	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	CODIGO: AAAr113
	<b>PROCESO GESTION APOYO ACADEMICO</b>	VERSION:1
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	PAGINA: 1 de 7

<b>FECHA</b>	16 de junio de 2017
--------------	---------------------

Señores  
**UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA**  
 BIBLIOTECA  
 Ciudad

<b>SEDE/SECCIONAL/EXTENSIÓN</b>	Extensión Zipaquira
---------------------------------	---------------------

<b>DOCUMENTO</b>	Trabajo De Grado
------------------	------------------


<b>FACULTAD</b>	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas
-----------------	---

<b>NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO</b>	Pregrado
---	----------

<b>PROGRAMA ACADÉMICO</b>	<b>Música</b>
---------------------------	---------------

El Autor(Es):

<b>APELLIDOS COMPLETOS</b>	<b>NOMBRES COMPLETOS</b>	<b>NO. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN</b>
Aldana Muñoz	Andrés Fernando	1077084557

	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	CODIGO: AAAr113
	<b>PROCESO GESTION APOYO ACADEMICO</b>	VERSION:1
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	PAGINA: 2 de 7

Director(Es) del documento:

<b>APELLIDOS COMPLETOS</b>	<b>NOMBRES COMPLETOS</b>
Ávila Dallos	Juan Felipe

<b>TÍTULO DEL DOCUMENTO</b>
Montaje de tres adaptaciones para bajo eléctrico


<b>SUBTÍTULO</b> (Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)

<b>TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:</b> Aplica para Tesis/Trabajo de Grado/Pasantía
Maestro en música

<b>AÑO DE EDICION DEL DOCUMENTO</b>	<b>NÚMERO DE PÁGINAS (Opcional)</b>
15/06/2017	97

**DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLES: (Usar como mínimo 6 descriptores)**

<b>ESPAÑOL</b>	<b>INGLES</b>
1.Bajo eléctrico	Electric bass
2.merengue venezolano	Venezuelan merengue
3.jazz latino	Latin jazz
4.pasillo colombiano	Colombian pasillo
5.partitura	score
6.adaptación	adaptation

	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	CODIGO: AAAr113
	<b>PROCESO GESTION APOYO ACADEMICO</b>	VERSION:1
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	PAGINA: 3 de 7

**RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS: (Máximo 250 palabras – 1530 caracteres):**

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, latin jazz, pasillo colombiano. 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.

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, latin jazz, colombian pasillo.

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


**AUTORIZACION DE PUBLICACIÓN**

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado un alianza, son:

Marque con una "x":

<b>AUTORIZO (AUTORIZAMOS)</b>	<b>SI</b>	<b>NO</b>
1. La conservación de los ejemplares necesarios en la Biblioteca.	x	
2. La consulta física o electrónica según corresponda.	x	
3. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	x	


	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	CODIGO: AAAr113
	<b>PROCESO GESTION APOYO ACADEMICO</b>	VERSION:1
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	PAGINA: 4 de 7

4. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet.	x	
5. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	x	
6. La inclusión en el Repositorio Institucional.	x	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la

	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	CODIGO: AAAr113
	<b>PROCESO GESTION APOYO ACADEMICO</b>	VERSION:1
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	PAGINA: 5 de 7

legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

**NOTA:** (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):


**Información Confidencial:**

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado. **SI \_\_\_ NO \_\_x\_**. En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

**LICENCIA DE PUBLICACIÓN**

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

- a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).
- b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.
- c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación

	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	CODIGO: AAAr113
	<b>PROCESO GESTION APOYO ACADEMICO</b>	VERSION:1
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	PAGINA: 6 de 7

pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.

d) El(Los) Autor(es), garantizo (amos) que el documento en cuestión, es producto de mi (nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.


f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en las “Condiciones de uso de estricto cumplimiento” de los recursos publicados en Repositorio Institucional, cuyo texto completo se puede consultar en [biblioteca.unicundi.edu.co](http://biblioteca.unicundi.edu.co)

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons : Atribución- No comercial- Compartir Igual.



	MACROPROCESO DE APOYO	CODIGO: AAAr113
	PROCESO GESTION APOYO ACADEMICO	VERSION:1
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	PAGINA: 7 de 7

j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



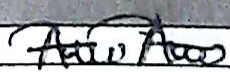
**Nota:**

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional, está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. Título Trabajo de Grado o Documento.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1.montaje de tres adaptaciones para bajo eléctrico.pdf	Texto
2.	
3.	
4.	

