



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

ARREGLOS DE AUTORES CHILENOS PARA LA
“ORQUESTA JUVENIL ESCUELA POPULAR DE
ARTES”

Proyecto de título para optar al grado de licenciado en artes,
tecnología y gestión musical

ALEXIS ANTONIO CASTAÑEDA SOTO

Profesor Guía: Patricio González

Valparaíso, Chile

2007

ÍNDICE

	Pág.
RESUMEN	4
INTRODUCCION	5
Capítulo 1 EL RITMO	8
1.1. Deja la vida volar	8
1.1.1 Versión original	8
1.1.2 Arreglo	8
1.1.3 Ritmo Tradicional	9
1.2. Cantar de la Tierra	10
1.2.1 Versión original	10
1.2.2 Arreglo	10
1.2.3 Ritmo Tradicional	11
1.3. En el Andén	11
1.3.1 Versión original	11
1.3.2 Arreglo	12
1.3.3 Ritmo Tradicional	13
1.4. Maldigo del alto cielo	14
1.4.1 Versión original	14
1.4.2 Arreglo	14
1.4.3 Ritmo Tradicional	15
Capítulo 2 INSTRUMENTACIÓN	16
2.1 Deja la vida volar	16
2.1.1 Versión original	16
2.1.2 Instrumentación tradicional de la Rumba	17
2.1.3 Arreglo	18
2.2 Cantar de la Tierra	19
2.2.1 Versión original	19
2.2.2 Instrumentación tradicional del Landó	19
2.2.3 Arreglo	19
2.3 En el Andén	20
2.3.1 Versión original	20
2.3.2 Instrumentación tradicional de la Samba	21
2.3.3 Arreglo	23
2.4 Maldigo del alto cielo	23
2.4.1 Versión original	23

2.4.2	Instrumentación tradicional del Huayno	23
2.4.3	Arreglo	25
Capítulo 3	FORMA	26
3.1	Deja la vida volar	26
3.1.1	Versión original	26
3.1.2	Arreglo	27
3.2	Cantar de la Tierra	27
3.2.1	Versión original	27
3.2.2	Arreglo	28
3.3	En el Andén	29
3.3.1	Versión original	29
3.3.2	Arreglo	29
3.4	Maldigo del alto Cielo	29
3.4.1	Versión original	29
3.4.2	Arreglo	30
Capítulo 4	ARMONÍA	31
4.1.	Deja la vida Volar	31
4.1.1	Primera Sección	31
4.1.2	Segunda Sección	32
4.2.	Cantar de la Tierra	32
4.2.1	Primera Sección	32
4.2.2	Segunda Sección	33
4.3.	En el Andén	33
4.3.1	Primera Sección	33
4.4.	Maldigo del Alto cielo	34
4.4.1	Primera Sección	34
4.4.2	Segunda Sección	34
4.4.3	Tercera Sección	35
Capítulo 5	MELODÍA	36
5.1.	Deja la vida Volar	36
5.1.1	Primera Sección	36
5.1.2	Segunda Sección	36
5.1.3	Tercera Sección	37
5.2.	Cantar de la Tierra	37
5.2.1	Primera Sección	37
5.2.2	Segunda Sección	38
5.3.	En el Andén	38

5.3.1	Primera Sección	38
5.3.2	Segunda Sección	39
5.4.	Maldigo del Alto cielo	39
5.4.1	Primera Sección	39
5.4.2	Segunda Sección	40
5.4.3	Tercera Sección	40
	CONCLUSIONES	41
	BIBLIOGRAFÍA	42
	ANEXOS	
Anexo 1	Arreglo “Deja la vida volar”	
Anexo 2	Arreglo “Cantar de la tierra”	
Anexo 3	Arreglo “En el andén”	
Anexo 4	Arreglo “Maldigo del alto cielo”	
Anexo 5	“Escuela Popular de Artes”	
Anexo 6	Informe Evaluación de Tesis, Profesor Cristian López Sandoval.	
Anexo 7	Informe Evaluación de Tesis Profesor Gino Basso Peirano	

RESUMEN.

