

**EL JAZZ, REFERENTE INTERPRETATIVO EN LAS MÚSICAS  
POPULARES.**

**JAMPOL RIVERA ZUMAQUÉ**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**FACULTAD DE ARTES**

**ESTUDIOS MUSICALES**

**BOGOTÁ**

**2015**

## **Agradecimientos**

Primero que todo quiero agradecer a Dios, quien con su infinita sabiduría me Guió en cada paso que forjaba en mi camino y en especial por regalarme el don de ser un artista integro.

Agradecerle a mis padres Edilma Zumaqué Gómez y Jairo Rivera Morales por apoyarme en todas las decisiones algunas erradas, y otras un poco mas acertadas, pero que en ningún momento dejaron que me rindiera ante las adversidades que se me presentaron durante la carrera. Es grato para mi como hijo saber que cuento con en el apoyo de las personas que me vieron crecer y que han hecho de mi una mejor persona.

Agradecer a mis hermanos Johan Rivera Zumaqué y Jerson Rivera Zumaqué, por cada uno de los consejos que me brindaron en el momento preciso, y que sin ellos probablemente sería alguien diferente.

Es imposible dejar de agradecerle a los amigos de verdad, quienes sufren contigo una derrota, pero se alegran de tus victorias, por que saben que eres feliz cada vez que alcanzas una de las tantas metas que nos proponemos en la vida.

También mis agradecimientos a cada uno de los maestros de la universidad Javeriana, que gracias a sus enseñanzas puedo ser el profesional que siempre soñé, y no solo por lo aprendido, también por cada palabra que día a día me fortalecían para ser una mejor persona. Gracias Maestro Libardo Garzón por su paciencia, gracias maestro Pavel Zuzaeta por todos los datos que sin duda alguna llegaron de una manera muy especial para mi como artista.

Por ultimo agradecer la voluntad, el esfuerzo y las ganas que realicé para culminar de la mejor manera mis estudios musicales.

Dios guarde a todas las personas que de alguna forma contribuyeron a lograr este objetivo.

## INDICE

|   | <b>Pág.</b> |
|---|-------------|
| <b>1. OBJETIVO GENERAL</b>  | <b>5</b>    |
| <b>1.1. Objetivos Específicos</b>   | <b>5</b>    |
| <b>2. INTRODUCCIÓN</b>  | <b>6</b>    |
| <b>3. ANTECEDENTES</b>  | <b>7</b>    |
| <b>4. PRINCIPALES HERRAMIENTAS Y ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS DEL GÉNERO JAZZ Y DE MÚSICAS POPULARES, UTILIZADAS EN EL REPERTORIO.</b> | <b>11</b>   |
| <b>4.1. Articulación y fraseo.</b>  | <b>12</b>   |
| <b>4.2. Improvisación</b>   | <b>12</b>   |
| <b>4.3. Instrumentación</b>   | <b>13</b>   |
| <b>4.4. La clave</b>  | <b>13</b>   |
| <b>4.5. Base / patón rítmico</b>  | <b>14</b>   |
| <b>4.5.1. Base / patón rítmico fandango.</b>  | <b>14</b>   |
| <b>5. DESCRIPCIÓN DEL REPERTORIO</b>  | <b>15</b>   |
| <b>5.1. Jampol's latin</b>  | <b>16</b>   |
| <b>5.2. Pa' mi Gente</b>  | <b>16</b>   |
| <b>5.3. Paimaná</b>   | <b>16</b>   |
| <b>5.4. Lady Bird</b>   | <b>19</b>   |
| <b>5.5. Take Five</b>   | <b>19</b>   |
| <b>5.6. Reiterativo</b>   | <b>20</b>   |
| <b>5.7. Guayabo</b>   | <b>21</b>   |
| <b>6. CONCLUSIÓN</b>  | <b>22</b>   |
| <b>7. BIBLIOGRAFÍA</b>  | <b>23</b>   |
| <b>8. DISCOGRAFÍA</b>   | <b>24</b>   |

|            |   |           |
|------------|---|-----------|
| <b>9.</b>  | <b>ANEXOS</b>                               | <b>24</b> |
| <b>9.1</b> | <b>Lady Bird.</b> <i>Tadd Dameron</i>       | <b>25</b> |
| <b>9.2</b> | <b>Take Five.</b> <i>Paul Desmond</i>       | <b>28</b> |
| <b>9.3</b> | <b>Jampol's Latin.</b> <i>Jampol Rivera</i> | <b>29</b> |
| <b>9.4</b> | <b>Pa' mi gente</b> <i>Alexander Abreu</i>  | <b>33</b> |
| <b>9.5</b> | <b>Paimaná</b> <i>Jampol Rivera</i>         | <b>49</b> |
| <b>9.6</b> | <b>Reiterativo</b>                          | <b>60</b> |
| <b>9.7</b> | <b>Guayabo</b>                              | <b>67</b> |



## **1. OBJETIVO GENERAL.**

Elaborar un producto artístico a manera de concierto musical en el que se exponga el jazz como principal referente interpretativo en las músicas populares.

### **1.1. Objetivos Específicos .**

- Identificar en el repertorio elegido las influencias que el jazz aporta.
- Crear composiciones con sus respectivos arreglos, en diversos géneros musicales donde se destaquen elementos relevantes del jazz, para un formato específico.
- Presentar a través de una puesta en escena el trabajo final que articula los elementos relevantes del jazz con las músicas populares.

## 2. INTRODUCCIÓN

El jazz es una expresión artística que nace a finales de siglo XIX principios del siglo XX gracias a la unión de distintas culturas como lo son la de África occidental, Europa y Norteamérica, las cuales se asentaron en el sur de Estados Unidos.

