

Montaje de tres adaptaciones para bajo eléctrico

Andrés Fernando Aldana Muñoz

Código: 891211201



Director: Juan Felipe Ávila Dallos

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá, 2017



ÍNDICE

Resumen	4
Abstract	5
1. Introducción	6
2. Planteamiento de la Problemática	7
3. Justificación	8
4. Objetivos de la Investigación	9
4.1 Objetivo General.	9
4.2 Específicos.	9
5. Marco Teórico	10
5.1 El merengue venezolano.	10
5.1.1 Orígenes.	10
5.1.2 Características musicales.	11
5.2 Latin jazz	14
5.2.1 Orígenes.	14
5.2.2. Características musicales.	15
5.3. El pasillo	19
5.3.1 Orígenes.	19
5.3.2 Características musicales	19
5.4 Adaptación.	21
6. Metodología.	22
6.1 Músicos participantes	23
6.1.1 Jonathan Arévalo	24
6.1.2 Andrés Aldana.	24
6.1.3 Ronald Pinzón	25
6.1.4 Jonathan <i>Japu</i> Navarrete.	26
6.2 El Norte Es Una Quimera.	28



6.3	Why Not?	33
6.4	Rio Cali.	34
6.5	Conclusiones.	38
7	Referencias	40
	Anexos.	42



Resumen

Este trabajo de grado surge gracias a la necesidad que tienen los músicos a la hora de hacer montajes de diversas piezas musicales donde se debe tener en cuenta el uso de referencias auditivas o escritas. También por la motivación a hacer un aporte a la literatura musical de los géneros a trabajar los cuales son:

-Merengue venezolano en métrica 5/8 llamado el norte es una quimera que se trabajará en formato cuarteto conformado por Bajo eléctrico, Batería, Guitarra eléctrica y Clarinete, apoyados en la versión de los crema paraíso.

-Latin jazz llamado why not?, el montaje se hará en formato dueto Bajo-Clarinete basados en la versión que hizo Paquito ´d Rivera junto al pianista Michel Camilo adaptando la interpretación del piano al Bajo eléctrico.

-Pasillo compuesto por Sebastián Solari llamado Rio Cali adaptado al formato de Bajo eléctrico solista

Estas obras fueron elegidas por ser parte del repertorio latinoamericano y por el interés propio hacia estos géneros. Se abordará individualmente cada tema para acercarse al estilo y para generar las partituras con el fin de que estén disponibles a quien quiera hacer un acercamiento a partir de este documento.



Abstract

This work was made because of the musicians requirements when they will perform any musical piece where it's necessary the use of any auditive or written help. Also, for the joy of making a contribution to the musical literature. The genres what are going to be explored are:

-venezuelan merengue in 5/8 called "el norte es una quimera". This song will be performed in a four-people group, conformed by electric bass, drum set, electric guitar and clarinet, based on the song's version of "los crema paraíso"

-There's also a Latin jazz called why not?. This song will be played with bass and clarinet based on The version of Paquito d Rivera with the pianist Michel Camilo, there's and adaptation of the bass replacing the piano

And finally, a "pasillo" composed by Sebastián Solari called Rio Cali adapted to be performed by bass solo
This pieces were selected because they are part of the latinoamerican repertoire and the personal interest. Towards this genres. Each song will have its own score sheet, and will be availables for anybody who wants to get to know some of the elements of this genres



1. Introducción

El montaje de una obra es una tarea en la que el músico se puede interesar en cualquier momento y puede abordarse con el fin de estudiar o desarrollar una técnica o para la presentación ante un público.

En este caso se desea realizar el montaje de tres obras del repertorio latinoamericano en formatos diferentes, estas obras han sido elegidas porque se ha hecho un acercamiento personal, lo cual motiva a realizar este trabajo.

Cada género de estas obras tienen unas características musicales que se tendrán en cuenta a la hora de realizar el montaje. Adicionalmente se pretende dejar las partituras de estos montajes para que músicos interesados en estos géneros puedan acceder a ellas y puedan servir como material para nuevos montajes.



2. Planteamiento de la Problemática

Es importante hablar de los procesos que afrontan los músicos a la hora de realizar las actividades de montaje del repertorio requerido para su formación musical. “El montaje es una actividad que compromete a un grupo de músicos académicos con miras a un producto final que se convierte en espectáculo público.” (Zuleta, 2008, pág. 17)

Entonces el montaje es el asunto principal de esta investigación pero cuando el músico decide realizar el montaje de una obra se presentan unas problemáticas que deben ser resueltas. En este caso, al enfocar el montaje hacia el repertorio para bajo eléctrico se cae en cuenta de que no es suficiente con tocar este instrumento. En algunos casos existen las partituras de estas músicas, pero en otras ocasiones solo existen referencias auditivas, como grabaciones o las generadas a través de la transmisión oral. Estos referentes, que para el músico resultan ser una herramienta muy útil, exigen desarrollar una serie de competencias que ayuden a solventar algunas necesidades como el realizar transcripciones o el trabajar directamente sobre los documentos fonográficos sin necesidad de escribir la música. De igual manera, cuando existe la partitura, el músico se enfrenta a nuevos obstáculos que debe solucionar para lograr un buen montaje, como pueden ser el adaptar el repertorio al formato necesario, lo cual también hace que sea necesario saber de articulación, orquestación, y también aprender del estilo.

Adicionalmente, se tiene en cuenta el proceso que se lleva a cabo cuando el músico hace sus prácticas musicales en conjunto. En ocasiones se dirigen los ensayos, y en otros se recibe dirección de alguien más. También se debe llegar a un acuerdo entre cada uno de los músicos para las horas de ensayo.



3. Justificación

Podemos sintetizar el problema antes mencionado diciendo que es importante hablar del proceso de montaje de una obra musical porque allí se ven ligados varios conocimientos que el músico debe tener: la capacidad de leer partituras, de poder tocar las piezas musicales de oído, de realizar transcripciones y hasta tener habilidades comunicativas al momento de ensayar con otros músicos, ya sea para dirigir o ser dirigido, o para aportar ideas que ayuden a enriquecer el lenguaje musical.

Una de las actividades que desempeña el músico hoy día es el del montaje de obras que le permiten adquirir conocimientos sobre géneros musicales en los que esté interesado, conjuntamente pueden contribuir al mejoramiento de sus técnicas de ejecución como instrumentista y al reconocimiento de nuevo repertorio. La finalidad de este trabajo de grado es la realización del montaje de obras para bajo eléctrico donde se trabajarán géneros musicales latinoamericanos debido a su relativa cercanía. Merengue venezolano, latin jazz, y pasillo han sido elegidos porque en cada uno de ellos se despierta un interés particular ya que en estos tiempos la pluriculturalidad está al alcance de la mano de los músicos y el hecho de conocer otros estilos musicales puede enriquecer el lenguaje creativo e interpretativo de los músicos.

También se espera contribuir a la literatura musical, realizando las partituras de estas obras para que las personas que estén atraídas hacia estos géneros, puedan acceder a ellas, y que sirvan como evidencia del trabajo realizado en el proceso de montaje.



4. Objetivos de la Investigación

4.1 Objetivo General.

Realizar el montaje de tres obras de repertorio latinoamericano para bajo eléctrico en tres formatos diferentes: cuarteto (Bajo eléctrico, Batería, Guitarra eléctrica, Clarinete), dueto (Bajo eléctrico y Clarinete) y Bajo eléctrico solista.

4.2 Específicos.

- Hacer un aporte a la literatura musical realizando la adaptación de los tres temas seleccionados.
- Describir y documentar el proceso de montaje y realización de las tres obras.



5. Marco Teórico

Es importante tener en cuenta que para el desarrollo de esta investigación, hay que estudiar algunas teorías y conceptos que ayuden al entendimiento y soporte del trabajo escrito. Teniendo en cuenta que se está trabajando sobre unos géneros musicales concretos, a continuación se analizan de manera individual y más profunda.

5.1 El merengue venezolano.

5.1.1 Orígenes.

Los orígenes del merengue venezolano son disputados, así nos lo cuenta Mendoza (2013), unos dicen que es un tipo de música descendiente de la *danza cubana* y fue conocida hasta la década de 1920 como tango merengue, pero después fue llamada *guasa* o *merengue*. Una de las primeras apariciones de la *danza merengue* fue con la partitura “La Boriqueña” (Ver Anexo 1) de Salvador Llamosas y otras composiciones de otros músicos como José A. Montero y Pedro Elías Gutiérrez. Pero otros argumentan que el *merengue* pudo haberse derivado de la *fulia negra* un tipo de música afro-venezolana de la costa central y que el tango merengue originado en Haití se esparció a través del Caribe. (Mendoza, 2013)

Así mismo Cristóbal Soto se refiere a los orígenes del merengue venezolano diciendo:

Las referencias musicales más antiguas que se tienen del merengue en Venezuela, son unas partituras de danza-merengue de la segunda mitad del siglo XIX. Es frecuente en la cuenca del mar Caribe el fenómeno de transformación de la contradanza –de origen europeo y muy de moda como músicaailable durante todo el siglo XIX-, en géneros locales llamados *danza*, próximos a la contradanza y a muchos de los bailes de salón de las familias más adineradas de Caribe hispanoparlante de la época. Estas danzas fueron a su vez el origen de importantes géneros de música popular (por ejemplo el danzón y el son cubanos). En el caso de la Venezuela del siglo pasado, la danza cuenta con una primera parte al estilo de la contradanza, y se diferencia de ésta en su segunda parte, al adoptar la figura del tresillo al inicio de la mayoría de sus compases. (Soto, 1993, pág. 37)



Las partituras que menciona Cristóbal Soto son las de la obra antes mencionada por Mendoza, (La Boriqueña).

5.1.2 Características musicales.

En cuanto a las características musicales del merengue venezolano, podemos dividirlas en las siguientes:

Su estructura formal era de dos partes, excepcionalmente más, con frases compuestas por un número par de compases (necesidad de baile), generalmente 8, 12, o 16. A veces una de esas partes hacía función de coro o estribillo. (Soto, 1993, pág. 40). En otras palabras podemos decir que tiene una forma “A-B” o también conocida como forma binaria.