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA
Aldana Muñoz Andres fernando	

# 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

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



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)



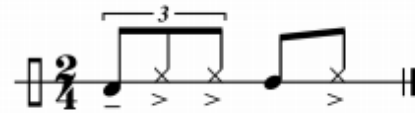
Mientras otros músicos y grupos populares, muchas veces más ligados a la tradición oral, lo ejecutan en 5/8 de la siguiente manera: (Soto, 1993, pág. 40)



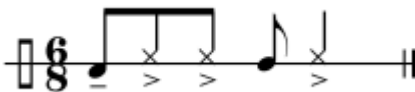


No obstante, Mendoza nos manifiesta que son tres las versiones que podemos encontrar sobre el merengue venezolano pero que ninguna de ellas ha funcionado de manera eficiente, los ejemplos son los siguientes:

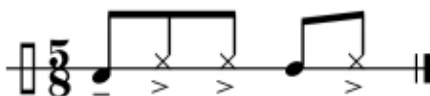
Ejemplo 1.



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*



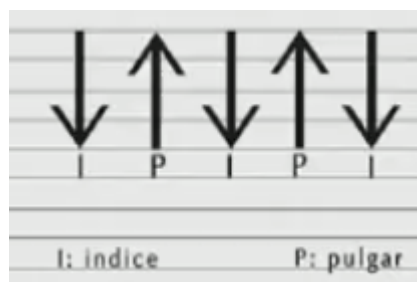
*music/fusión/jazz using 5/8*". [El problema con la primera opción es que la quinta nota (la segunda corchea en el segundo tiempo) suena demasiado lento. En la versión 6/8, el ritmo suena muy similar a la existente música afro-venezolana. Con la versión en compás de 5/8, la música no sería bailable, 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)

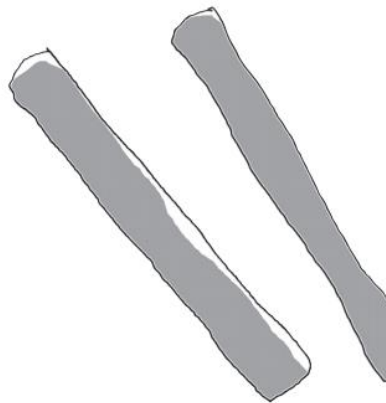
A continuación se puede apreciar una explicación más detallada de la clave:



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)

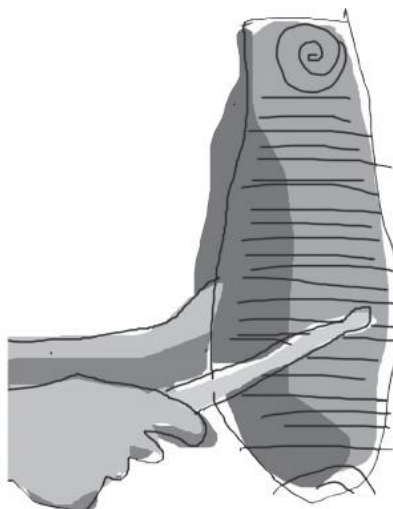
La clave, son unos cilindros de madera con los que se toca el ritmo de clave



(Lincoln Center, s.f)(Imagen)

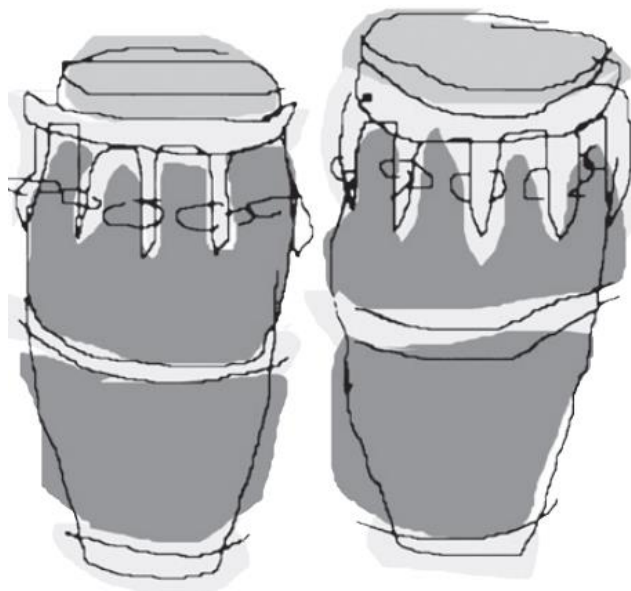
El güiro, está fabricado con una calabaza seca y tiene unas ranuras que se hacen sonar pasando un palo sobre ellas.