Este trabajo tiene como función primordial constituirse en un instrumento de mejoramiento en el desarrollo musical de la “Orquesta Juvenil Escuela Popular de Artes” y el de sus integrantes. Para llevar a cabo esto, se trabajó en el diseño de un repertorio de raíz latinoamericana, y que a la vez se adapte a las necesidades de la orquesta. Para desarrollar este trabajo se seleccionó un total de cuatro obras de autores chilenos, las cuales fueron arregladas para ser interpretadas por esta agrupación. Las obras seleccionadas son: “Deja la vida volar” de Víctor Jara, “Cantar de la tierra” de Sol y media noche, “En el andén” de Elizabeth Morris y “Maldigo del alto cielo” de Violeta Parra.

INTRODUCCIÓN.

La función primordial de este trabajo es colaborar a través de la creación de repertorio, con el trabajo que se está desarrollando en la “Escuela Popular de Artes”.

Este repertorio tiene el propósito de servir como herramienta de desarrollo para los alumnos del área musical de esta organización, más específicamente a aquellos que participan en uno de los proyectos en los cuales se enfocan grandes esperanzas por parte de la dirección de la E.P.A., la “Orquesta Juvenil Escuela Popular de Artes”.

En concordancia con los objetivos de la E.P.A, el repertorio sobre el cual se trabajará debe tener un perfil musical que colabore principalmente con el rescate de la identidad latinoamericana, por una parte excluida producto de los factores comerciales que priman hoy en día en la industria musical de nuestro país; y por otra parte, bastante poco considerada en el trabajo que llevan a cabo la gran mayoría de nuestras orquestas, las cuales privilegian un repertorio de tradición clásico-romántica.

Con la intención de acotar el ámbito de trabajo de esta tesis, he decidido que las obras que se trabajarán deberán ser necesariamente de autores chilenos y que en su trabajo exploren el folklore latinoamericano, adaptando estas músicas para la orquesta y transformándolas a otros ritmos latinoamericanos, buscando utilizar las herramientas técnicas musicales aprendidas en el proceso académico que he desarrollado en la Carrera de Música de la Universidad de Valparaíso.

“Deja la vida volar” de Víctor Jara, “Cantar de la tierra” de Sol y media noche, “En el andén” de Elizabeth Morris y “Maldigo del alto cielo” de Violeta Parra son el repertorio escogido para realizar el trabajo.

La organización formal de este trabajo de tesis responde a la intención de incluir una comparación entre el arreglo y la obra original a través de los distintos parámetros a tomar en cuenta para un trabajo de estas características: la rítmica, la instrumentación, la forma, armonía y melodía.

Siendo indispensable para mí que este trabajo tenga una existencia musical real y evitar que se limite a quedar guardado en las estanterías de la

universidad, he procurado diseñarlo a la medida de las necesidades de la “Orquesta Escuela Popular de Artes”, acerca de la cual me refiero a continuación:

La Escuela Popular de Artes, es un proyecto social, que permite desarrollar de forma alternativa la enseñanza de la educación artística. Su programa se realiza de manera extraescolar, y está dirigido principalmente a niños, niñas y jóvenes con problemáticas socioculturales.

Los principios fundamentales del trabajo de la E.P.A. son principalmente dos:

1. Abrir oportunidades de formación y difusión artística, de desarrollo personal y encuentro cultural, como asimismo, fomentar la creatividad y la expresión artística de niños/as y jóvenes que por su situación económica no tienen acceso a otras instancias de este tipo.
2. Desarrollar y verificar una metodología innovadora en el ámbito de la educación artística, que tome en cuenta y se oriente a las experiencias previas, las motivaciones, las facilidades y las dificultades de cada persona. Atendiendo con especial énfasis a la niñez y juventud carenciada en términos socio-culturales y económicos.