La armonía era básicamente diatónica, con el uso de modulaciones sencillas, comunes en la música popular de comienzos del siglo XX (Soto, 1993)

En torno a la rítmica del merengue se ha generado una extensa y aún viva polémica, ya que coexisten dos formas de ejecución. (Soto, 1993, pág. 40). Algo semejante nos dice Mendoza al mencionar que el ritmo del merengue es escrito tradicionalmente en frases de dos pulsos, pero ha existido la controversia sobre su notación musical, lo cual ha hecho que se propongan diferentes versiones sin llegar a un acuerdo. (Mendoza, 2013).

Las bandas de retreta, muchas estudiantinas y un cierto número de cantantes y músicos prefieren ejecutarlo en 2/4 con la siguiente fórmula rítmica básica: (Soto, 1993, pág. 40)



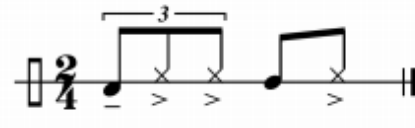
Mientras otros músicos y grupos populares, muchas veces más ligados a la tradición oral, lo ejecutan en 5/8 de la siguiente manera: (Soto, 1993, pág. 40)



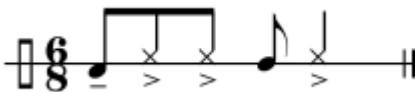


No obstante, Mendoza nos manifiesta que son tres las versiones que podemos encontrar sobre el merengue venezolano pero que ninguna de ellas ha funcionado de manera eficiente, los ejemplos son los siguientes:

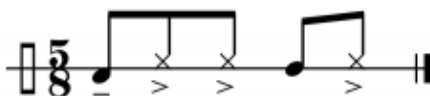
Ejemplo 1.



Ejemplo 2.



Ejemplo 3.



Siendo el ejemplo numero 3 el más elegido entre los compositores de jazz (Mendoza, 2013).

“The problem with the first option is that the fifth note (the second eighth note on the second beat), sounds too slow. In the 6/8 version, the rhythm sounds too similar to an existing large body of Afro-Venezuelan music. With the version in 5/8 meter, the music would not be danceable because the two beats (dotted quarter note + quarter note) would be irregular. This version has become the preferred one for new composers since it is an unusual meter to experiment with, creating irregular syncopations. Since it is not meant to be danced to in any case, it is usually performed faster and measured in one single beat subdivided into five eighth notes. So there are two different rhythms existing for the merengue venezolano in the true musical sense, each differentiated by its regular or irregular beat structure. These two rhythms have become functional in two different fields of music activity: folk/pop/dance music using 6/8 or 2/4; art



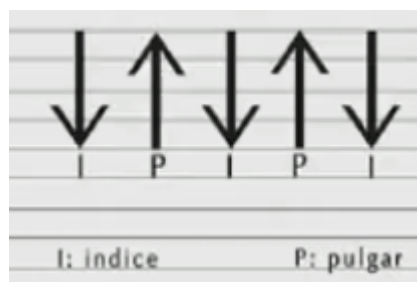
music/fusión/jazz using 5/8". [El problema con la primera opción es que la quinta nota (la segunda corchea en el segundo tiempo) suena demasiado lento. En la versión 6/8, el ritmo suena muy similar a la existente música afro-venezolana. Con la versión en compás de 5/8, la música no sería bailable, porque los dos pulsos (negra con puntillo + negra) serían irregulares. Esta versión ha llegado a ser preferida por los nuevos compositores ya que es una métrica inusual con la cual experimentar, creando sincopas irregulares. Ya que esto significa no ser bailado en ningún caso, es usual tocarlo rápido y medido en un solo pulso subdividido en cinco corcheas. Entonces hay dos diferentes ritmos existentes para el merengue venezolano en el verdadero sentido musical, diferenciadas por su estructura regular o irregular. Estos dos ritmos han llegado a ser funcionales en dos campos diferentes de la música: música popular y bailable usando 6/8 o 2/4; música académica/fusión/jazz usando 5/8] (Mendoza, 2013, pág. 6)

Ahora bien, al ver estas diversas interpretaciones, no se puede definir este género musical por su estructura rítmica, ya que cada interpretación le agrega un toque particular. (Soto, 1993)

Las primeras lecciones que se dan a alguien que va a aprender a tocar el cuatro, instrumento nacional de Venezuela, son el rasgado con la mano derecha diciendo las palabras “sopa-con-pollo”, cuando ya este ritmo se ha afianzado, el estudiante aprende el merengue tradicional llamado “compadre pancho” (Mendoza, 2013).



El ritmo del rasgueo en el cuatro coincide con las cinco corcheas que hay en cada compas, distribuidas de la siguiente manera:



(F Bigott, 2014)



La melodía del merengue es particularmente vivaz y asombra por la complejidad rítmica aportada por la tan poco común división del compás en cinco tiempos y sus posibles subdivisiones. Por ejemplo: (Soto, 1993, pág. 42)



5.2 Latin jazz

El latin jazz o también llamado jazz latino, es una música apoyada en las estructuras y prácticas del jazz enfocados hacia el solista y la improvisación basándose en los ritmos latinos. En el jazz latino contiene música del caribe, Latinoamérica y algunos lugares de Europa. (Lincoln Center, s.f)

5.2.1 Orígenes.

El latín jazz se origina sin querer en la ciudad de Nueva York, una ciudad con una gran variedad cultural, junto a un músico cubano llamado Mario Bauzá, quien emigró a los Estados Unidos en 1920. Pero el primer paso sucedió 23 años más tarde, cuando en una presentación de la *orquesta de Frank grillo "machito"*, comenzaron a improvisar para que la gente no dejara de bailar. Al siguiente día, Mario Bauzá les pidió a sus músicos hacer esto nuevamente, mientras oía, la daba instrucciones al resto de los músicos, creando una pieza musical innovadora que tenía



elementos del jazz y de música latina, esta pieza se llama *Tanga*, que en lengua yoruba significa marihuana, además es considerada un himno del latin jazz. (Alfaro, s.f.)

“El jazz latino no es una subcategoría del jazz como el bebop, el swing o el “cool.” El jazz latino tiene su propia historia, su estilo de presentación y sus conceptos musicales”. (Lincoln Center, s.f, pág. 2)

5.2.2. Características musicales.

Dentro de sus principales características musicales, se encuentra la clave, un patrón rítmico particular de la música latina. 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. (Lincoln Center, s.f, pág. 7)

A continuación vemos la clave:



(Lincoln Center, s.f)(Imagen)

Como podemos ver en la anterior imagen, la clave posee un ritmo sincopado con un patrón de dos compases. La sincopa es una forma de crear tensión en la música moviéndola hacia adelante y esto hace que se incite al baile. (Lincoln Center, s.f) La acentuación inesperada de ciertos pulsos y la ausencia de ciertos acentos. La síncopa es como saltarse un paso o cambiar el paso a medio camino; el resultado es sorpresa y una sensación como de falta de equilibrio (Lincoln Center, s.f, pág. 7)

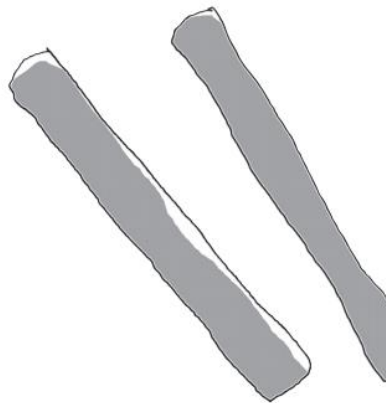
A continuación se puede apreciar una explicación más detallada de la clave:



La clave es un patrón de cinco beats que se extiende sobre dos compases. El primer compás enfatiza el beat uno, dos-y-medio y cuatro. El inesperado énfasis en los pulsos 2-y-medio y cuatro crea cierta tensión. El segundo compás acentúa los beats dos y tres. Esta mitad de la clave cae exactamente en el beat, liberando la tensión creada y dándole a la música una sensación de solidez. Esta se llama la clave tres-dos. Cuando el patrón empieza en el segundo compás, se llama la clave dos-tres. (Lincoln Center, s.f, págs. 7-8)

La armonía del jazz latino esta ceñida al sofisticado lenguaje y estilos del jazz moderno, conteniendo el tema de la improvisación, pero la cuestión más complicada del jazz latino es la sección rítmica. Cada instrumento desempeña un papel específico que se ve reflejado a la hora de ser escuchado junto a los otros instrumentos. La sección rítmica se compone de los siguientes instrumentos: (Lincoln Center)

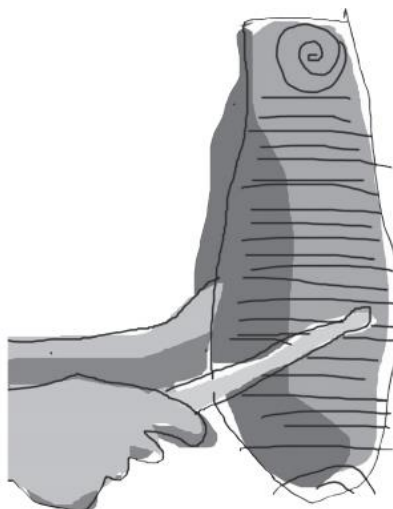
La clave, son unos cilindros de madera con los que se toca el ritmo de clave



(Lincoln Center, s.f)(Imagen)

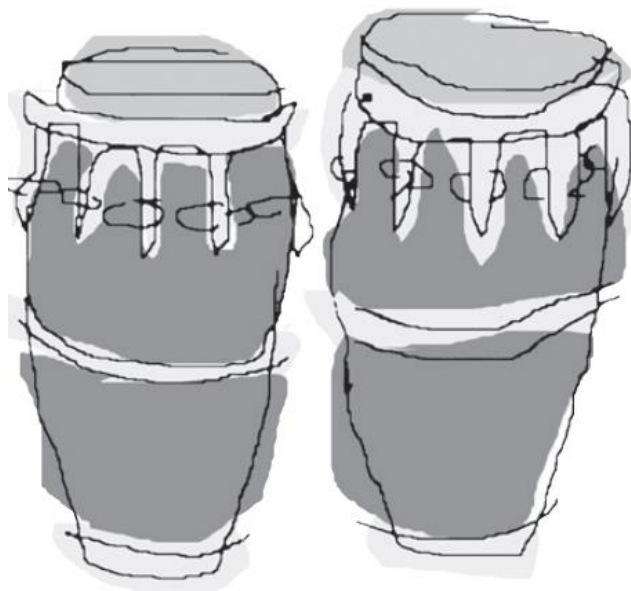
El güiro, está fabricado con una calabaza seca y tiene unas ranuras que se hacen sonar pasando un palo sobre ellas.