(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)

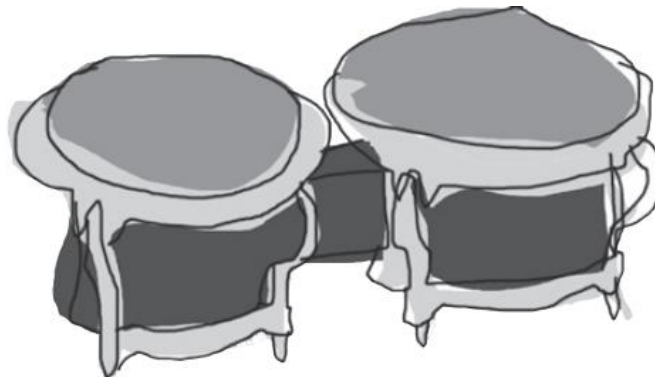


Los timbales o también llamados paila, son unos tambores que tocan un ritmo a los costados llamado *cascara*. El parche del tambor y los platillos son usados para marcar acentos.



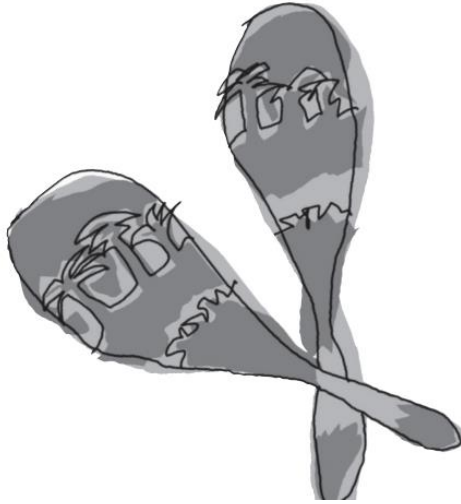
(Lincoln Center, s.f)(Imagen)

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 allá 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 time signature is 5/8. Section A is marked with a box 'A' and begins with a repeat sign. Section B is marked with a box 'B' and also begins with a repeat sign. Both sections include first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. 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 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 upper staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter note D5, and continues with a series of eighth and quarter notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a slur over the first four measures. The bass line continues with a consistent eighth-note accompaniment and chordal support.

The third system shows the continuation of the melody and accompaniment. The piece concludes with a final chord in the bass line.

The fourth system contains a second ending, marked with a '2' in a box above the first measure. The melody in the upper staff has a more active eighth-note pattern. The bass line provides harmonic support with chords and eighth notes.

The fifth system concludes the piece. The melody in the upper staff ends with a final note, and the bass line provides a final harmonic resolution.



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 continues the 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 features a melodic line with eighth notes, and the lower staff continues 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 the lower staff has 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. 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](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/](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](http://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			
Zipaquirá Universidad de Cundinamarca		El norte es una quimera			
EQUIPOS		Amplificador de guitarra Amplificador de bajo multitoma		cables de poder cables de línea	
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	<p>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.</p>				

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			
Zipaquirá / Universidad de Cundinamarca		El norte es una quimera			
EQUIPOS		Amplificador de guitarra Amplificador de bajo multitoma cables de poder cables de línea			
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: Repuso 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 <u>A</u>				

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 n°3: 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

This system shows the beginning of the piece. It features a guitar part with four chords: E7(#9), A7, Bb11, and G11. The piano accompaniment consists of a rhythmic melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Bb9                      F/C#                      Guitar Tacet

da da da da da da da da ba

The second system continues the piece. The guitar part has chords Bb9 and F/C#, followed by a section labeled "Guitar Tacet". The piano accompaniment includes dynamic markings *ff* and *mp*. The vocal line begins with the syllables "da da da da da da da da ba".

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

The third system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics "da da da buh buh buh ba da da day - o duh duh duh duh duh duh". The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern.

G                      C

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

The fourth system concludes the piece. The guitar part has chords G and C. The vocal line has the lyrics "day day - o duh day day - o duh day - o buh buh da buh buh buh buh buh". The piano accompaniment ends with a *mf* dynamic marking.



