rojo).

Figura 4.

Fragmento de la Sección “C”.



Fuente: Cardona (1993 p. 5).

Figura 5.*Intención Rítmica.*

Fuente: Cardona (1993 p. 5).

Al analizar Armónicamente este bambuco, los recursos armónicos que encontramos son bastante interesantes y variados.

La progresión de IIm7 - V7, comúnmente utilizada en el lenguaje del Jazz, junto con el uso de Acordes con extensiones (7, 9, 11, 13), incluidas en esta pieza musical, son elementos musicales que acercan Bambuquísimo a las progresiones armónicas de uso frecuente en diferentes piezas del repertorio propio del Jazz. (Ver Figura 6).

El uso de acordes en inversión o con bajo en alguna nota perteneciente a la estructura o soporte como recurso melódico, la utilización de las notas pedal en la sección B generando la sonoridad de acordes 7 sus 4 (ver Figura 7) y el recurso armónico de los ii-V7 cromáticos, son elementos que contundentemente entrelazan esta composición con movimientos armónicos y colores comúnmente utilizados en el jazz. Además, este tipo de

recursos acompañan estratégicamente la melodía, ya que esta por lo general describe tales movimientos armónicos.

Todos estos recursos melódicos, rítmicos y armónicos, permitieron encontrar en Bambuquísimo una obra apropiada para crear un arreglo de *Big Band* con elementos que se comparten con el lenguaje del jazz.

Figura 6.

Fragmento del inicio de Bambuquísimo.



Fuente: Cardona (1993 p. 5).

Figura 7.

Pedal en el Bajo y Conducción Melódica en el Bajo.

Fuente: Cardona (1993 p. 5).

3. *Elaboración del Sketch.*

Como paso preliminar a la elaboración del *sketch* y que además es fundamental para cualquier arreglista, se escucharon múltiples versiones de Bambuquísimo, entre ellas se resaltan la versión del “Ensemble Recoveco”, del álbum Bicho y Hecho grabado en el año 2001, la cual fué la primera versión con la que se tuvo contacto y presenta un arreglo para un formato poco convencional que cubre las diferentes familias instrumentales y La Versión de “Cuatro Palos”, del año 2005, en el Programa especial de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la cual direcciona al oyente a la esencia de la música Instrumental Andina Colombiana, al utilizar dentro de su orquestación los instrumentos típicos de cuerda.

Antes de ir al papel y escribir las notas y figuras que se quieren proponer en el arreglo, se recomienda elaborar un gráfico, donde de manera textual, se incluyan los elementos generales de instrumentación, modulación, rearmonización y recursos que se quieren incluir dentro del arreglo.

Como estrategia fundamental para tener una apreciación general sobre el contenido que tendría el arreglo final, la elaboración del sketch resultó indispensable y los pasos que se siguieron fueron los siguientes:

3.1 Elección del Tempo y Tonalidad. Ya que el grupo de músicos al que está dirigido este arreglo de *Big band* es la población Infantil/Juvenil, es decir músicos en proceso de formación, se debió transportar la tonalidad original (Am - F) una cuarta justa ascendente (Dm - Bb). Este cambio, también tuvo presente que la tonalidad correspondiente a los instrumentos transpositores dentro de la *Big Band*, no tuviera un grado muy alto de

complejidad técnica al momento de la lectura. El resultado fué positivo, ya que los instrumentos en Si bemol (Saxofones tenores, clarinetes y trompetas) quedaron en Em - C; los instrumentos en Mi bemol (Saxofones altos y barítonos) quedaron en Bm - G. En cuanto al tempo, se estimó como ideal, 112 a 122 teniendo la negra con punto como unidad de tiempo. Además, se tuvo en cuenta que el grado de complejidad en cuanto a la lectura sería un poco más alto, en las modulaciones momentáneas de la letra C, por lo tanto, considerar un tempo más rápido podría presentar inconvenientes posteriores.

3.2 Definición de las Secciones. Como ya se comentó, *Bambuquísimo* cuenta con tres partes que se repiten. Con la intención de acercar la composición al estilo que generalmente se compone en *Big Band* (*Intro - Head - Puente - Solos - Head Final - outro*), se definieron las distintas partes que complementarían el arreglo buscando incluir en ellas los momentos de improvisación y los momentos de cambio a instrumentos de madera (para los saxofones). Así, se añadieron a la composición original, una introducción, un puente entre las C para dar lugar al momento de la improvisación, Segunda C como improvisación, un “CUE” como señal de salida de los solos y un puente para intercambio de instrumentos antes de regresar a la A final.

3.3 Selección Preliminar de las Secciones Instrumentales que Llevarían las Melodías. En orden de definir los diferentes ambientes melódicos, se fraccionaron las melodías y contramelodías y se asignaron a las diferentes familias instrumentales de la *Big Band*. Como peculiaridad, al escribir para este ensamble, lo más común dentro del estilo es escribir en *block voicing* por familias de instrumentos ya que las mezclas entre diferentes familias merecen un tratamiento especial y una exigencia más alta a la hora de ejecutarlo,

puesto que la afinación juega un papel importante y el registro de los instrumentos es diferente.