Es al amparo de esta organización y bajo el contexto antes mencionado que se desarrolla el proyecto conocido como la “Orquesta Juvenil Escuela Popular de Artes”.

La orquesta de la E.P.A. está conformada por alrededor de 20 músicos entre alumnos y ex alumnos de la escuela.

La instrumentación de la orquesta es un punto al cual no nos podemos mostrar ajenos. La orquesta se nutre principalmente de los alumnos que alcanzan un nivel medio de desarrollo musical en su recorrido por la escuela, es por este motivo que no encontramos un formato tradicional al cual encasillar la orquesta, más bien podríamos señalar que la orquesta se adecúa a los integrantes con los que cuenta, esto no sólo tomando en consideración los instrumentos que estén a disposición, sino también el nivel de cada uno de los intérpretes, llegando incluso a transformarse en una práctica ya habitual el tener que adaptar el repertorio, para así poder incluir a nuevos integrantes. Esta práctica resulta muy enriquecedora y cumple perfectamente con los parámetros que propone la E.P.A., colocando el desarrollo y la integración por sobre la excelencia musical.

La "Orquesta Juvenil Escuela Popular de Artes" está constituida por: 4 flautas traversas, 1 clarinete Sib, saxo soprano, saxo alto, charango, 2 quenenas, piano, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, 2 guitarras acústicas, batería, percusiones (bombo legüero, cajón peruano, congas, accesorios), 3 violines, viola, 2 violoncelos, contrabajo.

Lo antes mencionado nos lleva a encontrarnos con la repetitiva problemática de la falta de repertorio, esto les ha obligado a estar constantemente trabajando en la creación de nuevo repertorio, que cumpla con las exigencias que impone la misma orquesta.

Debemos agregar que la dirección de la E.P.A. pretende mostrar un perfil musical que distinga a ésta de otras orquestas juveniles, esto no sólo a través de la instrumentación poco tradicional, sino que a través de la selección del repertorio, el cual debe ser preferentemente de raíz latinoamericana para, de esta forma, contribuir con el reposicionamiento y rescate de nuestra cultura tan rica en ritmo y tradiciones.

La "Orquesta Juvenil Escuela Popular de Artes" está hoy en día reconocida por la "Fundación de Orquestas Juveniles", es dirigida por el maestro Andrés Bonnet, y mi participación en esta agrupación tiene dos ejes de intervención, uno como contrabajista y el otro como ayudante y director suplente.

1.1.3 Ritmo tradicional: La Rumba es una de las manifestaciones artísticas más importantes y legítimas que ha creado el pueblo Cubano. Es un estilo que se puede clasificar tanto en la familia de los ritmos como en el de la danza.

El desarrollo de ésta se genera en la isla aproximadamente a partir del año 1520. El arribo de los primeros colonos a la isla en 1511, trae consigo la llegada de esclavos africanos para realizar labores principalmente agrícolas y domésticas, los cuales funden su cultura con la de los nativos cubanos dando espacio al desarrollo del folklore de ese país. La Rumba fue su vehículo de liberación y protesta contra el régimen esclavista que le negaba la condición humana, y luego, contra los gobiernos republicanos que la relegaban a un plano marginal. Hay tres variantes principales en lo que denominamos Rumba cubana: el Yambú, la Columbia y el Guaguancó. El Yambú es de los tres, el que tiene una tradición más antigua, de aire más bien lento, métrica ternaria y característico de las zonas rurales de Matanza (provincia cubana). El aire de la Columbia "es rápido pero asentado". Uno de los tambores, el Quinto, debe subrayar cada movimiento hecho por los bailadores, requiriéndose que su tocador sea más experto, por la variedad de golpes que deberá marcar. También representativo de la zona de Matanza, aunque su desarrollo lo lleva por toda Cuba, al igual que su antecesor (el Yambú) es de metro ternario, pero su diferencia radica principalmente en el tempo, superior a las demás variantes en este caso.