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

Chords: D7, F#dim, F6, G11, C, G, C6

it in the stars a - bove.

CODA

Chords: C7(#9), F, F#dim, G9, C

Mer - cy me, can't you see

Chords: C7(#9), F9, F7, Bm7-5, E7

what a pair that we could be so you should take me when I'm hot.

Chords: 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 music is in 3/8 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked as  $\text{♩} = 330$ . The dynamic marking for the first system is *mf*. The second system includes dynamics *p* and *f*, with a fermata over the *f* section. A measure number '5' is indicated at the start of the second system for each instrument.

**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 $\flat$  Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

*mf*

Cmaj7 Cmaj7 Dm 7

B $\flat$  Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

*mf*

Dm 7 G7 G7 Cmaj7

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 $\flat$  Cl.

Cmaj7 Am 7 Dm 7 G7

E.Gtr.

E.B.

D. S.

39

B $\flat$  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

74

B $\flat$  Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

D7 G G D7 D7

**D**

79

B♭ Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

G G *f*7 G7 Cmaj7

*f*

*f*

84

B♭ Cl.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Am 7 Dm 7 G7 Cmaj7

88

B♭ Cl.

Cmaj7 E7 E7 Am 7

E.Gtr.

E.B.

D. S.

92

B♭ Cl.


Dm 7 Cmaj7 G7 Cmaj7

E.Gtr.

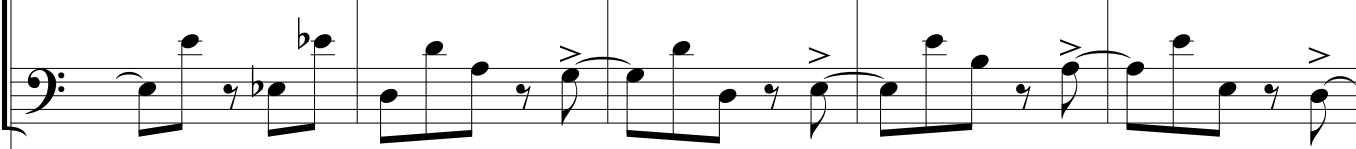
E.B.

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 (C). The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and a quarter note G4. Measure 2 has a quarter rest, followed by eighth notes A4, B4, and a quarter note G4. Measure 3 has a quarter rest, followed by eighth notes G4, F#4, and a quarter note G4. Measure 4 has a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, and a quarter note G4.

Electric Bass

Musical notation for Electric Bass, measures 1-4. The staff is in bass clef with a common time signature (C). The bass line starts with a quarter rest, followed by quarter notes G2, F#2, and a quarter note G2. Measure 2 has a quarter rest, followed by quarter notes A2, B2, and a quarter note G2. Measure 3 has a quarter rest, followed by quarter notes G2, F#2, and a quarter note G2. Measure 4 has a quarter rest, followed by quarter notes G2, A2, and a quarter note G2. A dynamic marking of *f* is placed below the first measure.

B $\flat$  Cl.

Musical notation for B $\flat$  Cl., measures 5-8. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and a quarter note G4. Measure 6 has a quarter rest, followed by eighth notes A4, B4, and a quarter note G4. Measure 7 has a quarter rest, followed by eighth notes G4, F#4, and a quarter note G4. Measure 8 has a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, and a quarter note G4.

E.B.

Musical notation for E.B., measures 5-8. The staff is in bass clef with a common time signature (C). The bass line starts with a quarter rest, followed by quarter notes G2, F#2, and a quarter note G2. Measure 6 has a quarter rest, followed by quarter notes A2, B2, and a quarter note G2. Measure 7 has a quarter rest, followed by quarter notes G2, F#2, and a quarter note G2. Measure 8 has a quarter rest, followed by quarter notes G2, A2, and a quarter note G2.

B $\flat$  Cl.

Musical notation for B $\flat$  Cl., measures 9-12. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and a quarter note G4. Measure 10 has a quarter rest, followed by eighth notes A4, B4, and a quarter note G4. Measure 11 has a quarter rest, followed by eighth notes G4, F#4, and a quarter note G4. Measure 12 has a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, and a quarter note G4.

E.B.