(Lincoln Center, s.f)(Imagen)

Las congas o tumbadoras, originarias del Congo, tienen diferentes tamaños y los percusionistas que tocan este instrumento habitualmente las usan en grupos de tres. La más pequeña es utilizada para la improvisación mientras que la mediana y la más grande tocan un ritmo llamado *tumbao*.



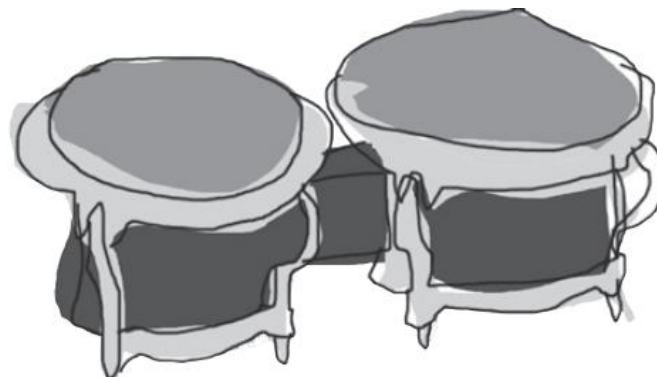
(Lincoln Center, s.f)(Imagen)

Los timbales o también llamados paila, son unos tambores que tocan un ritmo a los costados llamado *cascara*. El parche del tambor y los platillos son usados para marcar acentos.



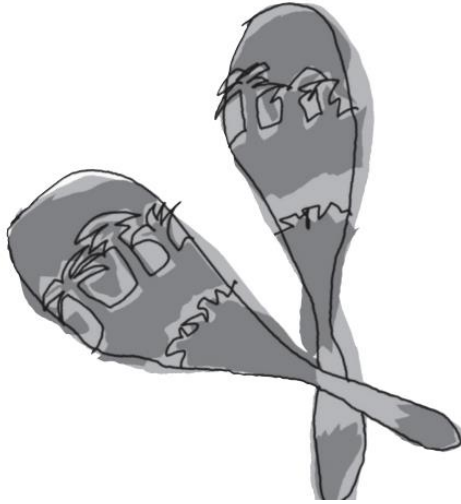
(Lincoln Center, s.f)(Imagen)

El bongó cumple una doble función, improvisar y marcar el tiempo, creando un contrapunto con la clave con breves patrones sincopados.



(Lincoln Center, s.f)(Imagen)

Las maracas, son un instrumento que complementa la sección rítmica, son fabricadas con dos pequeñas calabazas secas llenándolas de semillas.



(Lincoln Center, s.f)(Imagen)

5.3. El pasillo

5.3.1 Orígenes.

El pasillo tiene sus orígenes hacia el siglo XIX, derivándose del vals europeo. En la época de transición entre los siglos XIX y XX, el pasillo se volvió muy popular en los compositores colombianos. (Colombia.com, s.f.)

5.3.2 Características musicales

El pasillo es una pieza musical que desarrolla motivos melódicos ligados a patrones rítmicos sincopados, con un acompañamiento en 3/4 (Prado Gonzales, 2014). El formato tradicional que se emplea para interpretar este género musical se compone de guitarra, tiple y bandola. (Rodríguez, 2016)



Modelo básico rítmico (Prado Gonzales, 2014)



Modelo Básico del tiple (Prado Gonzales, 2014)

De igual manera (Prado Gonzales, 2014) clasifica el pasillo en tres tipos con las siguientes características de acompañamiento básico:



Fiestero o rápido.



Lento



Canción

Con relación a su estructura armónica vemos lo siguiente. Está constituida tanto en tonalidad mayor como en tonalidad menor. Con progresiones básicas de I-IV-V. Con modulaciones hacia el relativo de la tonalidad y en algunos casos hacia el paralelo (Rodríguez, 2016), pero es importante destacar no sucede en todas las composiciones de pasillos.

5.4 Adaptación.

Se puede evidenciar que el trabajo de adaptación está relacionado al formato de la obra, para la cual fue pensada. “Una pieza musical está comprendida por diversidad de características, una de ellas, el formato para el cual se pensó su interpretación, desde un instrumento solista hasta una orquesta sinfónica”. (Rodríguez, 2016, pág. 24)

En concordancia a lo anterior, podemos apreciar la siguiente definición:

“The adaptation of a piece of music so as to make it suitable for performance by media other than those for which it was originally; or, a simplified version of a work for the same medium of performance”. (Brinkman, 2009) La adaptación de una pieza musical para hacerla adecuada para interpretación para instrumentos diferentes a los que fue escrito; o una versión simplificada de un trabajo para el mismo medio de interpretación.

La adaptación de una pieza musical puede realizarse por diferentes razones, para hacerla más sencilla, o más elaborada a la versión original. También para hacer un cambio de estilo por ejemplo llevar una canción del folclor tradicional al jazz. Igualmente se puede hacer una adaptación para agregar elementos tales como introducciones, transiciones, o finales. (Brinkman, 2009)



6. Metodología.

La metodología se presenta en cada uno de los temas en dos fases: la primera fase estará vinculada a la presentación individual de los temas, dando a conocer detalles específicos que puedan ser relevantes y la búsqueda de información documental como pueden ser partituras o grabaciones. En caso de no encontrar partituras de las piezas se deben hacer las respectivas transcripciones buscando, además, hacer un aporte al dejar un registro escrito en partituras. La segunda fase estará relacionada con el montaje y la documentación de 5 ensayos antes de la presentación final.

En la segunda fase habrá una sección donde se trabajará con la siguiente tabla (ver tabla 1) que nos ayudará a describir los ensayos con unos ítems que son:

- Lugar y obra que se ensayará.
- Equipos: elementos como amplificadores, micrófonos, multi-tomas o demás que no sean instrumentos
- Músico: vemos los nombres de quienes participarán en el ensayo junto con el tiempo de ensayo
- Estudio de la obra: se refiere al estudio individual que cada integrante realizó antes del ensayo
- Actitud frente al ensayo, se dice que se trata de la disponibilidad frente a hechos que pueden suceder en un ensayo, como por ejemplo, repetir una sección varias veces o revisar alguna digitación.
- Observaciones: hechos particulares que necesiten ser registrados, como puede ser la sección trabajada o si se ensayó el tema por completo.



LUGAR		OBRA			
EQUIPOS					
Músico	Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jonathan Navarrete	
Tiempo de ensayo					
¿Estudió la obra?	Mucho				
	Poco				
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena				
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones					

(Tabla 1)

6.1 Músicos participantes

Este punto específico dedicado a los músicos participantes se realiza con el fin de dar a conocer con nombres propios a quienes hacen parte de este montaje, mostrar su trayectoria musical y de esta manera resaltar el trabajo realizado como artistas.



6.1.1 Jonathan Arévalo

Comenzó sus estudios a temprana edad con el profesor Guzmán Alirio Peña en el municipio de Guachetá Cundinamarca, donde tuvo una iniciación teórico musical con diferentes instrumentos de percusión, a la edad de diez años se integró a la banda municipal de Guachetá dando inicio a su carrera como joven clarinetista. A la edad de 15 años se integra a la banda sinfónica de Zipaquirá y luego a la banda Tradicional donde haciende musicalmente, conociendo destacados concursos departamentales y nacionales de bandas musicales. A los 16 años comienza sus estudios en la Universidad de Cundinamarca con el maestro de clarinete Mauricio Murcia Bedoya.

Ha pertenecido a diferentes agrupaciones durante su carrera musical entre ellas. Banda Tradicional de Zipaquirá, Big Band Zipaquirá, Banda sinfónica de Cogua, Banda sinfónica juvenil de Chía, Big Band UdeC, Orquesta UdeC, Ensamble “World Music”, Orquesta Sinfónica de la universidad de Cundinamarca y la banda sinfónica especial de Chía.

Respectivamente ha recibido clases con diferentes maestros nacionales y latinoamericanos entres ellos; Dianelys Castillo (Cuba), Carlos Saldaña Osorio, Elisa Rangel Hall, Mauricio Murcia, entre otros.

Actualmente continúa su carrera profesional como maestro en Música en la universidad de Cundinamarca con el clarinetista y compositor Mauricio Murcia, es primer clarinete de la Orquesta sinfónica de la universidad de Cundinamarca e integrante de la Banda sinfónica de mayores de Chía.

6.1.2 Andrés Aldana.

Nació en la ciudad de Bogotá y desde la edad de los cuatro años comenzó a demostrar interés en el canto. Recibió sus primeras clases de música en el colegio Gimnasio Cultural Libertad de Bogotá. Allí descubre su gusto por la guitarra, iniciando su aprendizaje en este instrumento. A



la edad de 11 años se muda a Gachancipá Cundinamarca y a los 12 años se une a la escuela de formación cultural de este municipio recibiendo clases de batería y siendo parte de algunos ensambles de iniciación. A la edad de 14 años inicia sus estudios de bajo eléctrico en la misma escuela de formación.

Luego, a la edad de 16 años inicia sus estudios con el profesor Mario Villada, docente de la escuela de formación musical de Tocancipá. Se une a esta escuela y allí continua sus estudios de bajo eléctrico pero simultáneamente comienza a recibir clases de trompeta y bandola en el municipio de Gachancipá. A la edad de 20 años inicia su carrera en la universidad de Cundinamarca recibiendo clases con los maestros Mauricio Sichacá, Luis Ramírez y Carlos Cetina. Ha sido parte de algunos ensambles de la universidad y también ha sido parte de agrupaciones locales del municipio de Gachancipá. Actualmente continúa su carrera como maestro en música de la universidad de Cundinamarca en la ciudad de Zipaquirá.