De las tres variantes, el Guaguancó es la más elaborada, tanto en lo musical como en lo referente a los textos. El Guaguancó es la danza típica de los barrios negros de la ciudad de la Habana. Representa una fusión de varios rituales profanos afro-cubanos, su tempo es superior al del Yambú pero inferior a la Columbia, y su gran diferencia radica en que, al contrario de las anteriores, es netamente binario. (4, 5, 6,7)

4.- <http://es.wikipedia.org/wiki/Rumba>

5.- <http://www.soycubano.com/bijirita/musica/rumba.asp>

6.- http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Cuba

7.- http://www.cubagob.cu/otras_info/historia.htm

1.2 Cantar de la tierra. (8)

1.2.1 Versión original: La versión en la cual se basó el arreglo corresponde al grupo chileno de etno folklore "Sol y Medianoche". (9) De esta versión podemos destacar la fuerte influencia tanto del rock como del folklore, éste último expresado principalmente a través de la rítmica ternaria, la cual basa sus variantes en dos ritmos bastante similares: el Malambo y la Chacarera.

El Malambo es principalmente una danza que consiste en un zapateo propio de los campesinos que habitan la pampa en Argentina, los gauchos. La música del Malambo es de carácter ternario, y es acompañado tradicionalmente por guitarras, a las cuales se les suma el bombo legüero.(10)

La Chacarera es un ritmo ternario, el cual se encuentra muy difundido por la región, pero se halla arraigado principalmente en la zona noroeste de la república Argentina y el sur de Bolivia. (11)

Ejemplo: Base de un Malambo.

Ejemplo: Base de una Chacarera.

1.2.2 Arreglo: Su estructura estilística se basa en el Landó, ritmo compuesto básicamente en 6/8, aunque en este caso se utilizó una variante de éste, la cual nos da en algunos pasajes, compases de 7/8. (12)

Ejemplo: Base de Landó.

8.- Sol y Medianoche. "En vivo". Autoedición, Grabado en Teatro Galpón de Los Leones. Santiago, 1984.

9.- <http://www.solymedianoche.scd.cl/index.htm>

10.- <http://folkloreargentino.blogspot.com/2005/11/danzas-argentinas-el-malambo.htm>

11.- <http://www.camdipsalta.gov.ar/INFSALTA/chacarera.htm>

1.2.3 Ritmo tradicional: El Landó es un género musical y coreográfico típico de las costas peruanas, aunque en la actualidad ya se encuentra arraigado como uno de los ritmos más importantes de la cultura popular del hermano país.

Su desarrollo es similar al de gran parte de los ritmos folklóricos latinoamericanos, en el Perú comienza su desarrollo más o menos a principios del siglo XVI con el arribo de una gran cantidad esclavos traídos principalmente desde África para realizar labores en las minas de oro y plata de los Andes. Debido a la poca aclimatación de los esclavos a la altura muchos perdían la vida en las montañas, por lo cual fue necesario llevarlos de vuelta a los llanos a trabajar en labores agrícolas, fue acá donde se comienza a generar el desarrollo de lo que se conoce hoy como ritmo afro-peruano y en el cual se encuentra inserto el Landó. Restringidos de su libertad y viviendo en condiciones precarias, brota como respuesta una fuerte corriente de expresión plasmada principalmente en cantos y danzas de los esclavos, esto combinado con la cultura existente en la comunidad. Tomando en cuenta la gran actividad musical existente en el Perú de la época colonial, se dio paso a una rica mixtura que, con el correr del tiempo, se desarrolló hasta convertirse en lo que hoy conocemos como música afro-peruana.