Musical notation for E.B., measures 9-12. The staff is in bass clef with a common time signature (C). The bass line starts with a quarter rest, followed by quarter notes G2, F#2, and a quarter note G2. Measure 10 has a quarter rest, followed by quarter notes A2, B2, and a quarter note G2. Measure 11 has a quarter rest, followed by quarter notes G2, F#2, and a quarter note G2. Measure 12 has a quarter rest, followed by quarter notes G2, A2, and a quarter note G2.

B $\flat$  Cl.

Musical notation for B $\flat$  Cl., measures 13-16. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and a quarter note G4. Measure 14 has a quarter rest, followed by eighth notes A4, B4, and a quarter note G4. Measure 15 has a quarter rest, followed by eighth notes G4, F#4, and a quarter note G4. Measure 16 has a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, and a quarter note G4.

E.B.

Musical notation for E.B., measures 13-16. The staff is in bass clef with a common time signature (C). The bass line starts with a quarter rest, followed by quarter notes G2, F#2, and a quarter note G2. Measure 14 has a quarter rest, followed by quarter notes A2, B2, and a quarter note G2. Measure 15 has a quarter rest, followed by quarter notes G2, F#2, and a quarter note G2. Measure 16 has a quarter rest, followed by quarter notes G2, A2, and a quarter note G2.

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.



B $\flat$  Cl. 33 *f*

E.B. 33 *f*

B $\flat$  Cl. 37

E.B. 37

B $\flat$  Cl. 41

E.B. 41

B $\flat$  Cl. 45

E.B. 45

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 through A4, B4, and C5, with a triplet of eighth notes at measure 7. A long slur covers the first 15 measures. The Euphonium/Bass Trombone part (bottom staff) provides harmonic support with chords and single notes, including a triplet of eighth notes at measure 7. The key signature has two sharps (F# and C#).

84

B $\flat$  Cl.

84

E.B.

Detailed description: This system covers measures 84 to 91. The B $\flat$  Clarinet part (top staff) features a melodic line with slurs and accents. The Euphonium/Bass Trombone part (bottom staff) continues with harmonic accompaniment, including a triplet of eighth notes at measure 85. The key signature has two sharps.

88

B $\flat$  Cl.

88

E.B.

Detailed description: This system covers measures 88 to 91. The B $\flat$  Clarinet part (top staff) has a melodic line with a slur and an accent. The Euphonium/Bass Trombone part (bottom staff) provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has two sharps.

91

B $\flat$  Cl.

91

E.B.

Detailed description: This system covers measures 91 to 94. The B $\flat$  Clarinet part (top staff) has a melodic line with slurs and accents. The Euphonium/Bass Trombone part (bottom staff) provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has two sharps.

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. 

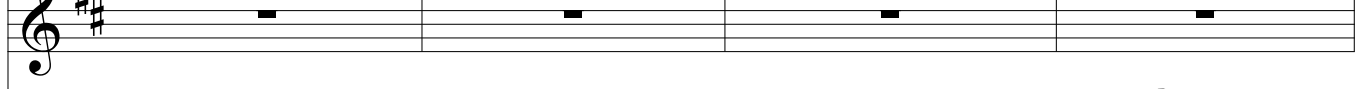
E.B. 


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.

Musical score for measures 130-134. The B $\flat$  Clarinet part (top staff) features a melodic line with eighth and quarter notes, including a trill in measure 130 and a triplet in measure 134. The Euphonium part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with dotted quarter and eighth note patterns.

135

B $\flat$  Cl.

E.B.

Musical score for measures 135-140. The B $\flat$  Clarinet part (top staff) continues the melodic line with eighth notes and includes a triplet in measure 139. The Euphonium part (bottom staff) maintains the accompaniment with dotted quarter and eighth notes.

141

B $\flat$  Cl.

E.B.

Musical score for measures 141-145. The B $\flat$  Clarinet part (top staff) features a melodic line with eighth notes and a trill in measure 141. The Euphonium part (bottom staff) provides accompaniment with dotted quarter and eighth notes.

146

B $\flat$  Cl.

E.B.

*mf*

Musical score for measures 146-150. The B $\flat$  Clarinet part (top staff) features a melodic line with eighth notes and a trill in measure 146. The Euphonium part (bottom staff) provides accompaniment with dotted quarter and eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present below the Euphonium staff in measure 147.

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 eighth notes with stems pointing up and down, and rests.

E.B.

Musical staff for Euphonium/Bass Trombone, measures 182-185. The staff contains quarter notes and eighth notes with stems pointing up and down, and rests.

186

B $\flat$  Cl.