“El matrimonio entre las formas musicales, armonías nacidas en Europa, y la música religiosa y seglar afroamericanas hacen parte de la evolución que tuvo el jazz, para definir las características que lo identifican”. (Tirro, 2007: 25) .

Hablar de jazz es sinónimo de improvisación, ya que la creación de nuevos materiales dentro de sus medidas estilística son clave fundamental para la interpretación de este. A lo largo de los años diversos géneros musicales han acogido elementos que ofrece el jazz para enriquecerse, forjando de esta manera innovadores ritmos por medio de la fusión. Un claro ejemplo de esto es el *Latin-jazz*, género musical que en su desarrollo ha tenido grandes exponentes.

El trompetista cubano Mario Bauzá es uno de los precursores del *Latin-jazz* gracias a su composición “tanga”, éxito interpretado en los 40s por la orquesta Machito, de la cual Bauzá fue director. Dizzy Gillespie, Arturo Sandoval y Paquito D’ Rivera también han generado su aporte, para que la fusión de estos géneros musicales evolucionen y tomen una identidad propia.

En este trabajo musical presentado a manera de concierto se destacan los elementos propios del *Latin-Jazz* como resultado de la utilización organizada de los recursos que ofrece el jazz, resaltando la variedad del repertorio interpretado en el concierto.

### 3. ANTECEDENTES

A diferencia del bebop, el latin jazz no es una categoría del jazz, porque tiene una historia propia con un estilo de presentación y conceptos musicales

“Y así como el jazz surgió de New Orleans y se convirtió en una música nacional, el jazz latino surgió desde sus raíces en Europa, África y las Américas y llegó a ser un árbol musical con sus propias ramas estilísticas” (Lincoln Center, 2004: 3). A mediados de los 40s el jazz afrocubano desarrolló importantes características, alcanzando su apogeo con el mambo a finales de ese mismo año. Los trompetistas Dizzy Gillespie y Mario Bauzá son unos de los precursores del latin jazz, quienes unificaron diversos estilos de baile y con los aportes de diversos percusionistas entre ellos el líder de la orquesta de Tito Puente consolidaron este ritmo musical.

“Ritmos latinizados han sido usados, con diferentes grados de éxito, por figuras que van desde Stan Kenton a Peggy Lee y desde Duke Ellington a Chick Corea. Dentro de una perspectiva de jazz, algunos de los experimentos más notables en los años 50 fueron las grabaciones del pianista George Shearing con el bajista Al McKibbony los percusionistas Cándido Camero y Willie Bobo, así como las obras del vibrafonista de la Costa Occidental, Cal Tjader, quien se convirtió en uno de los más influyentes adherentes al jazz latino de su época”. (Lincoln Center, 2004: 4).

Uno de los innovadores más importantes en la música latina desde los años 60 a los 90 fue el pianista, compositor y arreglista neoyorquino-puertorriqueño Eddie Palmieri, cuyas composiciones y estilo de tocar reflejaron un cierto compromiso con el jazz pero también con la música latina bailable, especialmente la salsa. Durante este tiempo el grupo cubano Irakere, liderado por el pianista Jesús “Chucho” Valdés, popularizó un nuevo híbrido de funk, jazz y música afro-cubana que rápidamente se convirtió en el nuevo sonido del jazz latino. (Ibidem:4)

El jazz latino, desarrolla un nuevo lenguaje (pan-latino) gracias a la unión de diversos géneros y estilos de América Latina y el Caribe. Esta evolución es debida a los aportes de diversos músicos latinos como lo son: Danilo Pérez (Panamá), Adrián Iaes (Argentina), David Sánchez (Puerto Rico) entre otros, a finales de los 90s.

“El jazz no se convierte en jazz latino simplemente por agregarle un par de tumbadoras a un tema standard. Para que la música sea considerada verdaderamente el jazz latino, los músicos deben respetar la esencia de las raíces indígenas del género y deben entender las varias maneras latinas de acercarse al estilo y de tocar la música. Sin embargo, los músicos latinos del jazz todavía deben abrazar la sofisticación armónica fundamental y los idiomas estilísticos del jazz moderno, incluyendo la improvisación basada en los blues y un ritmo basado en el concepto del "swing." ("Swing" es una manera de tocar ordenada pero con sabor.)” (Ibidem:9)

La unión de diversos ritmos propios de Cuba y los elementos característicos del *Bebop* como los son las melodías movidas con libertad por escalas ampliadas con numerosas notas cromáticas o extrañas a los acordes, y la capacidad para elaborar armonías complejas afianzaron la evolución de este ritmo musical.

El bebop, es una corriente estilística de vital importancia en la música jazz, aparece en Estados Unidos a mediados de los años 40 y principios de los 50 quedando unida para siempre íntimamente al jazz, y desde entonces puede afirmarse que a todo el jazz posterior. (Owens, 1995:101)

La tradición del jazz, tal y como nosotros lo conocemos, no existiría sin la tecnología de las grabaciones. Los especiales matices del jazz, los detalles del ritmo, timbre, las variaciones de la afinación y los dinámicos, por no hablar de la improvisación en sí misma (De Veaux, 1988:126).

“La “Afro-Cuban Jazz Suite,” escrito por Arturo “Chico” O’Farrill, fue la primera composición que combinó con éxito los ritmos latinos, la improvisación sola, y arreglos sofisticados de jazz” (Lincoln Center, 2004: 3).

Caso parecido experimentó el género timba el cual, además de agregar instrumentos musicales de percusión y patrones rítmicos derivados del guaguancó, són montuno, entre otros, emplean giros melódicos y fraseos típicos del jazz en sus arreglos, esto lo podemos evidenciar en la parte del mambo del tema “pa’ mi gente de Alexander Abreu y Havana de Primera incluido en el concierto.