6.1.3 Ronald Pinzón

Músico guitarrista, inicia sus primeros pasos en la música en el año 1996 a la edad de 8 años con el Maestro Juan Carlos Beltrán, participando en festivales locales de música colombiana y en estudiantinas juveniles, y continúa tomando clases particulares con varios maestros. A la edad de 15 años incursiona en la guitarra eléctrica y en el rock, conformando bandas juveniles de la zona. Inicia estudios formales en el año 2006 en la Escuela de Música y Audio Fernando Sor culminando en el año 2009 y adquiriendo el título de Técnico laboral en Música con énfasis en jazz y música moderna. En el año 2010 forma parte de la planta de docentes del Gimnasio Académico Infantil Santo Domingo Sabio y del Colegio Infantil Santo Tomás. A mediados del año 2012 inicia estudios profesionales en la Universidad de Cundinamarca y forma parte de grupos reconocidos como La Quinta Boleros (fusión bolero-jazz-rock) donde ha participado con grandes éxitos en diversos eventos de Cundinamarca, como el festival de la canción en Fusagasugá (2014), festival de jazz de Zipaquirá (2015), el 2º aniversario de Los Informales Zipaquirá (2015) Noche de boleros Casa de la Cultura Arturo Wagner (2013, 2014), Marcha por la vida Zipaquirá (2015), Concierto Nacional de Música para la convivencia (2014), y en diversos conciertos realizados en



las ciudades de Facatativá, Ubaté, Girardot, La Vega. Además es guitarrista de bandas musicales de rock como Druida (reconocida por ser una de las ganadoras del Cueca Rock Festival de Sopó (2015) compartiendo escenario con bandas famosas a nivel nacional e internacional como Dr Krapula); y también World Music (grupo fusión que se caracteriza por su incursión en diversos géneros desde música colombiana, rock, funk, gypsy jazz) realizando conciertos en ciudades como Zipaquirá, Ubaté, Girardot, Fusagasugá, Facatativá siendo reconocido como uno de los grupos representativos de la Universidad de Cundinamarca. Sus influencias musicales son bastante amplias desde grupos de música latina (Carlos Santana, Buena Vista Social Club, Celia Cruz, Gloria Stefan, Los Panchos, Rubén Blades, Héctor Lavoe, Ismael Miranda, entre otros), rock en español (Soda Stereo, Gustavo Cerati, Maná, Andrés Calamaro, Enanitos Verdes, Aterciopelados), blues (Steve Ray Vaughan, BB King, Robert Johnson), jazz (Joe Pass, Lee Ritenour, Wes Montgomery, Django Reinhardt, Pat Metheny), rock (Jimmi Hendrix, The Doors, Led Zepellin, Slash, Andy Timmons, Eric Johnson, Steve Lukater, Nirvana, Red Hot Chilli Peppers, John Mayer, Coldplay, Muse, entre otros), funk (The Brecker Brothers, Jamiroquai, Tower Of Power, Adam Rafferty). Dichas influencias le han permitido obtener un gran conocimiento y versatilidad en diversos géneros de música moderna y desarrollar gran destreza en la guitarra eléctrica y acústica.

6.1.4 Jonathan *Japu* Navarrete.

Nació el 11 de Agosto de 1990 en la ciudad de Zipaquirá - Colombia

Desde muy pequeño mostró su gran afición por la música, cantando junto a su padre y su hermano que tocaban guitarra. Gracias al canto participó en diferentes encuentros corales siendo parte del coro del municipio de Gachancipá. Cursó su primaria en el Colegio Divino Niño de Tocancipá donde tuvo varias presentaciones cantando con pista.

Influenciado por su familia empieza a tomar clases de guitarra a la edad de 8 años en la Casa de la Cultura de Gachancipá.

Aunque siempre mostró su pasión por los tambores, fue hasta empezar su educación secundaria en el Instituto Técnico Industrial de Tocancipá, donde empezó tocando tambora y cantando en el grupo musical, un año después empezó sus primeras clases de batería allí mismo



con el maestro Guillermo García. Unos años más tarde crea junto con compañeros de clase una banda de rock, gracias a su gusto por este género.

Al finalizar sus estudios de secundaria empieza a interpretar géneros como la música andina junto con el grupo Yacta Luz de Luna donde hacen una adaptación de bajo eléctrico y batería, sin dejar de lado el sonido tradicionalista. También incursiona en géneros como el punk en la banda Criminals y siendo bajista de la banda de metal Alma Negra.

En el año 2012 comienza sus estudios de música en la Universidad de Cundinamarca, guiado por los maestros Juan Francisco Velásquez, Carlos León y actualmente el maestro Santiago Torrents director del ensamble de tambores Baquetada, en el que ingresó en el año 2013, logrando dos giras nacionales y una internacional en junio de 2017.

También perteneció al conjunto institucional Latinoamericano que más tarde se convirtió en World Music, abarcando conceptos de ensamble de músicas Latinoamérica y del mundo.

Durante este proceso funda junto con 3 amigos del municipio de Gachancipá la banda de rock alternativo Fur Nebel, con la cual logran estar entre los finalistas para ser teloneros de la banda californiana Jean's Adiction en su paso por Colombia, evento realizado en Hard Rock Cafe de Bogotá.

A pertenecido a grupos de música norteña como Banda Fuego, con los cuales ha compartido tarima con grandes intérpretes como Los Tigres del Norte, Rayos de México, Lupe y Polo entre otros.

Actualmente se encuentra finalizando sus estudios profesionales en la Universidad de Cundinamarca de la ciudad de Zipaquirá.



6.2 El Norte Es Una Quimera.

Fue compuesta por Luis Fragachán (Plata Ramírez , 2012) pero la primera versión escuchada fue la de una agrupación venezolana llamada los crema paraíso en una versión instrumental de su primer álbum llamado *el debut*, sobre la cual nos basaremos en este montaje.

Los crema paraíso tiene sus orígenes hacia el año 2009 y cuenta con una fusión de sonidos tales como rock, electrónica, jazz, pop, ritmos tradicionales de Venezuela y ritmos exóticos de todo el mundo, sus integrantes son: Neil Ochoa, José Luis Pardo y Álvaro Benavides. Su primer álbum se llama el debut y este contiene en sus canciones la grabación de “*el norte es una quimera*”. (Los Crema Paraiso, s.f.)

En un principio se hizo la búsqueda de una partitura ya que no se contaba con el conocimiento para entender el ritmo, o la sensación del primer pulso de cada compás, y esto fue lo que se encontró:



EL NORTE ES UNA QUIMERA

Luis Fragachán

ALEGRE

Me fui pa - ra Nue - va York en bus - ca de u - nos cen -
ta - vos; he re - gre - se - do a Ca - ra - - - cas, co - mo foe - te de a - rrear
pa - vos; el norte es u - na qui - - me - - - ra ¡Que a - tro - ci - dad!
y di - cen que allí se vi - - ve co - mo un pa -
chá. ¡Ay! Nue - va York, que no me ha - la - gas con el
o - ro; tu ri - que - za la re - - - cha - zo, no me a - gra - da y la de -
plo - - ro; ¡ay! Nue - va York, no más no
voy, a - llá no hay vi - - no ni hay be - rro ni hay a - mor.

(Peñin, 1991, pág. 34)

Al ver esta partitura se manifiesta que tiene una letra para cantar, lo cual hace que se busquen las versiones cantadas de este tema. Las versiones citadas son:

Versión de los cañoneros grabada en el programa sábado sensacional en 1986 (Los Cañoneros, 2011)



Versión de Cecilia Todd (Lopez, 2016), (en esta se usa el formato tradicional) a continuación vemos el contenido de su letra:

Me fui para Nueva York
En busca de unos centavos
Y he regresado a caracas
Como fue de arrear pavos.

El norte es una quimera,
Que atrocidad,
Y dicen que allá se vive
Como un pachá.

Ay, Nueva York,
No me halagas con el oro,
Tu ley seca la rechazo,
No me agrada y la deploro.

A Nueva York
Yo más no voy:
Allá no hay berro,
No hay vino y no hay amor

Todo el que va a Nueva york
Se vuelve tan embustero
Que si allá lavaba platos
Dice aquí que era platero.

No vuelvo pá Nueva York,
Lo juro por San Andrés,
No me gusta hablar inglés
Ni montar en ascensor

Al hacer una comparación entre las dos versiones cantadas, se puede percibir la diferencia rítmica que hay, lo cual hace que se descarte la versión de Los Cañoneros porque se aleja de la versión de los crema paraíso. Y al comparar las versiones de Cecilia Todd y los crema paraíso, se encuentran similitudes rítmicas, pero la versión de los crema paraíso está ceñida a un ritmo más claro mientras que la de Cecilia Todd es cantada de una manera donde las notas son más ligadas y la duración de estas se torna ambigua.



Sin embargo, al comparar la versión de los crema paraíso con la partitura encontrada, se observa que está escrita en compás de 2/4, pero auditivamente la sensación es de 5/8 tal y como se veía en el marco teórico. Entonces viendo la partitura encontrada, entendemos que la melodía comienza con una corchea antes del primer compás y de aquí en adelante esto sirve como guía para hacer una partitura base para comenzar a escribir para todos los instrumentos, pero teniendo en cuenta la versión de Los crema Paraíso, de la siguiente manera:

El Norte Es Una Quimera

Luis Fragachan

The musical score is presented in a single system with two staves. The first staff begins with a boxed 'A' above the first measure. The second staff starts at measure 7. The third staff starts at measure 12 and includes a first ending bracketed from measure 12 to 15. The fourth staff starts at measure 18 and includes a second ending bracketed from measure 18 to 21. A boxed 'B' is placed above the first measure of the fifth staff. The sixth staff starts at measure 28. The seventh staff starts at measure 32. The eighth staff starts at measure 36 and includes a first ending bracketed from measure 36 to 39. The ninth staff starts at measure 40 and includes a second ending bracketed from measure 40 to 43. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Una vez hecha esta versión básica, procedemos a escribir para el formato en el cual será tocada la obra, el cual está conformado por Batería, Bajo eléctrico, Clarinete y Guitarra eléctrica. La razón por la que usa este formato es por la viabilidad, la similitud que tiene con la versión



grabada por los crema paraíso y porque se busca que la melodía la haga el clarinete y haya un acompañamiento de la guitarra, ya que en la grabación la melodía la toca la guitarra.