Existe una variada gama de los denominados ritmos afro-peruanos como lo son el Vals criollo popularmente conocido como Vals peruano, el Festejo o Toro mata y la Zamba Landó, éstos por mencionar algunos. (12, 13, 14)

1.3 En el andén. (15)

1.3.1 Versión original: La versión original de este tema corresponde a la cantautora chilena Elizabeth Morris. (16)

12.- <http://www.listamusicacriolla.com/bailes/>

13.- <http://www.kaymillajtay.com.ar/danzas.htm>

14.- http://es.wikipedia.org/wiki/Danzas_afroperuanas

15.- Morris, Elizabeth. "Hacia otro mar". Independiente. Santiago, 2002,

16.- <http://www.elizabethmorris.scd.cl/>

En su versión encontramos la directa relación existente entre la composición y el folklore de nuestro país, conjunción característica en el estilo de la cantautora. De rítmica ternaria y una marcada influencia al más puro estilo de una Cueca o Tonada propia de la zona central. (15)

Ejemplo: Base de Cueca.

1.3.2 Arreglo: Su estructura estilística se basa en dos ritmos extraídos de la cultura brasileña: la Samba y el Bossa Nova. Estas corrientes se encuentran claramente expresadas en el arreglo. Cabe señalar que ambas son de métrica binaria, y que se agrega una pequeña variante en 7/8 extraída de un tipo de Bossa Nova que contiene este tipo de métrica. (16)

Ejemplo: Clave de Bossa Nova (Samba-Reggae).

Ejemplo: Samba Carioca.

15.- http://enlaces.ucv.cl/ecuador/pagina_nueva15.htm

16.- Rocca, Edgard. "Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão". Escola Brasileira de Música. 1986

1.3.3 Ritmo tradicional: La Samba es quizás la forma musical más representativa de la cultura brasileña, incluso llegando a ser considerada como la forma musical nacional por un amplio sector de la población. La Samba comenzó su desarrollo aproximadamente a fines del siglo XIX producto de la masiva inmigración desde el estado de Bahía hacia Río de Janeiro, por aquellos años capital de Brasil. Esta inmigración se hallaba constituida principalmente por familias negras, las que llevaban consigo la tradición africana de sus creencias, su música y sus bailes. Es esta cultura la que se ve influenciada por la de tradición católica existente en Río en la época, y es esta mezcla la que da cabida a la aparición de las denominadas “Escuelas de Samba”, las que transforman este género musical para hacerlo encajar con el desfile del carnaval, perdiendo así su carácter sagrado, pero ganando gran popularidad por todo el país. Esto dio paso al desarrollo del estilo, el cual tomó en muchas ocasiones elementos musicales de otras culturas; por mencionar algunos podemos hablar del “Partido Alto”, “Samba Enredo”, “Samba de Roda”, “Samba-Reggae”, pero sin duda aquel que extendió su popularidad por todo el mundo: el denominado Bossa Nova, surgido a mediados de los años cincuenta, impulsado principalmente por músicos jóvenes, los que extraen los ricos elementos rítmicos de la Samba y los fusionan con otros géneros musicales tanto populares como doctos como son el Choro o el Jazz entre otros. (17, 18, 19, 20)

17.- Espasa, Editorial “*Historia de la música, La música en América*”. Editorial Espasa. 2001.

18.- <http://tierra.free-people.net/artes/musica-samba.php>

19.- http://orbita.starmedia.com/~miltambores/Historia/samba/body_samba.html

20.- [http://es.wikipedia.org/wiki/Samba_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Samba_(m%C3%BAsica))

1.4 Maldigo del alto cielo. (21)

1.4.1 Versión original: La versión original de ésta corresponde al legado cultural de Violeta Parra. (22) En esta obra en particular la composición del tema está dispuesta en base a un ritmo de Pericona. La Pericona es uno de los ritmos mas populares en la zona de Chiloé, aunque también bastante difundido a lo largo de nuestro país. Cabe señalar que no es exclusivo de Chile, sino que fue desarrollad inicialmente en Uruguay y Argentina. (23)

Ejemplo: Base de Pericona.