Figura 1. Fragmento Pa' mi gente. Alexander Abreu , 2012.

**Fragmento Pa mi gente**  
Alexander Abreu

Así mismo en Colombia compositores como Lucho Bermúdez y Francisco Zumaqué Gómez contribuyeron para que el folklore de la región caribe Colombiana fuera reconocido alrededor del mundo. Ejemplos como “fiesta de negritos” de Lucho Bermúdez y “Macumbia” de Francisco Zumaqué son canciones relevantes, ya que fusionan herramientas del jazz con el folklore. A continuación se describirán las características que resaltan los fragmentos de las canciones mencionadas, como referente investigativo que demuestran los aportes del jazz en el folklore de la música del caribe colombiana.

Figura 2. Fragmento Fiesta de Negritos. Lucho Bermudez, 1968.

**Fragmento Fiesta de negritos**  
Lucho Bermudez

B: bordado  
DB: doble bordado  
AC: aproximación cromática

Esta melodía interpretada por un clarinete es la introducción del porro *fiesta de negritos* de Lucho Bermúdez, la cual se puede argumentar con rasgos del jazz por los bordados,

cromatismos y conducciones que contiene aproximaciones cromáticas, alejándose de las melodías por lo general diatónicas con las cuales se representa el porro o la mayoría de las músicas folclóricas colombianas, además de esto emulando lo hecho por Benny Goodman en la era de Swing año 1930 de quien Lucho Bermúdez afirmaba que recibió grandes influencias.

El arpeggio y su ornamentación mediante las notas de aproximación (cromatismos) constituyen uno de los recursos mas utilizados por Benny Goodman, al igual que los bordados hacia las notas guías, ya que estas definen la función y sonoridad del acorde además justificando la conducción melódica en sus improvisaciones, como lo podemos evidenciar en la siguiente imagen.

Figura 2.1.1 Fragmento Undecided. (Peñalver; “El lenguaje del clarinetista Benny Goodman a través de la transcripción y el análisis de sus solos. 2011)

**En el primer compás del tema "undecided" evidenciamos aproximaciones cromáticas primero al 6 grado (A) y luego al tercer grado (E) del acorde de C mayor.**

Undecided.  
break.

C:

Figura 3. Fragmento Macumbia, Francisco Zumaque. 1984.

**S: sincopa**  
**C: cifrado jazz**

**Fragmento Macumbia**  
Francisco Zumaque

The musical score consists of four staves. The first staff shows a melodic line starting with a syncopated note (S) under an Fm9 chord, followed by an Eb9 chord, another syncopated note (S) under an Fm9 chord, and a final syncopated note (S) under an Fm9 chord. The second staff continues the melody with a syncopated note (S) under an Fm9 chord, followed by an Eb9 chord. The third staff shows a melodic line with Fm7, Fmaj7, and Cm7 chords. The fourth staff shows a melodic line with Fmaj7, Cm7, and F chords, with a syncopated note (S) under the Cm7 chord.

Francisco Zumaqué por su parte hace un aporte enfocado hacia lo armónico (usando extensiones que enriquecen el cifrado normal (Fm) (Fm9), resolviendo la melodía, en su mayoría hacia la 9ª nota del siguiente acorde), ritmos sincopados (acentuación de una nota en el pulso débil o semi-fuerte de un compas) y sonoridades electrónicas influenciadas del jazz-fusión, practicadas por artistas como Miles Davis, Herbie Hancock, entre otros, en la década de los 70s. Macumbia grabado en 1984 es considerado por muchos como uno de los primeros temas que fusionan el jazz con las músicas del caribe colombiano.

#### **4. PRINCIPALES HERRAMIENTAS Y ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS DEL GÉNERO JAZZ Y DE MÚSICAS POPULARES, UTILIZADAS EN EL REPERTORIO.**

#### 4.1. Articulación y fraseo

En Jazz podemos hablar de 2 maneras de articulación dependiendo de la dinámica que requiera cierta frase. La primera de articulación, acentuación de tiempo débil a tiempo fuerte en un compás, es menos usual, puesto que la sensación es de relajación, como si el ritmo estuviera frenado, esto lo podemos evidenciar con la siguiente imagen.

Figura 4. Ejemplo de Articulación 1. Articulación, Fraseo Jazz I. 2009.



La otra forma, acentuación de tiempo fuerte a tiempo débil en un compás, imprime movimiento al estilo, observándose claramente tocando una escala de C mayor acentuando inicialmente los tiempos fuertes y los débiles después. como se evidencia en la siguiente imagen.

Figura 5. Ejemplo de Articulación 2. Articulación, Fraseo Jazz I. 2009.



#### 4.2. Improvisación

La improvisación, si bien forma parte de otros estilos, es uno de los elementos esenciales del jazz. Improvisar es componer música mientras se interpreta, se inicia de un motivo musical



sencillo, para posteriormente desarrollarlo al máximo. Se improvisa sobre melodías, armonías y ritmos que se conocen de antemano.

Al improvisar se crean nuevas melodías, que enriquece la melodía del tema propio. Las líneas melódicas creadas acompañada de ritmos, constituyen a la vez la base para nuevas improvisaciones. Un aspecto básico a tener en cuenta, es que cada improvisación es personal, subjetiva, y por lo tanto una forma libre de expresión del músico.

### **4.3. Instrumentación.**

Tanto en la improvisación, la articulación y el fraseo, la inclusión de varios instrumentos de vientos juegan un papel indispensable ya que genera un aporte sonoro en bloque. La instrumentación del jazz se caracteriza por la forma peculiar de interpretación de los instrumentos de viento, que con elementos como la sordina, desarrolla un aporte sonoro así como los diversos efectos que se utilizan en una interpretación.