3.4 Definir Acompañamientos. Se seleccionaron quiénes y en qué momento cumplirían con el papel de acompañantes rítmico-armónicos o de *background*. Por lo general y por el registro, este trabajo lo cumplen los trombones y la base rítmico-armónica (piano, bajo, guitarra, batería), pero al incluir maderas como textura adicional, se definió que ellos estarían presentes en el momento de la introducción y de los solos.

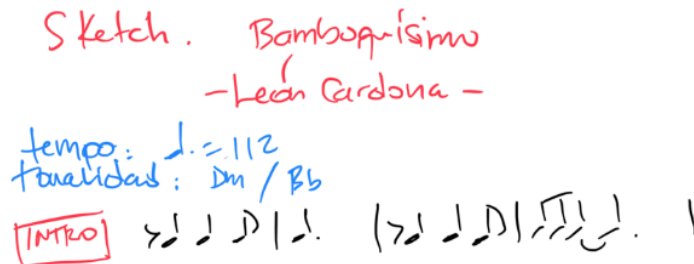
3.5 Inclusión de Instrumentos no Convencionales en la *Big Band*. Se incluyeron instrumentos no convencionales pertenecientes a la música Colombiana tales como el Tiple, en vez de la guitarra (Aunque en el arreglo, se tendría la opción de tocarlo con guitarra eléctrica) y la esterilla (instrumento de percusión). Ambos harían parte de la introducción en papeles protagónicos, ya que desde un principio, el arreglo buscaría acercar la sonoridad propia de la música colombiana a la de *Big Band*. Ambos instrumentos también estarían presentes durante todo el arreglo, como parte de la base rítmico-armónica.

3.6 Definición Rítmica de la Introducción. Desde el *sketch* se definió que, como elemento principal rítmico, se tomaría dentro de un ambiente modal y con la ayuda de los instrumentos Rítmico-armónicos la figura rítmica principal de la melodía de Bambuquisimo, para dar a entender desde un principio cuál sería el tema a tratar para quienes no lo conocieran. (Ver Figura 8).

Ya desde la elaboración del *sketch* y al proyectar la futura realización del arreglo, se definió no rearmonizar las secciones originales de la pieza, puesto que con los elementos armónicos que tiene es suficiente para trabajarla desde el lenguaje y la sonoridad del jazz. El mismo criterio se tuvo en cuenta con respecto a la melodía, puesto que lo que se busca, además, es resaltar la riqueza rítmica que la obra misma propone.

Figura 8.

Sketch Bambuquísimo.



Fuente. J. Muñoz (2022).

Como recurso técnico y buscando aprovechar el registro óptimo que tienen los estudiantes en el nivel infantil/juvenil, se decidió hacer uso del unísono en las partes melódicas que se considerara necesario para optimizar el trabajo de la lectura.

4. *Elaboración del Arreglo.*

Al tener en mente la sonoridad del arreglo y construir previamente el *sketch*, los elementos técnicos generales estaban dispuestos para escribirlos en el score y cuando fuera necesario solucionar cualquier inconveniente que la pieza pudiera presentar.

Estaba claro que el principal objetivo era aportar al desarrollo técnico de los estudiantes en formación y que se debía evitar en la medida de lo posible, cualquier exigencia desmedida en la ejecución. En este sentido, se buscaría desde el arreglo darle un manejo a los grandes saltos melódicos, a los pasajes con tonalidades muy complejas y se buscaría que, en los instrumentos de viento, el registro fuera el más cómodo posible.

También, como la propuesta del arreglo buscaba incluir pasajes donde los saxofones pasaran a instrumentos de madera (Flautas y clarinetes), estos pasajes, tendrían principalmente el papel de colchón armónico y poca exigencia técnica.

4.1 Sección Introductoria del Arreglo. Buscando conservar el concepto de simplicidad y enfocando la introducción en un solo ambiente sonoro en el que estudiantes en proceso de formación puedan interpretar técnicamente con facilidad, se propone una introducción Modal (Dórica - sobre un solo acorde), con elementos básicos del ritmo de bambuco incluidos en la interpretación de la esterilla como instrumento típicamente rítmico. La introducción como aporte a la sonoridad de la *Big Band* y el Jazz incluye desde el principio el papel protagónico del tiple, en este caso como instrumento rítmico-armónico. La presencia del tiple obedece también al aprovechamiento del recurso de los niños multiinstrumentistas, quienes, aunque pertenecen a la banda, pueden interpretar instrumentos de cuerda típicos.

Complementando la sonoridad y el recurso de los niños multiinstrumentistas, esta sección, presenta una franja en donde aparecen 4 instrumentos de madera (2 flautas y 2 clarinetes en Bb) que serán interpretados por los saxofonistas, así: saxofón alto 1 - Flauta 1, saxofón alto 2 - flauta 2, tenor 1 - clarinete 1, tenor 2 clarinete 2. (ver Figura 9). Las figuraciones y el registro en esta sección, se propone para ser interpretado por niños quienes su instrumento principal sea el saxofón y el secundario el instrumento de madera correspondiente en el arreglo.

Figura 9.

Sección de Maderas.

The image shows a musical score for a woodwind section. It consists of five staves: Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, and Baritone Sax. Above the first two staves, there are labels for 'FLAUTA' (Flute) and 'CLARINETE' (Clarinet). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Alto Sax parts feature a melodic line with slurs and accents, while the Baritone Sax part provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. Dynamic markings such as 'p' (piano) and accents are used throughout the score.