En cuanto a la forma, se usará la misma de la grabación de los crema paraíso, la cual es una forma A-B, que se repite pasando la melodía hacia el bajo eléctrico.

La primera parte de la introducción hace alusión a la letra, a Nueva York yo mas no voy, la cual es tocada por la guitarra y el clarinete al unísono, mientras que la batería y el bajo hacen apoyos importantes para acentuar la melodía en la métrica de 5/8. Seguidamente para la frase allá no hay berro no hay vino y no hay amor, se utiliza el acompañamiento armónico que hace el cuatro distribuido entre el clarinete, la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico, mientras la batería continúa con los apoyos en la métrica.

A continuación se da inicio a la melodía de la sección A que es tocada por el clarinete, mientras la guitarra realiza el acompañamiento asumiendo el rol correspondiente al cuatro, el bajo eléctrico realiza un acompañamiento que inicia una corchea antes del primer pulso del siguiente compás que va ligada al primer pulso del compás inmediatamente contiguo de esta manera:



La batería realiza el acompañamiento apoyando las anticipaciones que realiza el bajo eléctrico con un golpe en el bombo, en el redoblante hace figuras que asemejan el acompañamiento de las maracas.



6.3 Why Not?

Es una composición de Michel Camilo, un pianista que nació en República Dominicana en 1954. En 1983 Michel Camilo gana un premio Grammy por la versión vocal de why not? Y ya en 1984, Why not? Se convierte en el nombre del álbum de Paquito D´Rivera donde se incluye la grabación de este tema en versión dueto (piano-clarinete y será la grabación que se tendrá en cuenta para este montaje). Más tarde en 1985, Michel Camilo graba su primer álbum llamado Why Not? (Tetrault Design Associates, 2016)

Inicialmente se contaba con la partitura para clarinete realizada por el Clarinetista Mauricio Murcia, pero durante un tiempo se realizó la búsqueda de otras versiones que pudieran haber sido escritas y se encontró la versión cantada (ver anexo 2). Esta versión escrita apoya el trabajo que se hará en el montaje y escritura para bajo eléctrico.

Formalmente la obra es A-B-A, y se repite para la sección de los solos agregando un puente que prepara el tema final. La melodía es tocada por el clarinete y tiene unas características de sincopa y sonidos staccato. En un principio el acompañamiento lo realiza el bajo eléctrico usando la técnica tapping, mientras toca simultáneamente la melodía junto al clarinete, luego este acompañamiento pasa a utilizar únicamente acordes conducidos con diferentes inversiones en la tonalidad de Do mayor. En algunos casos estos acordes se encuentran sin el quinto grado para favorecer su ejecución en el instrumento. La sección de los solos ha sido transcrita, pero en el caso del bajo se ha dado una característica que es el uso de un rango amplio de su registro sonoro.



6.4 Rio Cali.

Es un pasillo compuesto por Sebastián Solari. Se realizó la búsqueda de partituras y se encontró una para piano que ha compartido el profesor Manuel Antonio Hernández, de igual manera se han oído algunas versiones en medios virtuales como YouTube, allí se consultaron las siguientes:

Quinteto pentagrama (ojeda, 2011) Conjunto instrumental (Henaao,
Ruth Marulanda (kavicas, 2011) 2016)

Guafa trio (Trío, 2013)

A continuación vemos la partitura para piano:



RIO CALI

Música: Sebastián Solari

Pasillo

The first system of musical notation for 'Rio Cali' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and continues with a series of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords.

The second system of musical notation continues the piece. The treble clef melody features a melodic line with eighth and quarter notes, including a half note G4. The bass clef accompaniment maintains the rhythmic pattern with chords and a bass line.

The third system of musical notation continues the piece. The treble clef melody includes a half note G4 and a quarter note F#4. The bass clef accompaniment continues with chords and a bass line.

The fourth system of musical notation continues the piece. The treble clef melody features a melodic line with eighth and quarter notes, including a half note G4. The bass clef accompaniment continues with chords and a bass line.

The fifth system of musical notation concludes the piece. The treble clef melody features a melodic line with eighth and quarter notes, including a half note G4. The bass clef accompaniment continues with chords and a bass line.



First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with chords and single notes. A first ending bracket is present at the end of the system.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, while the lower staff provides harmonic support with chords and single notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes, and the lower staff continues the bass line with chords and single notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and rests, and the lower staff has a bass line with chords and single notes. A first ending bracket is present at the end of the system.

D.C.
y 3ª casilla

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes, while the lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. A third ending bracket is present at the beginning of the system.



Tomando esta partitura como guía y también las versiones escuchadas se proceden a escribir las partituras para bajo eléctrico, ya que esta obra será tocada en el formato solista. Inicia con una pequeña introducción donde se hace el uso de arpeggios sobre el I-IV-I-V.

En el inicio de la sección A se hace el uso de dos voces que luego se convierten en acordes para hacer sentir la tonalidad en la que está la melodía (en este caso Re menor) que hace uso de sonidos ligados. Cuando se repite esta sección, se acude a la variación rítmica en algunas partes para ofrecer una diversidad al oyente.

En la sección B la melodía nos lleva hacia la tonalidad de Fa mayor, en las versiones escuchadas se puede valorar el uso de un tempo más lento en esta sección, así que esto se toma en cuenta para la ejecución de esta parte. Al regresar a la tonalidad de Re menor se utiliza el recurso rítmico que hace el acompañamiento del tiple al hacer un acento en las corcheas 3 y 6, pero que en el bajo eléctrico se realiza haciendo una nota mutada como se muestra a continuación.



En la sección C la tonalidad se convierte en Re mayor, el uso de los armónicos del bajo eléctrico se hace con el fin de darle una sonoridad más aguda y usando menos notas que en las otras secciones.



6.5 Conclusiones.

Cabe recordar que el montaje de una pieza musical es una labor que los músicos realizan en algún momento de su formación. Específicamente en el montaje de las tres obras seleccionadas en este documento, se llega a unas resultantes que a su vez son necesidades que el músico debe suplir como es el caso de adquirir un conocimiento previo relacionado con la instrumentación u orquestación ya que con este puede hacer uso de recursos tímbricos que puedan resultar en cada formato, aprovechando cada instrumento haciendo uso de las notas adecuadas en lugar de hacerlo de forma aleatoria.

Adicionalmente a la instrumentación está la articulación, con esta el músico puede manejar elementos del lenguaje musical haciéndolo aún más nutrido para el oyente. Manejando estas dos necesidades el músico debe conocer el estilo musical al cual se está acercando. Conocer las características de cada género le permite saber hasta que punto puede desarrollar ese estilo con una propuesta particular.

Teniendo en cuenta los aspectos antes mencionados se puede señalar que el músico debe hacer un ejercicio de reconocimiento adicional al simple hecho de solo oír la altura, duración y ritmo de las notas musicales.

Gracias a las fichas con las que se documentaron los ensayos, se puede afirmar la importancia de la planificación a la hora de realizar un montaje para que resulte más eficiente. Esto hace que se deje al azar la menor cantidad de cosas posibles, es decir si en algún caso los implementos necesarios para un ensayo óptimo no puedan estar disponibles, se puedan tomar medidas para solucionarlo, por otro lado programar las obras o secciones que se van a ensayar puede facilitar el estudio individual de cada músico participante.

También aparecen otras variables ligadas a los músicos y es la diferencia en su forma de leer y oír la música ya que todos no lo hacen de la misma manera y no están obligados a hacerlo. El grado de confianza y compañerismo entre los músicos también es un factor que varía a la hora de realizar un montaje y particularmente facilitando el montaje.

Pero al ser un músico instrumentista enfocado hacia el bajo eléctrico quien desea realizar el montaje de estas obras, ofrece una variable adicional ya que el montaje se hace desde esta



perspectiva pero a su vez genera una invitación a otros músicos que hayan realizado sus montajes, para que muestren resultados similares u opuestos favoreciendo así la diversidad en el proceso de montaje de las obras.



7 Referencias

Alfaro, M. (s.f.). Obtenido de <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/latin-jazz-o-jazz-latino/>

Brinkman, D. (2009). How to Orchestrate and Arrange Music.

F Bigott. (7 de 2 de 2014). El compadre Pancho. *El compadre pancho*. Recuperado el 23 de 2 de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=VOUCFbb8tcQ&feature=youtu.be>

Henaao, J. (19 de enero de 2016). Rio Cali (pasillo) Sebastián Solarí / Conjunto Instrumental RIO CALI. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=HmXzxNvoqZc>

kavicas. (11 de octubre de 2011). Rio Cali - pasillo de Sebastián Solari -Ruth Marulanda Sala. Recuperado el abril de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=ruLOm6zF4t8>

Lincoln Center. (s.f). *El jazz latino*. Obtenido de <https://spanish.guatemala.usembassy.gov/uploads/images/M2yYCi07CM0RGlodF69q1Q/LatinJazz101GuideS.pdf>

Lopez, E. (19 de julio de 2016). El Norte es una Quimera - Cecilia Todd (Letra). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=MbqgvT40JOY>

Los Cañoneros. (11 de septiembre de 2011). El norte es una quimera - Los Cañoneros. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=3wvEhK7hy1k>

Los Crema Paraiso. (s.f.). *Bandcamp*. Obtenido de <https://loscremaparaiso.bandcamp.com/album/el-debut>

Mendoza, E. (2013). Merengue venezolano. *Merengue venezolano*. Londres, Inglaterra: bloomsbury. Obtenido de http://prof.usb.ve/emendoza/emilio/articulos/Merengue_venezolano.pdf

ojeda, r. (25 de septiembre de 2011). QUINTETO PENTAGRAMA - RIO CALI (PASILLO DE SEBASTIAN SOLARI). Recuperado el abril de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=PutgTAgwkMQ>

Peñin, J. (1991). *100 Canciones Venezolanas volumen 1*. Hemisferio musical c.a.

Plata Ramírez , J. (2012). *El norte es una quimera*. Palibrio.