Uno de los instrumentos iconos del jazz es la trompeta, ya que muchos instrumentistas como Louis Armstrong desarrollaron un estilo el cual se popularizó por la manera carismática e innovadora que en su momento aportó para la evolución del género.

### **4.4. La clave.**

“La música latina está generalmente regida por un patrón rítmico llamado la clave.

Esta es una de las diferencias esenciales entre el jazz y la música latina. La clave es, literalmente, la llave del jazz latino dado que crea el efecto esencial de tensión y resolución que energiza esta música.

Este concepto de tensión y resolución es parte de todas las grades obras de arte” (Lincoln Center, 2004: 7).

Figura 6. Clave 3-2 y 2-3. Lincoln Center, 2004.



#### **4.5. Base / Patrón**

“Estructura que le da piso a la melodía y que comprende la acción de uno o varios instrumentos. La base rítmica se constituye por acción de uno o varios instrumentos de percusión. La base armónica, a su vez, por la acción de uno o varios instrumentos que produzcan acordes”. (Valencia, 2012: 51)

##### **4.5.1. Base / Patrón Rítmico Fandango.**

Como es normal en cada género musical existe un patrón rítmico, que caracteriza al estilo de música. En el fandango esta parte rítmica depende de 3 instrumentos de percusión como lo son: Bombo, Platillos y redoblantes (instrumentos típicos en el formato de Bandas pelayeras).

Figura 7. Patrón Rítmico Fandango. Valencia, 2004.

The image shows a musical score for a Fandango rhythm pattern in 6/8 time. It consists of three staves: Piatillos (Cymbals), Bombo (Drum), and Redoblante (Congas). The Piatillos staff shows a sequence of eighth notes with accents and slurs. The Bombo staff shows a sequence of quarter notes. The Redoblante staff shows a sequence of eighth notes with accents and slurs, and includes a drum notation below the staff with 'D' and 'I' symbols. The score is divided into two measures by a double bar line, and a '2' is written above the second measure, indicating a change in the pattern.

**nota:** en la composición realizada, se cambió el formato rítmico tradicional, por la batería, al igual que se experimentó con el anexo de un patrón rítmico derivado del guaguancó, como lo es el latin 6/8.

Figura 8. Patrón Rítmico Latin 6/8.

The image shows a musical score for a Latin 6/8 rhythm pattern. It consists of a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The title 'PATRON RÍTMICO LATIN 6/8' is written above the staff. The score shows a sequence of eighth notes with accents and slurs, and includes a drum notation below the staff with 'D' and 'I' symbols.

## 5. DESCRIPCIÓN DEL REPERTORIO.

A continuación se describen cada uno de los temas que contienen los elementos anteriormente descritos, de acuerdo con las temáticas asimiladas en lo que respecta al estudio del jazz, para el desarrollo de este trabajo se han escogido los siguientes temas:

### **5.1. Jampol's Latin.** *Jampol Rivera*

La composición y arreglos de esta pieza musical está inspirada en la obra “*A Nighth In Tunisia*” del trompetista Dizzy Gillespie. Es una Forma *Song* (AABA), consta de dos Secciones importantes, en donde se resaltan ritmos afrocubanos en la parte A, posteriormente cambia a Swing en la parte B para luego finalizar el tema reexponiendo la parte A.

El Ensamble para esta obra consta de 7 instrumentos: Trompeta, Trombón, Saxo Alto, Piano, Bajo, Batería y Congas. (Ver anexo 3)

### **5.2 Pa' mi gente** *Alexander Abreu*

Pa' mi gente es una Timaba cubana, de Alexander Abreu y Havana D' Primera, quien a lo largo de su carrera ha explorado en la mezcla de la timba con elementos jazzísticos.

En la estructura de la cuerda de instrumentos de viento se puede ver la influencia de la articulación y fraseo del jazz en los tresillos y en los impulsos que se ejercen a los tiempos débiles de cada grupo de corcheas, además del manejo de escalas y cromatismos típicos del jazz.

El formato musical para la interpretación de este tema es: batería, bajo, piano, timbal, congas, dos trompetas y dos trombones. (Ver anexo 4)

### **5.3 Paimaná** *Jampol Rivera*

En la región caribe colombiana existe un género musical denominado el porro, quien tiene como uno de sus derivados al fandango de métrica ternaria 6/8, ritmo musical escogido para la creación de esta obra, en la cual se exploran sonoridades modales y frases melódicas no estilísticas ya que por lo general los fandangos tradicionales solo se componen armónicamente de tónica y dominante.

En la actualidad existe un sinnúmero de fandangos en la región cordobesa pero para poner en contexto los elementos utilizados en “*Paimaná*” se citarán dos fandangos clásicos, como lo son “*fandango viejo pelayero*” y “*vámonos caminando*” los cuales son estructurados en mayor medida por improvisaciones o solos.

Figura 9. Fragmento Fandango viejo pelayero.

**Fragmento fandango viejo pelayero**

The musical score is written in treble clef, 6/8 time signature, and B-flat major (three flats). It consists of three staves of music. The first staff begins with a B-flat major chord (Bbm) and an F7 chord. The second staff begins with a B-flat major chord (Bbm). The third staff begins with an F7 chord and ends with a B-flat major chord (Bbm). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some rests.

“*Fandango viejo pelayero*” el cual nació del repertorio de bandas tradicionales, se compone de una sucesión de solos realizados por los instrumentistas más virtuosos de cada cuerda de instrumentos, en el caso de las bandas tradicionales estas se componen de 4 trompetas, 4 clarinetes, 4 trombones, 4 bombardinos, 1 tuba y la percusión dispone de bombo redoblante y platillos, el orden de los solos por lo general lo inicia la trompeta seguido por el bombardino y finalizado por el clarinete, los demás instrumentos se dedican a acompañar los solistas, los trombones con una figura rítmica en bloques siguiendo las armonías de tónica y dominante y la tuba dándole profundidad y piso armónico.