1.4.2 Arreglo: Éste fue construido principalmente en base al ritmo del Huayno, aunque en una sección se utiliza otro ritmo, el de la Saya. (24, 25)

Ejemplo: Base de Saya.

Ejemplo: Base Huayno.

-
- 21.- Parra Violeta. "Últimas Composiciones". Sello RCA-Víctor. Santiago, 1966.
22.- Sáez Fernando. "La vida intranquila, Violeta Parra, biografía esencial". Editorial Sudamericana.
23.- <http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=gpizarropericona>
24.- http://enlaces.ucv.cl/ecuador/pagina_nueva15.htm
25.- Rodríguez Gallardo Jorge. "El folklóre musical en la escuela". Ediciones Nueva Música. Santiago 2000.

1.4.3 Ritmo tradicional: La Saya es un ritmo de origen afro-boliviano, nacido en las yungas (regiones andinas ubicadas entre los 500 y 2500 mts. de altura) y es producto de la mezcla cultural entre los esclavos afro-bolivianos y el pueblo autóctono de la meseta andina, principalmente de origen aymará. (26)

El Huayno debe ser hoy por hoy el ritmo más representativo de lo que conocemos como música nortina, aunque éste no es originalmente propio de nuestro país, sino que al igual que la Saya tiene su origen en el altiplano. Su desarrollo lo lleva desde el sur del Ecuador, pasando por Los Andes peruanos, Bolivia y el norte de Argentina y Chile. Un dato a tener en cuenta es que recibe algunas adaptaciones musicales a lo largo de toda la zona andina. El Huayno no es sólo un género musical sino que la más firme manifestación cultural de los pueblos de esta parte del mundo. (27, 28) El escritor peruano José María Arguedas nos dice: *“El Huayno es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y creación que ha seguido. En el Huayno a quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terribles luchas y todos los instantes en que fue encontrada la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores.”* (29)

26.- [http://es.wikipedia.org/wiki/Saya_\(baile\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Saya_(baile))

27.- <http://margotloyola.ucv.cl/3raices/Huayno%20audio%20y%20foto.htm>

28.- <http://www.todaslassangres.com/huayno.htm>

29.- <http://www.listamusicacriolla.com/bailes/huayno.htm>

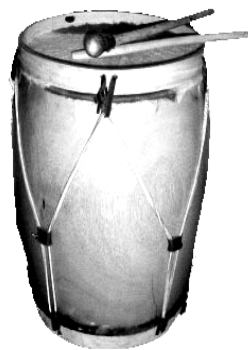
CAPÍTULO 2.

INSTRUMENTACIÓN

Este capítulo tiene por finalidad hacer una comparación entre los instrumentos musicales utilizados por los autores para interpretar sus versiones de los temas, y los que utilizará la orquesta. Además se agregará a lo antes expuesto, una mención especial para aquellos instrumentos considerados más bien atípicos en lo que representa a una orquesta convencional.

2.1 Deja la vida volar.

2.1.1 Versión original: La instrumentación de este tema consta de una quena, una guitarra acústica, un bombo legüero y una voz que interpreta la melodía.



El bombo legüero es un instrumento de percusión perteneciente a la familia de los membranófonos, el cual, por lo general, está construido por un tronco ahuecado o un cilindro de madera el que se haya cubierto en ambos extremos por membranas o parches, los cuales deben ser de cuero curtido al que se le mantiene el pelaje, por lo general de oveja, cabra o chivo. Se golpea con un par de mazos idealmente de madera, en uno de sus extremos forrado por un cuero relleno con algodón o lana. (30)

30.- <http://pacoweb.net/Instrumentos/Instrumen.html>



La quena es un instrumento de viento (aerófono) biselado, construido idealmente por una caña agujereada. Originaria de América del sur, más precisamente de la zona andina comprendida entre Bolivia, Ecuador, Perú, Argentina y Chile. (31)