Fuente. J. Muñoz (2022).

Análisis Técnico. Compases 1 al 21^a. El arreglo inicia con una introducción modal dórica, que consta de 3 partes. La primera, de 8 compases, está orquestada con la presencia del bajo eléctrico y el piano, acompañada por el tiple, buscando introducir en el arreglo el color característico del instrumento. En el acompañamiento rítmico para la primera parte, se propone el uso de “esterillas”, lo cual complementa el aire del bambuco. En el caso de no contar con este instrumento, se da la posibilidad de tocarlo en el *Hi Hat*. (ver Figura 10).

Para la segunda parte, se incluyen 2 flautas y 2 clarinetes que sobreponen un *background* sobre la melodía de los instrumentos bajos mencionados. Además, la cuerda completa de los trombones en un *block voicing* en el registro medio grave, incluye el

motivo melódico con el que empieza bambuquísimo a manera de preámbulo de la melodía original.

Figura 10.

Inclusión de la Esterilla.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'DRUM SET' and is in 6/8 time. It contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a double bar line and a 'C' time signature. Above the staff, there is a box labeled 'EN ASUENCIA DE ESTERILLA' and the notation 'H.H.' is written above the first note. The bottom staff is labeled 'PERCUSSION' and is also in 6/8 time. It contains a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a double bar line and a 'C' time signature. Above the staff, there is a box labeled 'ESTERILLA' and the notation 'H.H. OPEN' is written above the first note.

Fuente. J. Muñoz (2022).

En cuanto al acompañamiento rítmico, se incluye la batería en ritmo de bambuco; este ritmo está escrito por si los estudiantes desconocen cómo ejecutarlo en dicho instrumento. La tercera parte retorna a los instrumentos graves de la primera parte con una intención rítmica, dando tiempo a los saxofonistas de poder tomar sus instrumentos para el inicio de la sección “A” de la pieza.

4.2 Sección “A”. La propuesta del arreglo en esta sección de la composición, conserva la armonía y la melodía original. Como recurso desde el arreglo buscando facilitar la ejecución de la melodía cuando presenta intervalos amplios, se repartió entre las

trompetas y los saxofones; iniciando la cuerda de las trompetas para dar a esta sección una presencia contundente y brillante en los primeros compases. El recurso del unísono se aplica en los saxofones, buscando facilitar técnicamente desde la imitación, la apropiación de los arpeggios descendentes (un poco complejos para estudiantes de banda en nivel infantil/juvenil).

Un especial cuidado se tuvo en esta sección al ubicar las melodías y los acompañamientos, buscando que estuvieran en registros cómodos para la interpretación de estudiantes en proceso de formación. El acompañamiento rítmico-armónico en los primeros compases, presenta una propuesta escrita (con el cifrado correspondiente) del ritmo de bambuco, no como una camisa de fuerza, sino para aportar a los estudiantes una idea de lo que pudiera ser el acompañamiento total de la pieza. Más adelante sólo aparece el cifrado, buscando dar libertad a que los estudiantes se incentiven a proponer acompañamientos rítmicos desde su propia experticia. (Ver Figura 11)

Análisis Técnico. Sección “A”. Compases 21b al 41a. El inicio de muchas de las frases en esta sección es al unísono, pero a medida que se desarrollan, se armonizan utilizando la técnica de *block voicing* a 4 voces. El papel de la cuerda de los trombones en estos compases se limita a responder con una contramelodía pequeña de conexión entre las otras dos cuerdas. El bajo, como es de costumbre en los arreglos de *Big Band* de jazz, está escrito por completo y no con el uso de cifrado. (Ver Figura 12)

En la segunda parte de la sección “A”, buscando contrastar con el aspecto rítmico de la primera parte, los saxofones toman la melodía completa hasta la primera casilla utilizando la técnica de *block voicing* a 4 voces. El saxofón barítono en este fragmento, toma el papel de bajo y acompaña al contrabajo. Las trompetas intervienen con un par de

kicks en momentos estratégicos, acompañadas en ellos por los trombones. (Ver Figura 13).

Los trombones aportan con colchones armónicos y efectos de articulación. Para retomar la repetición de la sección “A” en la primera casilla, El *brass* (trompetas y trombones) propone una melodía rítmico- armónica.

Figura 11.

Base Rítmico-armónica. Sección “A”.

The musical score for Figure 11 is a rhythmic-harmonic base for Section A. It consists of five staves: GUITAR, PIANO, ACOUSTIC BASS, DRUM SET, and PERCUSSION. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The guitar part features chords G⁹, B^b7, and D^{mi}7. The piano part features chords D^{mi}7, G⁹, B^b7, and D^{mi}7. The acoustic bass, drum set, and percussion parts provide a rhythmic accompaniment. The score is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The measure number 22 is indicated at the beginning of each staff.

Fuente. J. Muñoz (2022)

Figura 12.

Parte del Bajo.

ACOUSTIC BASS

BAMBUQUISIMOLEON CARDONA
JAVIER ESTEBAN MUNOZ

♩ = 112 - 120

10

19

26

34

41

Fuente. J. Muñoz (2022).

Figura 13.

Kicks entre Trompetas y Trombones.