La mayor parte del repertorio de bandas es enfocado al acompañamiento de festividades o bailes, por esto el manejo de las dinámicas es limitado.

Figura 10. Fragmento vámonos caminando.

**Fragmento Vamonos caminando**

The musical score is written in a single system with three staves. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The first staff starts at measure 17 with a chord of Eb. It features a 'Pregunta' section (measures 17-21) consisting of a series of chords, followed by a 'Respuesta' section (measures 21-24) with a melodic line. A Bb7 chord is indicated above the end of the first staff. The second staff starts at measure 22 with a 'Pregunta' section (measures 22-25) and a 'Respuesta' section (measures 25-26) with a chord of Eb. It ends with a 'Pregunta' section (measures 26-27). The third staff starts at measure 27 with a 'Respuesta' section (measures 27-30) and a 'Pregunta' section (measures 30-33) with a chord of Bb7. The piece concludes with a double bar line.

El fandango “*Vámonos Caminando*” sigue el mismo patrón de solos, pero con una dinámica de pregunta y respuesta realizada por los solistas y los demás instrumentos, la base rítmica también realiza su aporte de solos casi siempre liderada por el redoblante. Cabe destacar que en la construcción del fandango “*Paimaná*”, en la sección de los solos, se rompe el patrón armónico de tónica dominante tradicional del fandango, para incluir elementos del jazz relacionado con la utilización de los modos y un cambio en la sección rítmica, típico del latin jazz.

Figura 11. Fragmento Paimaná.

FRAGMENTO PAIMANÁ

63 **solos** Modo Jónico y/o Lidio  
 E $\flat$  E $\flat$  E $\flat$  E $\flat$

Pno. PATRON RÍTMICO LATIN 6/8

67 Modo eólico y/ Dorico  
 Gm Gm Gm Gm

Pno.

#### 5.4 Lady Bird. Tadd Dameron

Uno de los artistas destacados a través de la historia del jazz es el trompetista y cantante Chet Baker, gran exponente del Coolboop en los años 50. Una de las principales características de Baker es la claridad en la construcción melódica, la cual acompañada de materiales rítmicos característicos del estilo, hacían que sus improvisaciones fueran un elemento primordial en sus producciones. En esta pieza musical de Tadd Dameron con arreglos de Baker en formato para seis instrumentos (trompeta, saxofón alto, Saxofón tenor, Piano, Batería y Contrabajo) se pueden apreciar dichos elementos. (Ver anexo1)

#### 5.5 Take Five. Paul Desmond

“Take five” hace parte del album “time out” popularizado por el cuarteto de Dave Brubeck en 1960. La composición originalmente es del saxofonista Paul Desmond, la cual fue bien recibida dentro del público del *Hard Bop* por lo que incluye rasgos característicos de la música Gospel y el Blues. De esta pieza se pueden destacar las melodías que se van dibujando por medio del

mismo patrón rítmico en los diferentes cambios armónicos, como podemos apreciar en la parte B del tema.

Figura 12. Fragmento Take Five. BERKLEE COLLEGE OF MUSIC. 1970.

**Fragmento take five**  
**paul desmond**

Handwritten musical notation for "Take Five" by Paul Desmond. The notation is on three staves. The first staff contains six measures with chords: Cbmaj7, Ab-6, Bb-7, Eb-7, Ab-7, and Db7. The second staff contains six measures with chords: Gbmaj7, Cbmaj7, Ab-6, Bb-7, and Eb-7. The third staff contains three measures with chords: Ab-7, Db7, and F-7. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines.

Desplazamientos utilizados en el jazz y que son introducidos de forma parecida en otros géneros musicales.

### 5.6 Reiterativo

Audiotrónico es una sociedad de músicos que nace en la pontificia universidad javeriana, con el fin de hacer música experimental, influenciados por diversos géneros musicales como lo son: Jazz, Salsa, Funk, Rock, Són, Cumbia, hip hop, obteniendo como resultado una sonoridad propia. "Reiterativo" hace parte del segundo trabajo discográfico.

En este tema se destaca la importancia del manejo de la rítmica "Shuffle" en la interpretación y al momento de improvisar especialmente en un pasaje del tema en el cual se agrega una forma blues con este fin.

El formato musical: Trompeta, saxofón alto, Trombón, Guitarra, Piano, Bajo, Batería y congas además de las 2 voces líderes. (ver anexo 6)



## **5.7 Guayabo**

Esta canción hace parte del primer álbum discográfico de Audiotrópico, el cual experimenta la fusión del Rock y el Funk con un fuerte aporte de “*Latinjazz*” en algunas secciones del tema. Cabe recalcar el arreglo de los vientos, el cual con pasajes latinos complejos destaca habilidades de cada uno de los instrumentistas, resaltando una sección de improvisación colectiva. (ver anexo 7)

## 6 CONCLUSIÓN

A través de este trabajo a manera de concierto evidenciamos diversas cualidades interpretativas de cada género, y que por medio de cada una de ellas encontramos una identidad musical, que promueve el aprendizaje de estas. Gracias a la inclusión de elementos como la articulación y fraseo, así como, el lenguaje improvisativo del jazz en la música, llegamos a la conclusión de que dichos elementos enriquecen de gran manera a la evolución tanto de la música latinoamericana, como la del mundo.

también podemos concluir, que por medio del aprendizaje del jazz se puede facilitar la versatilidad al interpretar otros género musicales, gracias a los amplios materiales que caracterizan a este estilo musical. “En realidad, toda música no está fija en el tiempo, si no que, estando viva, cambia permanentemente. Se realimenta con su propio pasado, toma otros elementos de otras áreas musicales; incluida la música culta, incorpora recursos o soluciones de otras culturas”. (Coriùn Aharoniá, 2009: 68-83)