Musical staff for B $\flat$  Clarinet, measures 186-189. The staff contains quarter notes and eighth notes with stems pointing up and down, and rests.

E.B.

Musical staff for Euphonium/Bass Trombone, measures 186-189. The staff contains quarter notes and eighth notes with stems pointing up and down, and rests.

190

B $\flat$  Cl.

Musical staff for B $\flat$  Clarinet, measures 190-195. The staff contains quarter notes and eighth notes with stems pointing up and down, and rests. 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 eighth notes with stems pointing up and down, and rests.

196

B $\flat$  Cl.

Musical staff for B $\flat$  Clarinet, measures 196-201. The staff contains quarter notes and eighth notes with stems pointing up and down, and rests. 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 eighth notes with stems pointing up and down, and rests.

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 and 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

Musical staff for measures 2-25. The staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted quarter notes. A dynamic marking *p* is at the start and *f* is at the end of the staff.

*p* ————— *f*

29

Musical staff for measures 29-32. The staff continues the melodic and bass lines from the previous system. A hairpin crescendo is shown below the staff.

33

Musical staff for measures 33-36. The staff continues the melodic and bass lines. A dynamic marking *p* is at the start and *f* is at the end of the staff.

*p* ————— *f*

37

Musical staff for measures 37-40. The staff continues the melodic and bass lines. A hairpin crescendo is shown below the staff.

41

Musical staff for measures 41-44. The staff continues the melodic and bass lines. A dynamic marking *p* is at the start and *f* is at the end of the staff.

*p* ————— *f*

45

Musical staff for measures 45-48. The staff continues the melodic and bass lines. A hairpin crescendo is shown below the staff. A box labeled 'B' is placed above the staff in measure 47. A tempo marking  $\text{♩} = 122$  is located above the staff in measure 48.

49 3

53

*p* *f*

57

Muted note *accel.*

61

$\text{♩} = 145$

65

*p* *f*

69

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 placed below the first few measures, and a dynamic marking of *f* (forte) is placed below the later measures. A horizontal line connects these two markings, indicating a crescendo. The second staff is a grand staff line (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It contains measures 74 through 76. The music continues with similar melodic patterns. A dynamic marking of *p* is placed below the end of this system.

77

*p*

Detailed description: This system contains the third staff of music, measures 77 through 80. The first staff is a bass clef line with a key signature of one sharp. It contains measures 77 through 80. The music continues with melodic patterns. A dynamic marking of *p* is placed below the end of this system. The second staff is a grand staff line with a key signature of one sharp. It contains measures 81 through 84. The music features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is placed below the end of this system. A box labeled 'C' is present above the staff, and an 8va line is indicated by a dashed line above the staff.

81

*p*

Detailed description: This system contains the fourth staff of music, measures 81 through 86. The first staff is a bass clef line with a key signature of one sharp. It contains measures 81 through 86. The music features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is placed below the end of this system. The second staff is a grand staff line with a key signature of one sharp. It contains measures 87 through 90. The music features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is placed below the end of this system. An 8va line is indicated by a dashed line above the staff.

87

*p*

Detailed description: This system contains the fifth staff of music, measures 87 through 90. The first staff is a bass clef line with a key signature of one sharp. It contains measures 87 through 90. The music features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is placed below the end of this system. The second staff is a grand staff line with a key signature of one sharp. It contains measures 91 through 94. The music features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is placed below the end of this system. An 8va line is indicated by a dashed line above the staff.

91

*p*

Detailed description: This system contains the sixth staff of music, measures 91 through 95. The first staff is a bass clef line with a key signature of one sharp. It contains measures 91 through 95. The music features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is placed below the end of this system. The second staff is a grand staff line with a key signature of one sharp. It contains measures 96 through 99. The music features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is placed below the end of this system. An 8va line is indicated by a dashed line above the staff.

96

*mf*

Detailed description: This system contains the seventh staff of music, measures 96 through 99. The first staff is a bass clef line with a key signature of one sharp. It contains measures 96 through 99. The music features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the end of this system. The second staff is a grand staff line with a key signature of one sharp. It contains measures 100 through 103. The music features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* is placed below the end of this system. An 8va line is indicated by a dashed line above the staff.

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 and a final chord. A dynamic marking *p* is present.

123

Musical staff 123: Bass clef, key signature of one flat. The staff contains chords and 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 and a final chord. Dynamic markings *mf* and *f* are present.