The musical score for Figure 13 is arranged in two systems of four staves each. The top system contains four staves for Trumpets (labeled TRUMPET IN B♭ 1, 2, 3, 4) and the bottom system contains four staves for Trombones (labeled TROMBONE 1, 2, 3, 4). The music is written in 6/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and dynamic markings (f). The score is in G major and includes a rehearsal mark '30' at the beginning of the first staff.

Fuente. J. Muñoz (2022).

4.3 Sección “B”. Esta sección presenta una propuesta rítmica diferente al bambuco tradicional y que ha sido utilizada frecuentemente en el latin jazz para ritmos en 6/8. Este ritmo, además de generar un ambiente diferente en el arreglo, busca enriquecer en el estudiante su lenguaje musical desde un aire ajeno al del bambuco andino colombiano. Los ritmos latinos propuestos están escritos en su totalidad para la batería y triángulo, considerando que exista la posibilidad que sean desconocidos para los estudiantes que interpretan dichos instrumentos. (ver Figura 14).

Figura 14.*6/8 Latin.*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '6/8 LATIN' and 'GHOST NOTE'. It contains a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The bottom staff is labeled 'TRIANGULO' and shows a rhythmic pattern with 'x' marks below the notes, indicating a specific rhythmic pattern.

Fuente. J. Muñoz (2022).

Aunque en esta sección encontramos en la cuerda de las trompetas el registro más agudo de toda la pieza, se ha ubicado luego de una cantidad considerable de compases en la que los estudiantes puedan prepararse técnica y físicamente. Aun así, el registro no es el más extremo en el instrumento y no se mantiene por mucho tiempo. Además, aparece en el arreglo la posibilidad de tocarlo una octava abajo que, en cuyo caso, deberá hacerse (octava abajo) con la sección completa. (Ver Figura 15).

En la re exposición de esta sección como aporte al lenguaje musical de los estudiantes, desde los recursos propios del *bebop*, los trombones varían algunas contramelodías características de la composición utilizando el *targeting* a nota cordal (en este caso el 5 grado) como contramelodía.

Figura 15.

Trompetas en Registro Extremo a Octavas.

Fuente. J. Muñoz (2022).

Análisis Técnico. Sección “B”. Compases 41b al 73^a. Esta sección, que repite de la misma manera que lo hace la sección “A” en la versión original, al momento del arreglo y complementando lo propuesto en el *sketch*, se decidió no hacer uso de las barras de repetición y las casillas, sino orquestar de forma diferente en la segunda vez que se tocara.

Para la exposición de esta parte (Compases 41b al 56), la melodía se fraccionó en dos partes de 8 compases iniciando con las trompetas, haciendo uso de unísono y *block voicing* de 4 voces con articulaciones muy marcadas y bien definidas (Compases 41b al 48a), a lo que los saxofones contestarán en los siguientes 8 compases, donde la composición adquiere un contraste melódico más complejo en registro y cantidad de

figuras, pero esta vez escrito con *block voicing* a 5 voces junto con el saxofón barítono (Compases 47b al 56) (Ver Figura 16).

Figura 16.

Saxofones en Block Voicing.

The image shows a musical score for five saxophones: Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, and Baritone Sax. The score is written in 6/8 time and spans measures 47b to 56. Each part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, with some measures including rests. The voicing is block voicing, meaning the notes are grouped together in a single block for each measure. The key signature is one sharp (F#).

Fuente. J. Muñoz (2022).

Se tuvo en cuenta, para la conexión de esta melodía entre ambas secciones, el uso de la técnica “Dovetail” (ver Figura 17). Mientras esto sucedía, y como propuesta del arreglo, la contramelodía original desaparece y es reemplazada por un ostinato rítmico melódico de los trombones al unísono en el registro grave (compases 42 al 47).

Los bajos, conservan el pedal armónico de la versión original, pero con una figura rítmica cercana al 6/8 del latin jazz. Para reforzar esta propuesta rítmica, la batería en la primera parte de esta sección (compases 42 al 47), toca el ritmo de 6/8 de latin acompañado por el triángulo.

Figura 17.

Fracción del Dovetail entre Trompetas y Saxofones.

The image shows a musical score for four instruments: Tenor Sax 2, Baritone Sax, Trumpet in Bb 1, and Trumpet in Bb 2. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. A red box highlights a specific melodic phrase in measures 58-63, which is a conversation between the saxophones and trumpets. The saxophones play a melodic line, while the trumpets play a counter-melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Fuente. J. Muñoz (2022).

4.4 Re Exposición de la Sección “B”. (compases 57b al 73a), retoma la conversación melódica entre los saxofones y las trompetas variando la contramelodía (compases 58 al 63) original con una doble aproximación al quinto grado del acorde correspondiente en los trombones, armonizado con *block voicing* a 4 voces. (ver Figura 18).

La segunda parte de la melodía en esta sección (compases 64 al 72), es liderada por los saxofones en *block voicing* a 5 voces apoyada también en ciertos momentos rítmicos por las trompetas y un *background* armónico de los trombones para generar más peso y densidad hacia el final, terminando con un corte de toda la *Big Band* y proponer el inicio de la sección A. En la primera sección de esta reexposición, el bajo junto con el saxofón barítono, conservan el pedal de la armonía original y la figura de latin propuesta anteriormente.

Figura 18.

Doble Aproximación en los Trombones.

Fuente. J. Muñoz (2022).