Prado Gonzales, C. (27 de mayo de 2014). *componentes estructurales y musicales del pasillo colombiano como referentes para la composición y la interpretación*. Obtenido de prezi inc.: https://prezi.com/an-rqy9_jbr5/componentes-estructurales-y-musicales-del-pasillo-colombiano/



Rodríguez, G. (2016). *La guitarra electrica solista en la interpretacion del pasillo y el bambuco andino colombiano*. Obtenido de unicundi:
<http://dspace.unicundi.edu.co:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/363/La%20Guitarra%20El%C3%A9ctrica%20Solista%20en%20el%20Interpretaci%C3%B3n%20del%20Pasil.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Soto, C. (1993). No se ha caído el merengue caraqueño. *biggot*, 36-45.

Tetrault Design Associates. (2016). *Michel Camilo*. Obtenido de Michel Camilo:
www.michelcamilo.com

Trío, G. (5 de octubre de 2013). Guafa Trío - Río Cali. Recuperado el abril de 2017, de
<https://www.youtube.com/watch?v=ZFWNeTI-Ok0>

Zuleta Marulanda, J. D. (05 de 08 de 2008). Montaje de la cantata BWV 56 ICHWILL DEN KREUZSTAB GERNE TRAGEN "llevaré con alegría el peso de la cruz". *Montaje de la cantata BWV 56 ICHWILL DEN KREUZSTAB GERNE TRAGEN "llevaré con alegría el peso de la cruz"*. Pereira, Risaralda, Colombia.



Anexos.

1. Finchas de documentación de ensayos.
2. Partitura “La Borinqueña”.
3. Partitura “Why Not?”.
4. Partitura de la adaptación de “El Norte es una Quimera”.
5. Partitura de la adaptación de “Why Not?”.
6. Partitura de la adaptación de “Río Cali”.



LUGAR		OBRA			
Zipaquira Universidad de Cundinamarca		El norte es una quimera			
EQUIPOS		Amplificador de guitarra Amplificador de bajo multitoma		cables de poder cables de linea	
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		2 horas	2 horas	2 horas	2 horas
¿Estudió la obra?	Mucho				
	Poco	x	x	x	x
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena	x	x	x	x
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones	Ensayo n.1: se trabajó el acompañamiento en 3/8 ya que se evidencia una dificultad en esta métrica. También se trabajó la primera parte de la obra.				

LUGAR		OBRA			
Zipaquirá Universidad de Cundinamarca		El norte es una guerra			
EQUIPOS		Amplificador de Guitarra Amplificador de bajo Cables de línea Cables de poder multitoma EQUIPO			
Músico	Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete	
Tiempo de ensayo	1 hora	1 hora	1 hora	1 hora	
¿Estudió la obra?	Mucho	X	X	X	X
	Poco				
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena	X	X	X	X
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones	ensayo n 2: montaje de todo el tema, Se nota un afianzamiento del acompañamiento en S/g				

OBRA		LUGAR			OBRA
Zipaquira		Universidad de Cundinamarca			El norte es una guerra
EQUIPOS		Amplificador de Guitarra Amplificador de Bajo			mutitoma cables de linea cables de poder
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		1 hora	1 hora	1 hora	1 hora
¿Estudió la obra?	Mucho	X	X	X	X
	Poco				
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena	X	X	X	X
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones		Ensayo N 3: Repaso de toda la obra			

LUGAR		OBRA			
Zipaquira / Universidad de Cundinamarca		El norte es una quema			
EQUIPOS		Amplificador de guitarra Amplificador de bajo multitoma cables de poder cables de linea			
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		1 hora	1 hora	1 hora	1 hora
¿Estudió la obra?	Mucho	X	X		X
	Poco			X	
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena	X	X	X	X
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones		Ensayo n. 4 : Repaso de toda la obra			

LUGAR		OBRA			
Zirpaquirá Universidad de Cundinamarca		El norte es una quimera			
EQUIPOS		Amplificador de guitarra Amplificador de bajo multitoma Cables de línea y cables de poder			
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		30 minutos	30 minutos	30 minutos	30 minutos
¿Estudió la obra?	Mucho	X	X	X	X
	Poco				
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena	X	X	X	X
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones		Ensayo n. 5: Repaso general de la obra			

LUGAR		OBRA			
Paquira / Universidad de Cundinamarca		Why not?			
EQUIPOS		Amplificador de bajo			
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		1 hora	1 hora	X	X
Estudió la obra?	Mucho		X		
	Poco	X			
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena	X	X		
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones		Ensayo n.1: Ensayo del compás 1 al compás 90, debido a la complejidad de la técnica usada en el bajo eléctrico. por lo tanto se hizo a un tempo lento			

LUGAR		OBRA			
Ziriquirá / universidad de Cundinamarca		Why not?			
EQUIPOS		Amplificador de bajo			
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		1 hora	1 hora	X	X
¿Estudió la obra?	Mucho	X	X		
	Poco				
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena	X	X		
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones	Ensayo n. 2: del compás 1 al compás 57, que corresponde a la sección del tema principal. A un tempo lento				

LUGAR		OBRA			
Zipaquirá / Universidad de Cundinamarca		Why not?			
EQUIPOS		Amplificador de Bajo			
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		1 hora	1 hora	X	X
¿Estudió la obra?	Mucho	X	X		
	Poco				
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena	X	X		
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones	Ensayo N 3: Repaso del tema principal y montaje de la sección de solos, tema principal un poco mas rapido que en los primeros ensayos, y sección de solos mas lento.				

LUGAR		OBRA			
Zipaquira / Cundinamarca		Why not?			
EQUIPOS		Amplificador de bajo			
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		1 hora	1 hora	X	X
¿Estudió la obra?	Mucho	X	X		
	Poco				
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena	X	X		
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones	Ensayo N.4: Repaso del tema y Solos y montaje de la sección final. Todo a un tempo lento, buscando tocar toda la obra.				

LUGAR		OBRA			
Zipaguiri / Universidad de Cundinamarca		Why not?			
EQUIPOS		Amplificador de bajo			
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		1 hora	1 hora	X	X
¿Estudió la obra?	Mucho	X	X		
	Poco				
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena	X	X		
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones	Ensayo N. 5: Repaso de toda la obra en varias velocidades, buscando afianzar la velocidad final.				

LUGAR		OBRA			
Eachanipó/Cundinamarca		Río Cali			
EQUIPOS		Amplificador de bajo			
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		2 horas	X	X	X
¿Estudió la obra?	Mucho				
	Poco	X			
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena				
	Buena	X			
	Regular				
	Mala				
Observaciones		Ensayo n1. Se realizaron una serie de propuestas para la introducción hasta elegir la progresión I-IV-I-V			

LUGAR		OBRA			
Gachancipá/Cundinamarca		Río Cali			
EQUIPOS		Amplificador de bajo			
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		2 horas	X	X	X
¿Estudió la obra?	Mucho				
	Poco	X			
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena	X			
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones	ensayo n2: Repaso de la introducción y se inicia el montaje de la sección A				

LUGAR		OBRA			
Gachancipá / Cond. namarca		Rio Cali			
EQUIPOS		Amplificador de Bajo			
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		2 horas	X	X	X
¿Estudió la obra?	Mucho				
	Poco	X			
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena	X			
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones	Ensayo n3: Repaso de la introducción y sección [A] y se inicia el montaje de la sección [B] y [C], junto con el final de la obra.				

LUGAR		OBRA			
Zipaquirá / Universidad de Cundinamarca		Río Cali			
EQUIPOS		Amplificador de bajo			
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		2 horas	X	X	X
¿Estudió la obra?	Mucho	X			
	Poco				
	Nada				
Calificación frente al ensayo	Muy buena	X			
	Buena				
	Regular				
	Mala				
Observaciones		Ensayo N 4: Repaso de toda la obra pero se comienzan a trabajar unas variaciones que permitan que la obra no sea monótona			

LUGAR		OBRA			
Gachandá / Cundinamarca		Río Cali			
EQUIPOS		Amplificador de bajo			
Músico		Andrés Aldana	Jonathan Arévalo	Ronald Pinzón	Jhonatan Navarrete
Tiempo de ensayo		1 hora	X	X	X
¿Estudió la obra?	Mucho	X			
	Poco				
	Nada				
Actitud frente al ensayo	Muy buena				
	Buena	X			
	Regular				
	Mala				
Observaciones		Ensayo N5: Repaso de toda la obra con sus variaciones.			

'LA BORINQUEÑA'



Danza-merengue.

S. N. Llamozas.

Ilustración 1



WHY NOT!

(Manhattan Carnival)

Lyrics by HILARY KOSKI
and JULIE EIGENBERG
Music by MICHAEL CAMILO

Fast Swing

Latin Jazz

C6 C7/E F F#dim C/G G#dim Am Cmaj7/G F F#dim C/G F(b5)

Let_ me in, I've got _to be near_ you. Let_ the song_ be - gin

E E7/G# Am Cmaj7/G F Ebdim Dm7 G7 C

Just_ let me_ hear you. Oh pret-ty ba-by don't leave_ me all a-lone on my knees.



Guitar Tacet

C7/E F F#dim C/G G#dim Am Cmaj7/G F F#dim C/G F(b5)

Oh please, you'll like me I'll show you What will be will be.

mp

E E7/G# Am Cmaj7/G F F#dim C/G Caug/F#

just let me know you. One two now you and me could

To Coda

F7 Am/E Am Eb7 D7 Ab7 G11 C C7(#9) F

be so hot we got a lot tell me now why not? Play me out,

cresc.

F#dim G9 C C7(#9) F9 F7 Bm7-5 E7

make me shout. Tell me what you real-ly feel so I can see what you're all a - bout.