2.1.2 Instrumentación tradicional de la Rumba: Ésta en un principio era tocada con los cajones de madera en los que venía el bacalao o las velas, pero con el tiempo éstos fueron remplazados por tambores muy semejantes a las actuales “tumbadoras” (congas), éstos son básicamente tres, “el salidor”, el “tres mas dos” y el “quinto”, a esto se le agrega un par de marugas metálicas más un par de claves, un cantante más un coro, el cual no cuenta con un número específico de integrantes. Además, podemos agregar que en algunas ocasiones se reemplazan los tambores por los denominados cajones cubanos, pero esto es una alternativa propia de cada agrupación de rumba y depende en gran medida del repertorio.



Las tumbadoras, concepto en el cual insertamos también la conga y el quinto, son instrumentos de percusión de la familia de los membranófonos, las cuales se tocan principalmente con la palma de las manos. Las tumbadoras están construidas con un tronco ahuecado al cual se le cubre uno de sus extremos con cuero curtido al cual se le extrae el pelaje, aunque en la actualidad la mayoría de las tumbadoras son diseñadas en maderas seleccionadas. (32)

31.- <http://jfeijooi.en.eresmas.com/quena/quena.htm>

32.- [http://es.wikipedia.org/wiki/Conga_\(instrumento_musical\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Conga_(instrumento_musical))



Las marugas son una especie de pequeñas maracas o cascabeles que van atadas a las muñecas del tocador del quinto.



El cajón cubano o cajón de Rumba es una variante del cajón peruano, de forma más bien alargada, al cual se le golpea en la parte superior.

(33)

2.1.3 Arreglo: Éste consta de una trompeta con sordina, la cual interpreta la melodía, un piano y un bajo eléctrico de tipo fretless. Además, a éstos se suman una conga, una tumbadora, un quinto, más la caja y un platillo de golpe. (Reducción para siete músicos)

El bajo fretless es un tipo de bajo eléctrico el cual tiene la particularidad de prescindir de los trastes, dejando al intérprete un mango liso e idealmente poroso, el cual permite encontrar un sonido muy característico, con un timbre similar al contrabajo, instrumento del cual deriva el bajo eléctrico.

33.- <http://www.soycubano.com/bijirita/musica/rumba.asp>

2.2 Cantar de la tierra.

2.2.1 Versión original: Su instrumentación está constituida por una guitarra eléctrica, un bajo eléctrico, un sintetizador, la batería y la voz.



El sintetizador es un instrumento musical electrónico, diseñado para generar sonidos artificiales a través de la modulación de frecuencias sonoras. (34)

2.2.2 Instrumentación tradicional del Landó: Por lo general está constituida por una voz cantante, guitarras y el cajón peruano.



El cajón peruano es un instrumento de percusión concebido para la música afro-peruana, básicamente es una caja de madera cubierta por sus seis caras, el intérprete debe sentarse sobre este para tocarlo, además lleva un orificio en la cara posterior para permitir la salida del sonido. (35)

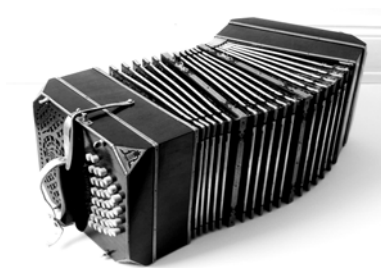
2.2.3 Arreglo: Éste se encuentra diseñado para ser interpretado por dos guitarras acústicas, más una voz femenina. (Reducción para tres músicos)

34.- <http://es.wikipedia.org/wiki/Sintetizador>

35.- <http://www.cajonperuano.org/>

2.3 En el andén.

2.3.1 Versión original: En ésta se encuentran los siguientes instrumentos: un par de guitarras acústicas, un bandoneón, una caja china, un pandero cuequero y un bombo legüero.