4.5 Re Exposición Sección “A”.

Análisis Técnico. Compases 73b al 88. Para retomar esta sección, se asignó la primera parte de la melodía a la cuerda de los trombones con respuesta al unísono de los saxofones en la escala descendente y un *background* armónico corto de las trompetas. En la segunda parte de la melodía en esta sección, las trompetas toman la melodía en *block voicing* a 4 voces, mientras que los trombones y el saxofón barítono apoyan rítmicamente con unos *kicks*. (Ver Figura 19). Para finalizar, los saxofones y los trombones doblan un *background* rítmico-armónico. La base, armónica y rítmicamente, acompaña con el ritmo de bambuco propuesto hasta finalizar en el corte que da paso a la sección “C”.

4.6 Sección “C”. Buscando de nuevo dar al músico multiinstrumentista (en este caso a quien interpreta el tiple) un papel protagónico y como recurso técnico para crear una

nueva textura en la melodía para el desarrollo de esta sección, el tiple participa melódicamente junto con los saxofones y con las trompetas, aportando desde la sonoridad propia que da el instrumento a la música andina colombiana. La idea allí también, es permitir que no solo el tiple se considere instrumento acompañante, sino que aporte melódicamente a la pieza.

Por la concepción original de la melodía, en esta sección los trombones toman parte, ya que la dirección melódica de la pieza se dirige hasta la región más cómoda en el registro de estos instrumentos y se tiene en cuenta como objetivo principal para el arreglo a nivel infantil/juvenil, mantener el uso de los registros cómodos para las diferentes familias de instrumentos del ensamble. (Ver Figura 20).

Figura 19.

Trompetas en Block Voicing, Trombones y Saxofón Barítono en Kicks.

The image displays a musical score for a brass ensemble. The staves are labeled as follows from top to bottom: BARITONE SAX, TRUMPET IN B♭ 1, TRUMPET IN B♭ 2, TRUMPET IN B♭ 3, TRUMPET IN B♭ 4, TROMBONE 1, TROMBONE 2, TROMBONE 3, and TROMBONE 4. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Baritone Sax part features a melodic line with two specific rhythmic patterns highlighted by red boxes. The Trombone parts also feature similar rhythmic patterns highlighted by red boxes. The Trumpet parts are grouped together and highlighted by a blue box, showing a block voicing pattern. The overall texture is characterized by rhythmic synchronization between the saxophone and trombone sections.

Fuente. J. Muñoz (2022).

Figura 20.*Trombones en Papel Melódico, Sección C.*

Fuente. J. Muñoz (2022).

Análisis Técnico. Compases 89 al 108. La melodía para esta sección, fue distribuida entre los saxofones, las trompetas y los trombones, para cubrir la dirección melódica de la frase en el registro óptimo de las cuerdas mencionadas. Al final de la frase, cuando los trombones reciben la melodía, lo hacen en el registro medio agudo; concluyendo esta frase, se propone un tutti sobre la primera casilla y las trompetas toman la melodía acompañadas por los saxofones en figuras rítmicas similares con la técnica *spread*, buscando proponer un color denso en este final. El último compás es un tutti de todo el *brass*, en escritura *block voicing* a 5 voces en saxofones y a 4 voces en trompetas y trombones. Durante el desarrollo de la primera parte de esta sección cuando la melodía está repartida entre saxofones, trompetas y trombones, buscando unificar la frase, el tiple (compases 89 al 96) acompaña estas familias de instrumentos con la melodía (ver Figura 21).

Figura 21.

Melodías Repartidas y Acompañamiento Melódico del Tiple en la Sección “C”.

The image displays a musical score for Section "C". It features five vocal staves at the top: Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, and Baritone Sax. Below these are four trumpet staves (Trumpet in Bb 1-4) and four trombone staves (Trombone 1-4). At the bottom is a guitar staff. The score is annotated with several colored boxes: a purple box highlights the vocal parts; an orange box highlights the trumpet parts; a pink box highlights the trombone parts; and a red box highlights the guitar part. The guitar part includes markings for "CON SAMBORES" and "CON TROMBONES".

Fuente. J. Muñoz (2022).

Al retomar la sección “C” y para dar un poco de densidad a la sonoridad, la cuerda de los trombones (compases 90 al 96) acompaña con un *background* armónico en el registro medio grave antes de tomar su parte en la melodía. Para la segunda casilla, aparece un tutti del *brass*. En esta sección, el acompañamiento de la base se desarrolla con el ritmo convencional del bambuco; la armonía propuesta originalmente se conserva, ya que esta es una de las características principales de la composición que la acercan al jazz. El tiple, en ambas repeticiones, conduce la melodía completa en la primera parte de esta sección.

4.7 Puente. Una de las principales características en los arreglos de *Big Band* en el jazz, es la inclusión de nuevas secciones que no pertenecen a la composición original. En esta oportunidad, esta nueva sección retoma la sonoridad modal propuesta en la introducción con la participación de los instrumentos de madera tocados de nuevo por los niños multiinstrumentistas (en este caso, los saxofonistas), acompañamiento básico de bambuco y un solo del piano que lleva a la sección de improvisación (Ver Figura 22). Los registros, acordes y acompañamientos rítmico-armónicos, se mantienen con el objetivo principal de poder ser ejecutados por estudiantes en formación.