## 7 BIBLIOGRAFÍA

- TIRRO, Frank. 2007. *Historia del jazz Clásico*, Ediciones Robinbook.
- LINCOLN Center, 2004. *The rhythm road American Music Broad*.
- OWENS, Thomas. (1995) bebop. *The music and its players*. Nueva York: Oxford University press.
- De VEAUX, Scott (1988). “Bebop and the recording industry”. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 41, No.1 (Spring, 1988).
- MONSALVE B, Jaime Andres. 2012. “Lucho Bermúdez, un músico con muchas formas”. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11016685> [Consulta: 11 de julio de 2015].
- PEÑALVER, Jose (2011). *El lenguaje del clarinetista Benny Goodman a través de la transcripción y el análisis de sus solos*. < <http://es.slideshare.net/joansoco/el-lenguaje-del-clarinetista-benny-goodman-a-travs-de-la-transcripcin-y-el-anlisis-de-sus-solos>> [Consulta: 4 de agosto de 2015]
- RADIO NACIONAL DE COLOMBIA. “Francisco Zumaqué, 30 años del legendario Macumbía”<<http://www.radionacional.co/content/francisco-zumaqu-30-os-del-legendario-macumbia>> [Consulta: 11 de julio de 2015]
- BERKLEE COLLEGE OF MUSIC. 1970. *The Real Book Fifth Edition*.
- BAKER, David.1979. *Improvisational Patterns. The Be Bop Era. Vol.I*. Charles Collins. New York,
- BERGONZI, Jerry.1992. *Inside Improvisation Series. Vol 1: “Melodic Structures”*. Ed. Advance Music. Rottenburg. Germany.
- BERLINER, Paul. 1994.*Thinking in Jazz. The University of Chicago Press*. Chicago.
- FORTICH Díaz, William. 1994. *Con Bombos y Platillos, Origen del Porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*. Domus Libri: Montería.
- VALENCIA Rincón, Victoriano. 2004. *Pitos y Tambores cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura.

- De CONTRERAS, Antonio. 2005. “La improvisación en el jazz. Una introducción al lenguaje del tanto desde sus convenciones externos.- primera parte” <  
<http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/196-la-improvisacion-en-el-jazz-una-introduccion-al-lenguaje-del-jazz-tanto-desde-sus-convenciones-externas-como-internas>> [consulta: 17 de julio de 2015].
- “ARTICULACIÓN, fraseo jazz I”. 2009. <  
<http://es.slideshare.net/mabbagliati/articulacion-fraseo-jazz-i>> [consulta: 17 de julio de 2015]
- CORIÚN, Aharonián, 2009. *La enseñanza institucional terciaria y las músicas populares*. Revista musical chilena N° 211 pp. 63-83.

## 8 DISCOGRAFÍA

- Chet Baker, Chet baker in Milan, 1959
- Audiotrópico, Auditrópico, 2007
- Audiotrópico, Asciede, 2013
- Alexander Abreu y Havana D`Primera, Pasaporte, 2012
- Lucho Bermudez y su orquesta, pájaro loco (pate e' cumbia vol2), 1968
- Francisco Zumaqué, Macumbia, 1984

9 ANEXOS.

Anexo 1

Score

# Lady Bird

Tadd Dameron

Arreglos: Chet Baker  
Transcripcion: Jampol Rivera Z.

A

Trumpet in B $\flat$

Alto Sax

Tenor Sax

Piano

Cmaj7 Fm7 B $\flat$ 7

B $\flat$  Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

Cmaj7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7



**B**

**Solos**

**Lady Bird**

B $\flat$  Tpt. *Cmaj7 Fm7 B $\flat$ 7 Cmaj7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7*

A. Sx. <sup>19</sup> *Cmaj7 Fm7 B $\flat$ 7 Cmaj7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7*

T. Sx. *Cmaj7 Fm7 B $\flat$ 7 Cmaj7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7*

Pno. <sup>19</sup> *Cmaj7 Fm7 B $\flat$ 7 Cmaj7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7*

B $\flat$  Tpt. <sup>27</sup> *A $\flat$ maj7 D $\flat$ 7 Am7 D7 Dm7 G7 C E $\flat$ maj7 A $\flat$ maj7 D $\flat$ maj7*

A. Sx. <sup>27</sup> *A $\flat$ maj7 D $\flat$ 7 Am7 D7 Dm7 G7 C E $\flat$ maj7 A $\flat$ maj7 D $\flat$ maj7*

T. Sx. *A $\flat$ maj7 D $\flat$ 7 Am7 D7 Dm7 G7 C E $\flat$ maj7 A $\flat$ maj7 D $\flat$ maj7*

Pno. <sup>27</sup> *A $\flat$ maj7 D $\flat$ 7 Am7 D7 Dm7 G7 C E $\flat$ maj7 A $\flat$ maj7 D $\flat$ maj7*





# Anexo 3

Score

## Jampol's Latin

### Intro

Musical score for the Intro section of Jampol's Latin. The score is in 4/4 time and features five staves: Alto Sax, Trumpet in Bb, Trombone, Piano, and Electric Bass. The Alto Sax, Trumpet in Bb, and Trombone parts are mostly rests, with a final measure containing a quarter note G4, an eighth note F#4, and a quarter note E4. The Piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with chord markings Am, E13, and E+9. The Electric Bass part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Musical score for the main section of Jampol's Latin. The score is in 4/4 time and features five staves: A. Sax., Bb Tpt., Tbn., Pno., and E.B. The A. Sax., Bb Tpt., and Tbn. parts feature melodic lines with triplets and a final measure with a quarter note G4, an eighth note F#4, and a quarter note E4. The Pno. part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with chord markings Am, Dm7, Bm7, E13, and Am. The E.B. part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

2

Jampol's Latin

9

A. Sx.

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Pno.