Am Cmaj7/G F F#dim C/G C7 F F#dim

I'll do all I can just to chase a-way your doubts. I'm here let_

mp

C/G C7 F Am/E Am Eb9 Dm7 G9 C

_ me wash a-way your fear. Hey, dear let _ me hear_ what you're do-ing way ov-er there.

mf

Guitar Tacet C6 C7/E F F#dim C/G G#dim Am Am/G

You'll see. You'll like _ me. I'll show_ you.

f *mp*

F F#dim C/G F(b5) E E7/G# Am Cmaj7/G

What_ will be _ will be, just_ let me_ know you. One

(h)



F F#dim C/G Caug/F# F7 Am/E Am Eb7

two now — you — and me could — be — so hot we — got —

D7 Ab7 G11 C G C

— a lot, tell — me now — why not?

mf

C/E F F#dim C/G G#dim Am Am7/G F F#dim C/G F7

f

E7(#9) Am Eb13(#11) Dm7 Ebdim

*The following eight-bar instrumental may be omitted.



E7(#9) A7 Bb11 G11

Bb9 F/C# Guitar Tacet

da da da da da da da da ba

ff *mp*

da da da buh buh buh ba da da day - o duh duh duh duh duh duh

G C

day day - o duh day day - o duh day - o buh buh da buh buh buh buh buh

mf



Come on and jump the wi - re.

Triangle *p*

you give my soul de - si - re. Send

me ba - by. Be a lit - tle cra - zy! Like

cresc. *f*

F6

the first time fall in love. We read

Ab7/Gb C/G F6 E+ E7 Am7 F#dim F6



D.S. al Coda

D7 F#dim F6 G11 C G C6
 it in the stars a - bove.

CODA C7(#9) F F#dim G9 C
 Mer - cy me, can't you see

C7(#9) F9 F7 Bm7-5 E7
 what a pair that we could be so you should take me when I'm hot.

Am Cmaj7/G F F#dim C/G C7 F F#dim
 You'll get all I got. Hon - ey I'll be yours for free. Ba - by.



C/G C7 F Am/E Am Eb9

you can put it all on me. Give it your best shot.

mf

Guitar Tacet

Fmaj9 E7+5 A7(#9) D9

Ad lib. scat

Drum Solo

mp legato

Ab13 Dbmaj9 Gm7sus Gb9-5 F11 A7(#9) Ab13 Gb9-5

F9 E7+5 Eb13(#11) D9

Guitar Tacet

G C(add #9)

Nev-er nev-er ev-er ev-er nev-er ev-er nev-er say you won't say why not?

mf

f



El Norte Es Una Quimera

Score

(merengue venezolano)

Luis Fragachan

Adaptación. Andrés Aldana

Intro

$\text{♩} = 330$

The musical score for the Intro of 'El Norte Es Una Quimera' is written for four instruments: Clarinet in Bb, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The score is in 5/8 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked as $\text{♩} = 330$. The dynamics for the first system are marked as *mf* for all instruments. The second system, starting at measure 5, shows dynamics of *p* (piano) for the first three measures and *f* (forte) for the last two measures of each instrument part.

Clarinet in Bb
mf

Electric Guitar
mf

Electric Bass
mf

Drum Set
mf

Bb Cl.
p → *f*

E.Gtr.
p → *f*

E.B.
p → *f*

D. S.
p → *f*

2

A

B♭ Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

B♭ Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

17

B \flat Cl.

1. 17

Cmaj7 Cmaj7 D7 G

E.Gtr.

E.B.

17

D. S.

21

B \flat Cl.

G D7 D7 G G7

E.Gtr.

E.B.

21

D. S.

26

B \flat Cl.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

D7 G G D7

30

B

B \flat Cl.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

D7 G *f*7 G7

f The second time with the first rhythm

35

B♭ Cl.

Cmaj7 Am 7 Dm 7 G7

E.Gtr.

E.B.

D. S.

39

B♭ Cl.

Cmaj7 Cmaj7 E7 E7

E.Gtr.

E.B.

D. S.

43

B \flat Cl.

Am 7 Dm 7 Cmaj7 G7

E.Gtr.

E.B.

D. S.

47

B \flat Cl.

Cmaj7 Cmaj7 *mf*

E.Gtr.

E.B.

D. S.

mf

51

B♭ Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

p ————— *f*

C

B♭ Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Cmaj7 Cmaj7 Dm 7 Dm 7

mf

Second time octave up

62

B \flat Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

G7 G7 Cmaj7 Cmaj7

Detailed description: This system covers measures 62 to 65. The B \flat Clarinet part consists of whole rests in all four measures. The Electric Guitar part features a consistent rhythmic strumming pattern across all measures. The Electric Bass part has a melodic line: measure 62 (G4, F4, E4), measure 63 (D4, C4), measure 64 (B3, A3), and measure 65 (G4, F4, E4). The Double Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in all measures.

66

B \flat Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Cmaj7 D7 G G

Detailed description: This system covers measures 66 to 69. The B \flat Clarinet part consists of whole rests in all four measures. The Electric Guitar part features a consistent rhythmic strumming pattern across all measures. The Electric Bass part has a melodic line: measure 66 (G4, F4), measure 67 (E4, D4), measure 68 (C4, B3), and measure 69 (A3, G3, F3, E3). The Double Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in all measures.

70

B \flat Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

D7 D7 G G7

Detailed description of measures 70-73: The B \flat Clarinet part consists of whole rests in all four measures. The Electric Guitar part features a consistent rhythmic strumming pattern across all measures. The Electric Bass part plays eighth notes with slurs, starting on a low note and moving up stepwise. The Double Bass part plays a rhythmic strumming pattern with accents (>) on each beat.

74

B \flat Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

D7 G G D7 D7

Detailed description of measures 74-77: The B \flat Clarinet part has whole rests in all measures, with a first ending bracket over measures 74 and 75. The Electric Guitar part has rhythmic strumming, with a first ending bracket over measures 74 and 75. The Electric Bass part plays eighth notes with slurs, including a first ending bracket over measures 74 and 75. The Double Bass part plays rhythmic strumming with accents (>) on each beat, also with a first ending bracket over measures 74 and 75.

D

79

B♭ Cl. 

E.Gtr. 

E.B. 

D. S. 

79

G G *f*7 G7 Cmaj7

84

B♭ Cl. 

E.Gtr. 

E.B. 

D. S. 

84

Am 7 Dm 7 G7 Cmaj7

88

B \flat Cl.

Cmaj7 E7 E7 Am 7

E.Gtr.

E.B.

D. S.

92

B \flat Cl.

Dm 7 Cmaj7 G7 Cmaj7


E.Gtr.

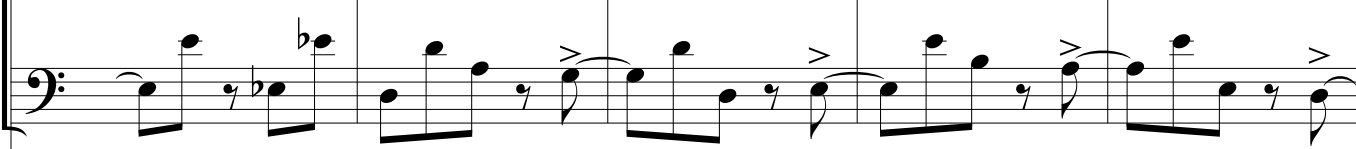
E.B.

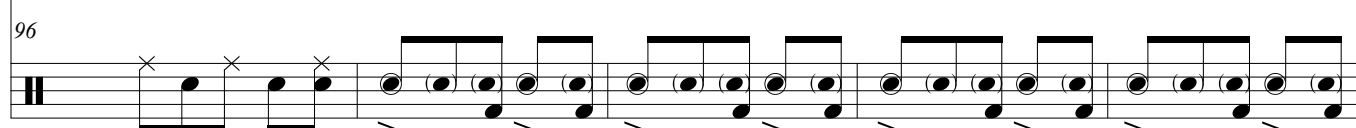
D. S.

E

B \flat Cl. 
Cmaj7 G7 G7 Cmaj7 Am 7

E.Gtr. 

E.B. 

D. S. 

B \flat Cl. 
Dm 7 G7 Cmaj7

E.Gtr. 

E.B. 

D. S. 

END

104

B \flat Cl. *mf*

E.Gtr. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

108

B \flat Cl. *p* *f*

E.Gtr. *p* *f*

E.B. *p* *f*

D. S. *p* *f*

Score

Why not?

Michel Camilo

Trans. Mauricio Murcia Bedoya

Adapt. Andrés Aldana

$\text{♩} = 105$

Clarinet in B \flat

Musical notation for Clarinet in B \flat , measures 1-4. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with rests.

Electric Bass

Musical notation for Electric Bass, measures 1-4. The staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass line features a strong *f* dynamic and consists of quarter and eighth notes.

B \flat Cl.

Musical notation for B \flat Clarinet, measures 5-8. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody continues with quarter and eighth notes.

E.B.

Musical notation for Electric Bass, measures 5-8. The staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass line continues with quarter and eighth notes.

B \flat Cl.

Musical notation for B \flat Clarinet, measures 9-12. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody includes eighth-note runs and accents.

E.B.

Musical notation for Electric Bass, measures 9-12. The staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass line continues with quarter and eighth notes.

B \flat Cl.

Musical notation for B \flat Clarinet, measures 13-16. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody continues with quarter and eighth notes.

E.B.

Musical notation for Electric Bass, measures 13-16. The staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass line continues with quarter and eighth notes.

2
17

B \flat Cl.

E.B.

21

B \flat Cl.

E.B.

25

B \flat Cl.

E.B.

mf

29

B \flat Cl.

E.B.

33

B \flat Cl.

E.B.

f

37

B \flat Cl.

E.B.

41

B \flat Cl.

E.B.

45

B \flat Cl.

E.B.

4
49

B \flat Cl.

E.B.

53

B \flat Cl.

E.B.

mf

57

B \flat Cl.

E.B.

f

61

B \flat Cl.

E.B.

65

B \flat Cl.

E.B.

70

B \flat Cl.

E.B.

74

B \flat Cl.

E.B.

77

B \flat Cl.

E.B.

6
80

B \flat Cl.

80

E.B.

3

Detailed description: This system covers measures 6 to 80. The B \flat Clarinet part (top staff) begins with a melodic line starting on G4, moving up stepwise through A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, and C6. A slur covers the first 12 measures, with a '3' indicating a triplet of eighth notes starting at measure 12. The Euphonium/Bass Trombone part (bottom staff) provides harmonic support with chords and single notes, including a triplet of eighth notes in measure 12.

84

B \flat Cl.