Análisis Técnico. Compases 109 a 124. Buscando conectar la sección “C” y la sección de los solos, se incluye dentro del arreglo una sección tipo puente donde los saxofonistas pueden retomar los instrumentos de madera asignados y prepararse para tocarlos. La primera parte del puente (compases 109 al 116) inicia con una figura rítmica apoyada por los trombones que es duplicada por los instrumentos armónicos y el bajo.

Los instrumentos de percusión participan tocando el ritmo de bambuco. Se retoma el ostinato propuesto al inicio del tema rítmica y melódicamente. La segunda parte (compases 117 al 124) del puente, incluye la cuerda completa de las maderas (2 flautas y 2 clarinetes), quienes participan tocando el *background* armónico que se había propuesto en la introducción. También, se incluye en esta parte la participación de los trombones, escritos en *block voicing* a 4 voces tocando un *background* rítmico-armónico. (Ver Figura 23)

Figura 22.*Solo del Piano en el Puente.*

Musical score for three instruments: GUITAR, PIANO, and ACOUSTIC BASS. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The guitar part consists of a continuous eighth-note pattern. The piano part features a melodic line with a Dm^6 chord marking above the first measure. The acoustic bass part provides a steady eighth-note accompaniment. The score is marked with the number 109.

Fuente. J. Muñoz (2022).

Figura 23.*Acompañamiento de los Trombones en Background Rítmico-armónico.*

Musical score for four trombones (TROMBONE 1, 2, 3, and 4). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The parts are characterized by a rhythmic and harmonic accompaniment, with many notes marked with accents. The score is marked with the number 109.

Fuente. J. Muñoz (2022).

4.8 Solos (Sección de Improvisación). Esta sección aparece como un aporte a la música tradicional andina Colombiana, en la que como se ha comentado anteriormente, no se hizo común la inclusión de la improvisación. Desde la perspectiva del arreglo se plantean dos ambientes sonoros, uno modal y otro tonal, en los cuales el estudiante podrá experimentar con melodías, patrones rítmicos y melódicos (ver Figura 24 a y b).

Figura 24.

Armonía Modal y Tonal en los solos.

a. Modal Dórico.

Musical notation for Modal Dórico solo section. The staff shows a treble clef and a 4/4 time signature. The first two measures contain a melody with eighth notes and quarter notes. The following six measures are empty, with diagonal slashes indicating improvisation. Chord symbols above the staff are: $Dm^{11/9}$, Em^7 , $Dm^{11/9}$, and Am^9 .

Fuente. J. Muñoz (2022).

b. Tonal. Menor Armónico.

Musical notation for Tonal Menor Armónico solo section. The staff shows a treble clef and a 4/4 time signature. The staff is empty, with diagonal slashes indicating improvisation. Chord symbols above the staff are: $Dm^{11/9}$, Gm^9 , $Em^{7(b5)}$, and $A^{7(b9)}$. A box labeled "AL OPEN SOLOS" is at the end of the staff.

Fuente. J. Muñoz (2022).

Como recurso metodológico, se ofrece una sección (partitura alterna) en la que se entregan al estudiante 4 ideas rítmicas y melódicas de corta y larga duración. Estos patrones se utilizarán bien como ejercicios para estimular la creatividad, ideas para complementar la propuesta del instrumentista improvisador o como recurso melódico directo para aplicar en el solo (Ver Figura 25).

El recurso melódico propuesto, aplica para ambos ambientes, con la característica que en la sección tonal estos patrones melódicos describen de manera detallada la melodía. Dichas melodías, por ser para estudiantes en formación, enfatizan en aspectos rítmicos característicos del bambuco más que en escalas o arpeggios de compleja ejecución. Las partituras con este contenido, están dispuestas para instrumentos en Do, Mi b, Si b, y Clave de fa, facilitando la ejecución de los niños que tocan instrumentos transpositores en la *Big Band*. Dado que las músicas típicas tienen un alto contenido de imitación, la partitura tendrá un código QR que permitirá, desde cualquier dispositivo móvil, acceder a grabaciones previas de los patrones en los que se muestra su aplicación armónica y rítmicamente.

Análisis Técnico. Compases 125 a 132. Esta sección de “*Open solos*” permite participar a los estudiantes de cualquier instrumento, la base rítmico-armónica cumple específicamente con el papel de acompañante, aunque en cualquier momento pueden hacer parte de los solos.

El orden al improvisar es propuesto por los mismos estudiantes. La sonoridad es modal (Dórica) y en ella se mueven los acordes propuestos para el acompañamiento. La cantidad de veces que se repite la sección depende del solista, pero por ser un arreglo para

estudiante en formación, se sugiere definirlo desde el principio conservando la misma cantidad de repeticiones para todos los que participan.

Figura 25.

Ideas (Patrones) Rítmicos y Melódicos Complementarios para Aplicar en el Solo.

Modo dorico. Compases 125 a 136



Segundo grado de la escala mayor.
- Enfatizar sobre el sexto grado

IDEAS MELODICAS



Fuente. J. Muñoz (2022).

4.8 Compases 133 a 140. A manera de “*CUE*” (sección para anunciar el cambio entre improvisadores o para salir de la sección de solos), se propone esta sección tonal, la cual permite contrastar armónicamente con el ambiente anteriormente propuesto y dar la sensación de conclusión, aunque el improvisador continúa con su papel.