E.B.

Am Am(maj7) Am7 Bm7 E13 Am

13

A. Sx.

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Pno.

E.B.

**B**

**B**

**B**

Bm7 E13 Am Dm7 Am7 Dm7

Jampol's Latin

3

18

A. Sx.

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Pno.

E.B.

A

23

A. Sx.

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Pno.

E.B.

27

A. Sax.

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Pno.

E.B.

**Coda**

31

A. Sax.

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Pno.

E.B.

Anexo 4

# Pa mi gente

Score

Alexander Abreu

Arreglos: Alexander Abreu  
Transcripcion: Jampol Rivera Z

The first system of the score includes parts for Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone 1, Trombone 2, Piano, Acoustic Bass, and Drum Set. All parts are marked with an 'Intro' and feature a melodic line with accents and slurs. The Piano part shows a chord change to Am6 in the final measure. The Drum Set part includes a snare drum pattern with an asterisk in the fourth measure.

The second system continues the score for B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Pno., A.B., and D. S. The trumpet and trombone parts have a '5' above the first measure. The Piano part shows a sequence of chords: D7, Am6, D7, and Am6. The Acoustic Bass and Drum Set parts continue their respective lines.

9 12

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. D7 Am6 D7 Am6 D7

A.B. Am6 D7

D. S.

14

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 14 Am6 D7 Am6 D7

A.B. 14 Am6 D7 Am6

D. S. 14

18 A

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

23

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.



28

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

Am9 D7 Am9 D7 F7

F7

33

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

36

E aug9 Am9 D7

E aug9



37

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

Am9 D7 Am9 D7

42

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

Am9 D7 Am9 D7 Am9 D7

**B**

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

52 Am9 D7 Am9 D7 Eb7 D7

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

57 Am9 D7 C7 B7

61

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

B $\flat$ maj7

B $^{\circ}$

E7

B $\flat$ maj7

B $^{\circ}$

E7

67

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

C

Am9

D7

Am9

D7

71

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

Am9 D7 Am9 D7

75

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

Am6 D7 Am6

42

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

Am9 D7 Am9 D7 Am9 D7

47

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

F7 Eaug9 F7 Eaug9

**B**

B $\flat$  Tpt. 1  
B $\flat$  Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Pno.  
A.B.  
D. S.

B $\flat$  Tpt. 1  
B $\flat$  Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Pno.  
A.B.  
D. S.



61

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

B $\flat$ maj7

B $\circ$

E7

B $\flat$ maj7

B $\circ$

E7

67

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

C

Am9

D7

Am9

D7

71

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

3

3

3

3

Am9

D7

Am9

D7

75

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

Am6

D7

Am6

Am6

D7

Am6



79

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

83

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

88

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

92

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

97

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

E

Am6 D7 Am6 D7

Am6 D7 Am6 D7

104

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

1.

Am6 D7 Am $\frac{1}{2}$ m6 D7 Am6

Am6 D7 Am $\frac{1}{2}$ m6 D7 Am6

1.

*111*

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

*116*

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

A.B.

D. S.

# Paimaná

composicion y arreglos: Jampol Rivera

The musical score for "Paimaná" is arranged for a jazz ensemble. It consists of six staves: Soprano Sax, Trumpet in Bb, Euphonium, Tuba, Drum Set, and Piano. The key signature is Bb major (two flats), and the time signature is 6/8. The Soprano Sax part has a melodic line starting in the fourth measure. The Trumpet in Bb part has a more active melodic line throughout. The Euphonium and Tuba parts provide harmonic support, with the Euphonium playing a melodic line in the fourth measure. The Drum Set part features a steady rhythm with accents on the snare and cymbals. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords D7 and Gm.

Soprano Sax

Trumpet in B $\flat$

Euphonium

Tuba

Drum Set

Piano

D7 Gm D7 Gm

6

S. Sx.

B $\flat$  Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

Gm Gm D7 D7 D7

11

S. Sx.

B $\flat$  Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

D7 Gm Gm Gm Gm

16

S. Sax.

B $\flat$  Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

21

S. Sax.

B $\flat$  Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.



Paimaná

26

S. Sax.

B♭ Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

31

S. Sax.

B♭ Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.



36

S. Sax.

B $\flat$  Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

41

S. Sax.

B $\flat$  Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

46

S. Sx.

B $\flat$  Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

Gm Gm D7 D7 D7

51

S. Sx.

B $\flat$  Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

D7 Gm Gm Gm Eb

Paimaná

56

S. Sx.

B<sup>♭</sup> Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

E<sup>♭</sup> Cm7 Am7(b5) D7 Gm

61

S. Sx.

B<sup>♭</sup> Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

Solo percusión solos

Solo percusión solos

Solo percusión solos

Solo percusión solos

E<sup>♭</sup> E<sup>♭</sup> E<sup>♭</sup>

66

S. Sax. 

B $\flat$  Tpt. 

Euph. 

Tuba 

D. S. 

Pno. 

72

S. Sax. 

B $\flat$  Tpt. 

Euph. 

Tuba 

D. S. 

Pno. 

77

S. Sx.

B<sup>b</sup> Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

D7 Gm Gm Gm Gm

82

S. Sx.

B<sup>b</sup> Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

D7 D7 D7 D7 Gm





97

S. Sx.

B $\flat$  Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

Gm D7 D7 Am7(b5) D7

102

S. Sx.

B $\flat$  Tpt.

Euph.

Tuba

D. S.

Pno.