84

E.B.

Detailed description: This system covers measures 84 to 91. The B \flat Clarinet part continues with a melodic line, featuring slurs and accents. The Euphonium/Bass Trombone part provides harmonic support with chords and single notes, including accents on several notes.

88

B \flat Cl.

88

E.B.

Detailed description: This system covers measures 88 to 91. The B \flat Clarinet part continues with a melodic line, featuring slurs and accents. The Euphonium/Bass Trombone part provides harmonic support with chords and single notes, including accents on several notes.

91

B \flat Cl.

91

E.B.

Detailed description: This system covers measures 91 to 94. The B \flat Clarinet part continues with a melodic line, featuring slurs and accents. The Euphonium/Bass Trombone part provides harmonic support with chords and single notes, including accents on several notes.

95

B \flat Cl.

E.B.

99

B \flat Cl.

E.B.

104

B \flat Cl.

E.B.

subito p

109

B \flat Cl.

E.B.

f

8

113

B \flat Cl. 

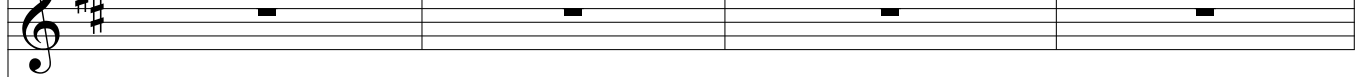
E.B. 

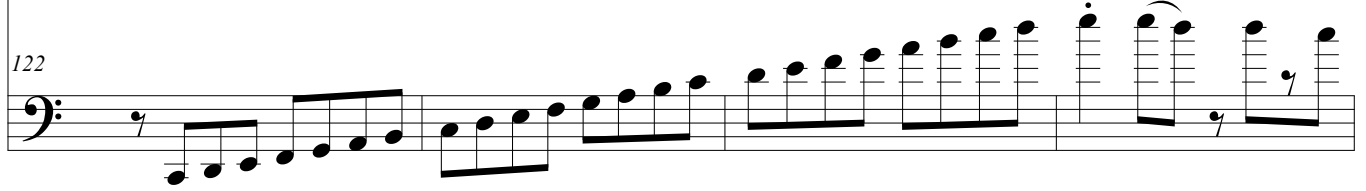
117


B \flat Cl. 

E.B. 

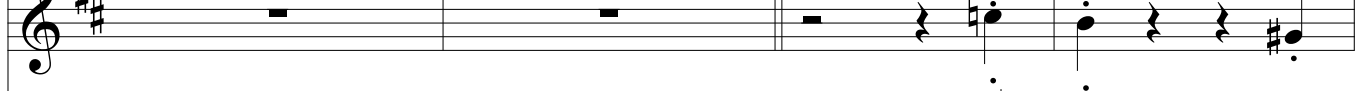
122

B \flat Cl. 

E.B. 

subito p  *f*

126

B \flat Cl. 

E.B. 

130

B \flat Cl.

E.B.

135

B \flat Cl.

E.B.

141

B \flat Cl.

E.B.

146

B \flat Cl.

E.B.

mf

10
150 *2a Vez 8va-*

B \flat Cl.

E.B.

154

B \flat Cl.

E.B.

f

158

B \flat Cl.

E.B.

162

B \flat Cl.

E.B.

166

B \flat Cl.

1. 2.

E.B.

170

B \flat Cl.

E.B.

174

B \flat Cl.

E.B.

178

B \flat Cl.

E.B.

12

182

B \flat Cl.

Musical staff for B \flat Clarinet, measures 182-185. The staff contains quarter notes and rests, with a key signature of one sharp (F#).

E.B.

Musical staff for Euphonium/Bass Trombone, measures 182-185. The staff contains quarter notes and rests, with a key signature of one sharp (F#).

186

B \flat Cl.

Musical staff for B \flat Clarinet, measures 186-189. The staff contains quarter notes and rests, with a key signature of one sharp (F#).

E.B.

Musical staff for Euphonium/Bass Trombone, measures 186-189. The staff contains quarter notes and rests, with a key signature of one sharp (F#).

190

B \flat Cl.

Musical staff for B \flat Clarinet, measures 190-195. The staff contains quarter notes and rests, with a key signature of one sharp (F#). It includes a *f* dynamic marking and a fermata over the final measure.

E.B.

Musical staff for Euphonium/Bass Trombone, measures 190-195. The staff contains quarter notes and rests, with a key signature of one sharp (F#).

196

B \flat Cl.

Musical staff for B \flat Clarinet, measures 196-201. The staff contains quarter notes and rests, with a key signature of one sharp (F#). It includes a *f* dynamic marking and a fermata over the final measure.

E.B.

Musical staff for Euphonium/Bass Trombone, measures 196-201. The staff contains quarter notes and rests, with a key signature of one sharp (F#).

201

B \flat Cl.

E.B.

205

B \flat Cl.

E.B.

209

B \flat Cl.

E.B.

213

B \flat Cl.

E.B.

Río Cali

Electric Bass

(pasillo)

Sebastián Solari

Adaptación. Andrés Aldana

Intro

♩ = 145

Musical notation for the first staff of the Intro section, measures 1-4. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The music consists of eighth notes and quarter notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the staff.

5

Musical notation for the second staff of the Intro section, measures 5-8. The music continues with eighth notes and quarter notes.

9

Musical notation for the third staff of the Intro section, measures 9-12. The music continues with eighth notes and quarter notes.

13 *rubato*

Musical notation for the fourth staff of the Intro section, measures 13-16. The tempo is marked *rubato*. The music features a change in key signature to two flats (Bb, Eb) and includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the end.

A

a tempo

Musical notation for the fifth staff of the Intro section, measures 17-20. The tempo is marked *a tempo*. The music features a change in key signature to one flat (Bb) and includes a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning and *f* (forte) at the end.

21

Musical notation for the sixth staff of the Intro section, measures 21-24. The music continues with eighth notes and quarter notes.



2
25

Staff 1: Bass clef, key signature of one flat. Measures 2-25. The music features a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together, and a bass line with dotted quarter notes and eighth notes. A dynamic marking *p* is at the start and *f* is at the end of the staff.

29

Staff 2: Bass clef, key signature of one flat. Measures 29-32. Continuation of the melodic and bass lines. A hairpin crescendo is shown at the end of the staff.

33

Staff 3: Bass clef, key signature of one flat. Measures 33-36. Continuation of the melodic and bass lines. A dynamic marking *p* is at the start and *f* is at the end of the staff.

37

Staff 4: Bass clef, key signature of one flat. Measures 37-40. Continuation of the melodic and bass lines. A hairpin crescendo is shown at the end of the staff.

41

Staff 5: Bass clef, key signature of one flat. Measures 41-44. Continuation of the melodic and bass lines. A dynamic marking *p* is at the start and *f* is at the end of the staff.

45

Staff 6: Bass clef, key signature of one flat. Measures 45-48. Continuation of the melodic and bass lines. A dynamic marking *p* is at the start and *f* is at the end of the staff. A box labeled 'B' is present above the staff. A tempo marking $\text{♩} = 122$ is located above the staff.

49 3

Musical staff for measures 49-52. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. A dynamic hairpin is present at the end of the staff.

53 *p* *f*

Musical staff for measures 53-56. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. A dynamic hairpin indicates a transition from *p* (piano) to *f* (forte) across the measures.

57 *accel.*
Muted note

Musical staff for measures 57-60. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. A dynamic hairpin indicates an acceleration (*accel.*). A note in measure 58 is marked with an 'X' and labeled 'Muted note'.

61 ♩ = 145

Musical staff for measures 61-64. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. A tempo marking of ♩ = 145 is present. A dynamic hairpin is present at the end of the staff.

65 *p* *f*

Musical staff for measures 65-68. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. A dynamic hairpin indicates a transition from *p* (piano) to *f* (forte) across the measures.

69

Musical staff for measures 69-72. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. A dynamic hairpin is present at the end of the staff.

4
73

p *f*

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The first staff is a bass clef line with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 4 through 73. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. A dynamic marking of *p* (piano) is at the start, and *f* (forte) is at the end of the system. A fermata is placed over a note in the middle of the system.

77

p

Detailed description: This system contains the third staff of music, measures 77 through 80. It continues the melodic line from the previous system. A dynamic marking of *p* is at the end. A box labeled 'C' is present above the staff, and an 8va line is indicated with a dashed line and a circled 1. A circled 1 is also placed above a note in the final measure.

81

p

Detailed description: This system contains the fourth staff of music, measures 81 through 86. The music features a series of eighth notes with diamond-shaped accents. There are circled numbers 1, 2, and 3 below the staff, likely indicating fingerings. An 8va line is indicated with a dashed line and a circled 1 above the staff.

87

p

Detailed description: This system contains the fifth staff of music, measures 87 through 90. It continues the eighth-note pattern with diamond accents. Circled numbers 1 and 2 are placed below the staff. An 8va line is indicated with a dashed line and a circled 1 above the staff.

91

p

Detailed description: This system contains the sixth staff of music, measures 91 through 95. The eighth-note pattern continues. An 8va line is indicated with a dashed line and a circled 1 above the staff.

96

mf

Detailed description: This system contains the seventh staff of music, measures 96 through 100. The music consists of chords, some of which are beamed together. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is at the start. Accents (>) are placed over the final notes of the system.

102

Musical staff 102: Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth notes with accents (>) and a final chord.

106

Musical staff 106: Bass clef, key signature of two sharps. The staff contains chords and eighth notes with accents.

111

Musical staff 111: Bass clef, key signature of two sharps. The staff contains chords and eighth notes with accents. A dynamic marking *f* is followed by a hairpin that tapers to *p*.

114

Musical staff 114: Bass clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains chords and eighth notes with accents. A dynamic marking *f* is present.

119

Musical staff 119: Bass clef, key signature of one flat. The staff contains eighth notes with accents. A dynamic marking *p* is present.

123

Musical staff 123: Bass clef, key signature of one flat. The staff contains eighth notes with accents. A dynamic marking *f* is present.

126

Musical staff 126: Bass clef, key signature of one flat. The staff contains eighth notes with accents. Dynamic markings *mf* and *f* are present.