Aparecen los instrumentos del *brass* con cortas contramelodías que aumentan la tensión hacia el final de la frase, para dar lugar al siguiente solo o retomar la sección A final (Ver Figura 26).

4.9 Sección “A” Final. Para concluir, el arreglo propone retomar elementos melódicos y rítmicos de las diferentes “A” tocadas anteriormente, dispuestos en momentos diferentes de la melodía, intercambiando secciones melódicas entre los instrumentos del *brass*. Se cuida que los registros cómodos de cada familia de instrumento estuvieran presentes en las diferentes partes, manteniendo la idea rítmico-armónica del bambuco original y se conserva la armonía original.

La pieza concluye con la coda original en la que participa todo el *brass* junto con la sección rítmico-armónica para dar la sensación de final contundente. (Ver Figura 27)

De esta manera se culminan las 4 fases utilizadas en la metodología, finalizando con el arreglo propuesto y con las ayudas metodológicas complementarias que permiten a los estudiantes acercarse a la improvisación en la música andina colombiana en el formato de *Big Band*.

Discusión y conclusiones.

A manera de conclusión, se debe mencionar que es de gran utilidad la elaboración de arreglos de *Big Band* a nivel infantil/Juvenil, ya que el repertorio propio y las adaptaciones para este rango de edades y en este formato musical, es limitado y nulo en el repertorio de Música Andina Colombiana. Al carecer de repertorio, esta población musical, se enfrenta a retos interpretativos y técnicos demasiado elevados, que en muchas ocasiones obstruyen el proceso musical de los mismos, obligándoles a solucionar de una manera poco metodológica los vacíos que puedan presentarse al enfrentar un repertorio para *Big Band*.

Desde la perspectiva pedagógica, se deben fortalecer los procesos musicales que se interpretan desde la *Big Band* cuando se dirige a la población Infantil/Juvenil, proporcionando desde los mismos arreglos retos técnicos que se puedan enfrentar y que aporten al ejecutante elementos musicales para su desarrollo artístico, ofreciéndole además espacios donde pueda experimentar la improvisación y los diferentes beneficios que esta práctica ofrece, desde la música andina Colombiana. Es un reto bastante claro pues por ser un híbrido, la música andina colombiana en su concepción métrica presenta mixturas entre compases simples y compuestos superpuestos entre sí. Esto, junto con la complejidad que ofrecen las distintas síncopas propias de los aires andinos colombianos hacen que el arreglo se deba planear con una perspectiva metodológica y pedagógica que cubra y oriente a estudiantes en proceso de formación.

Esta propuesta fortalece además el trabajo que las agrupaciones infantiles en formato de *Big Band* están realizando en las diferentes instituciones donde trabajan, ofreciéndoles un repertorio especializado en las capacidades técnicas que tienen niños

instrumentistas y además, motiva a las instituciones educativas que solo cuentan con el ensamble Banda Sinfónica a ampliar la cantidad de formatos que pueden ofrecer a sus estudiantes y público en general, enriqueciendo el contexto musical en el que se trabaja en cada localidad y permitiendo fomentar e incrementar la participación en los festivales de música que incluyen el formato *Big Band*.

Este arreglo tiene relación con los antecedentes mencionados porque incrementa el repertorio existente para música andina colombiana en el formato *Big Band*, en este caso específicamente en el repertorio instrumental; pero se diferencia de los trabajos anteriormente realizados porque tiene un aporte pedagógico amplio, enfocado en una población específica y sus necesidades técnicas, en proporcionar nuevos espacios para la improvisación y en incluir instrumentos típicos colombianos en la sonoridad de la *Big Band*.

Escoger el repertorio requiere que la pieza a tratar sea llamativa a los estudiantes desde aspectos rítmicos, armónicos y melódicos. Ya que la música Andina Colombiana por su naturaleza, tiene una gran cantidad de aires que no propiamente llaman la atención de las nuevas generaciones, con el agravante que no hacen parte del repertorio que a diario se escucha o interpreta. No sucede lo mismo con la música de las costas, ya que esta se ha propagado con facilidad a los diferentes formatos musicales en los que los estudiantes participan. Lograr que los músicos disfruten el repertorio que tocan, permite que el montaje sea más ameno y se logre obtener de ellos un plus en la atención necesaria al ensayar.

Elaborar el *sketch* es de gran ayuda, al permitir organizar dentro de un gráfico los diferentes elementos técnicos y estilísticos a utilizar, permitiendo tener presente las

diferentes estrategias a utilizar en el arreglo. Se recomienda no tenerlo como único y obligada solución ya que, al momento de iniciar la escritura del arreglo, se van encontrando situaciones específicas que requieren tratamientos diferentes a los propuestos en el sketch. Al elaborar el arreglo, los cuidados técnicos requeridos son varios. Se debe entender que dicha pieza musical va a ser interpretada por músicos en proceso de formación quienes aún no cuentan con facilidades técnicas amplias, el concepto de afinación no está definido y el registro cómodo con el que cuentan es limitado.