Gm Gm

# Reiterativo

Audiotropico

Intro

Vientos

Voz

Bass Line

5

Vientos

5

E7



10

Vientos

Voz

Bass line

14

Vientos

Voz

Bass line

18

Vientos

Voz

Bass line

22

Vientos

Voz

Bass line

Voz Pre-coro

26

Vientos

Voz

Bass line

Detailed description: This system covers measures 26 to 29. The Vientos part is silent. The Voz part begins with a melodic line in the treble clef, starting on a whole note and moving through eighth notes. The Bass line is in the bass clef, providing a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

30

Vientos

Voz

Bass line

Coro

Detailed description: This system covers measures 30 to 33. The Vientos part is silent. The Voz part continues its melodic line, featuring a triplet of eighth notes in measure 32. The Bass line continues its rhythmic accompaniment, also featuring a triplet of eighth notes in measure 32. The word "Coro" is written above the Voz staff in measure 32.

34

Vientos

Voz

Bass line

Detailed description: This system covers measures 34 to 37. The Vientos part is silent. The Voz part continues its melodic line with several triplet markings. The Bass line continues its rhythmic accompaniment.

38

Vientos

Voz

Bass line

Detailed description: This system covers measures 38 to 41. The Vientos part is silent. The Voz part continues its melodic line with a triplet in measure 38. The Bass line continues its rhythmic accompaniment.

Reiterativo

42

Vientos

Voz

Bass line

Interludio

47

Vientos

Voz

Bass line

Bules feel

51

Vientos

Voz

Bass line

E7

55

Vientos

Voz

Bass line

Estrofa 2

59

Vientos

Voz

Bass line

63

Vientos

Voz

Bass line

67

Vientos

Voz

Bass line

A7

71

Vientos

Voz

Bass line

E7

Reiterativo

Free impro vientos sobre la dominante

75

Vientos

Voz

Bass line

B<sup>b</sup>7

79

Vientos

Voz

Bass line

A<sup>b</sup>7

83

Vientos

Voz

Bass line

Pre-coro

87

Vientos

Voz

Bass line

91 Reiterativo

Vientos

Voz

Bass line

95 Solo Trompeta Forma Blues

Vientos

Voz

Bass line

110 Puente

Vientos

Voz

Bass line

114 Vuelve a coro x2

Vientos

Voz

Bass line

# Guayabo

## Audiotrópico

**INTRO**

Trumpet in B $\flat$

Voice

Armonia

Gm

VIENTOS

5

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

Gm

Gm

10

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

14

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

18

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

22

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia



26

B $\flat$  Tpt.

26

Voice

Armonia

VOZ estrofa

Gm

30

B $\flat$  Tpt.

30

Voice

Armonia

Gm

34

B $\flat$  Tpt.

34

Voice

Armonia

Gm

38

B $\flat$  Tpt.

38

Voice

Armonia

Gm

Guayabo

The image displays a musical score for the piece "Guayabo". It is arranged for three parts: B♭ Tpt. (Trumpet), Voice, and Armonia (Piano). The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 42, 46, 50, and 55. The key signature is one flat (B♭ major or E♭ minor), and the time signature is 4/4. The B♭ Tpt. part has a melodic line with some rests. The Voice part features vocal lines with triplets and slurs. The Armonia part consists of piano accompaniment with chords and moving lines in both the right and left hands.

59

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

63

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

67

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

MAMBO 1

E $\flat$ 7

72

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

Guayabo

76

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

80

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

84

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

MAMBO 2

MAMBO 1

MAMBO 1

89

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

93 Guayabo

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

97

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

101 SOLOS

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

A $^{\circ}$  A $^{\circ}$  D7

106 x8

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

Gm Gm A $^{\circ}$

111 Guayabo

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

115

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

120

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

125 Coro/ Pregón

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

Detailed description of the musical score: The score is divided into four systems. The first system (measures 111-114) is titled 'Guayabo'. The B $\flat$  Tpt. part has a melodic line starting at measure 111. The Voice part has a melodic line with triplets. The Armonia part has chords F and B $\flat$ . The second system (measures 115-118) continues the 'Guayabo' section. The B $\flat$  Tpt. part has a melodic line. The Voice part has a melodic line with triplets. The Armonia part has chords F, B $\flat$ , and D. The third system (measures 120-124) continues the 'Guayabo' section. The B $\flat$  Tpt. part has a melodic line. The Voice part has a melodic line with triplets. The Armonia part has chords D, Gm, Gm, E $\flat$ , and D7. The fourth system (measures 125-128) is titled 'Coro/ Pregón'. The B $\flat$  Tpt. part has a melodic line. The Voice part has a melodic line. The Armonia part has chords Gm, A $\circ$ , D7, Gm, and Gm.

130 x8

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

A° A° D7 Gm Gm

134

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

A° A° D7 Gm Gm

138

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

A° A° D7 Gm Gm

142

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

A° A° D7 Gm Gm

146

B $\flat$  Tpt

Voice

Armonia

A° A° D7 Gm Gm

150

B $\flat$  Tpt

Voice

Armonia

A° A° D7 Gm Gm

154

B $\flat$  Tpt

Voice

Armonia

A° A° D7 Gm Gm

158

B $\flat$  Tpt

Voice

Armonia

A° A° D7 Gm Gm



162 RAP Guayabo

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

A $^{\circ}$  A $^{\circ}$  D7 Gm Gm

166 x7

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

A $^{\circ}$  A $^{\circ}$  D7 Gm

170 Coro/Pregon

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

A $^{\circ}$  D7 Gm Gm

174 x3

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

A $^{\circ}$  A $^{\circ}$  D7 Gm

178

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

E7

Gm

183

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

Gm

187

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

Gm

191

B $\flat$  Tpt.

Voice

Armonia

Gm