De especial cuidado es el tratamiento que se le debe dar a los multiinstrumentistas en el arreglo desde diferentes ámbitos. Es importante considerar que son estudiantes que, aunque han tenido experiencia tocando los diferentes instrumentos de viento (en el caso de los saxofonistas, cuando han tenido la oportunidad de tocar clarinete o flauta travesa) las limitaciones técnicas pueden ser amplias. La idea principal es que a través del arreglo y de la sección de doblaje (Intercambio de instrumento) motivar a los estudiantes a continuar con la práctica en múltiples instrumentos. La propuesta de incluir el tiple como instrumento andino de cuerda típicos resulta acertada a la hora de proponer texturas armónicas y melódicas diferentes a la sonoridad característica de las *Big band* en el Jazz, Latin Jazz e incluso la música Tropical Colombiana.

Al planear las secciones de improvisación es ideal pensar en marchas armónicas que no requieran un dominio técnico muy amplio, es decir, tonalidades demasiado complejas, o múltiples y cortas modulaciones, pues en estos casos los estudiantes se concentrarán más en poder dominar las notas correctas, y no de proponer ideas melódicas y rítmicas. Como ejemplo hay que mencionar que en un principio e incluso dentro del diseño del *sketch*, se tenía planeado tomar la sección “C” cuando repite, como momento para improvisar, pero al

desarrollar el arreglo se encontró que armónicamente esta es una de las secciones donde hay más variedad de acordes y centros tonales, lo que dificultaría al estudiante en proceso de formación poder apropiarse del solo. La solución fue crear una nueva sección de solo modal. Recurso acertado, ya que permite a los estudiantes dentro de un solo acorde tener el control de la armonía y además enriquece el arreglo con una sección diferente a las que cuenta la composición original.

Referencias.

Camargo Acosta, C., Prado González, C. A., Aguíá Betancourt, N. & Roa Ordoñez, H.

(2017). *Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana*. Fondo de Publicaciones Universidad Sergio Arboleda.

Chiuminatto Orrego, M. (2018). *La improvisación musical como eje vertebrador del aprendizaje instrumental. Diseño y validación de una programación didáctica para la iniciación del saxofón en música moderna*. [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. Dipòsit Digital de Documents de la UAB.

<https://ddd.uab.cat/record/203418>

de Bruin, L. R., Williamson, P., & Wilson, E. (2020). Apprenticing the jazz performer through ensemble collaboration: A qualitative enquiry. *International Journal of Music Education*, 38(2), 208-225. <https://doi.org/10.1177/0255761419887209>

Gobierno de Caldas. (2020, enero 17). *Gobierno de Caldas y Secretaría de Cultura abren las inscripciones para Integrar la escuela departamental de música departamental*.

Los cursos Dictados no tienen ningún costo.

<https://caldas.gov.co/index.php/prensa/noticias-gobernacion/noticias/7576-gobierno-de-caldas-y-secretaria-de-cultura-abren-las-inscripciones-para-integrar-la-escuela-departamental-de-musica-departamental-los-cursos-dictados-no-tienen-ningun-costo>

Jazz Academy. (s.f.). *About the Program*. <https://academy.jazz.org/ee/about/>

Lambuley, N. (2012). *Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y Latinoamérica*. [Actas del IV congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular], Ciudad de México, México.
<http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-distrito-federal-mexico-2002/>

López-Cano, R., & San Cristóbal Opazo, U., (2014). *Investigación artística en música*. Fondo nacional para la cultura y las artes

Monsalve, J. A. (2013). Apostillas a un pionero del Jazz. *De memoria*, 5, 52-59.
https://issuu.com/archivodebogota/docs/de_memoria_no.5/52

Montalvo López, F. L. & Pérez Sandoval, J. (2020). *17 Obras para formato de Big Band*. (*Pasillos, Bambucos, Guabinas*). Editorial Carrera Quinta Rac Producciones.

Peñalver Vilar, J. M. (2010). *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia Orígen, instrumentación, interpretación y técnicas básicas de composición y arreglos.*

Sonograma. 007. 1-17.

<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/32176/36591.pdf?sequence=1>

Pimentel, B. (2008, Junio 25). *University/conservatory degree programs in woodwind doubling.* Bret Pimentel, woodwinds. Saxophone, flute, oboe, clarinet, bassoon, and world and electronic woodwinds. <https://bretpimentel.com/universityconservatory-degree-programs-in-woodwind-doubling/>

Provizer, S. (2019). *Artful and Accomplished Jazz Doublers.* The syncopated Times.

Exploring the world of Hot Jazz, Rag Time and Swing. 4(8).

<https://syncopatedtimes.com/artful-and-accomplished-jazz-doublers/>

R. Klemm, W. (2014). *What Jazz Music Can Do for the Brain "It don't mean a thing if it ain't got that swing."* Psychology Today (April 2014).

<https://www.psychologytoday.com/us/blog/memory-medic/201404/what-jazz-music-can-do-the-brain>

Revelo Burbano, J. (2012). *León Cardona: su aporte a la música de la zona andina colombiana.* [Tesis de Maestría]. Repositorio Institucional Universidad EAFIT.

<https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/1233>

SEDCALDAS. (2021). *Bandas de Caldas*.

<https://educacion.caldas.gov.co/index.php/nuestros-proyectos/bandas-departamentales>

Tucker, M., & Jackson, T. (2015). *Jazz: Grove Music Essentials*. Oxford University Press.

<https://doi-org.ezproxy.ucaldas.edu.co/10.1093/omo/9781561592630.013.90000358106>