El bandoneón es un instrumento musical de la familia de los aerófonos de fuelle, pariente directo del acordeón. Si bien el parecido entre éstos es inevitable, las diferencias también son muy marcadas, principalmente en el tamaño, ya que el bandoneón es de envergadura mucho menor, además de que en lugar de utilizar teclas para la salida de las notas, utiliza botones. (36)



El pandero cuequero (pandero criollo) es una variante del pandero común, y básicamente es un aro de madera, que lleva un cuero curtido cubriendo una de sus caras, en el aro lleva insertadas unas cucharas y se toca principalmente con el dedo pulgar. (37)



La caja china es un instrumento de la familia de la percusión, básicamente es un taco de madera de forma rectangular, hueco, y que tiene una ranura en una de sus caras, para permitir su resonancia. Se percute principalmente con baquetas. (38)

36.- http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/el_bandoneon.asp

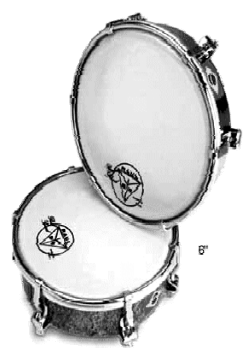
37.- Rodríguez Gallardo Jorge. "El folklore musical en la escuela". Ediciones Nueva Música. Santiago 2000

38.- http://es.wikipedia.org/wiki/Caja_china

2.3.2 Instrumentación tradicional de la Samba: Dentro de la categoría de instrumentos para tocar Samba podemos encontrar tres tipos de agrupaciones más características, una más relacionada con el baile de capoeira, (danza afro brasileña que simula una lucha) donde encontramos instrumentos como el pandeiro, el tamborín, el afoxé, el berimbau, el agogó y la timba. La otra agrupación corresponde a las batucadas, en estas agrupaciones encontramos principalmente tambores de percusión, a los de registro grave se les llama zurdos y los agudos son llamados brillos, y todos son básicamente de latón cubiertos por membranas en ambos extremos y varían en su tamaño y afinación. El tercer tipo de agrupación que mencionaremos, es aquel en el que a algunos instrumentos de percusión como el tamborín y el pandeiro, se le agregan instrumentos armónicos, el más importante de éstos es el cavaquinho.



El cavaquinho es un cordófono similar a una guitarra pero de menor envergadura, de cuatro cuerdas, de interpretación muy rítmica y originario del Brasil. (39)



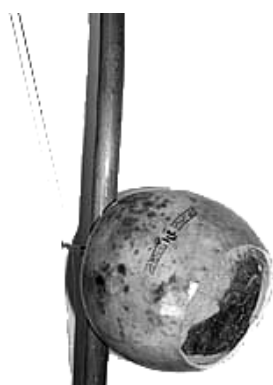
El tamborín es muy parecido al pandeiro, la diferencia está en que prescinde de las cucharas, es mucho más pequeño y se toca con una delgada vara. (40)

39.- <http://pacoweb.net/Cuerdas/cuerdas.html>

40.- <http://www.sambacho.com/index2.php?mod=sambacho&opc=instrumentos>



El afoxé consta de una calabaza no muy grande, ahuecada, con un mango y una red que lo envuelve. Ésta lleva un tejido en el cual se entrelazan muchas semillas, aunque en la actualidad se construyen de maderas ensambladas, y el tejido de semillas es reemplazado por uno de acero.



El berimbau es de origen africano pero muy utilizado en Brasil, es uno de los instrumentos de cuerda más elementales que existen, y en ello reside gran parte de su magia. Consta de un arco de madera de beribo de tamaño variable, una cuerda de acero, una calabaza que sirve de caja de resonancia, una piedra que al presionar la cuerda cambia su afinación y una varilla con la que se percute la cuerda. (41)



El agogó es un juego de dos cencerros con distinta altura, por lo general a intervalos de tercera o cuarta, unidos por una barra.



La timba es un membranófono, de madera muy similar a las tumbadoras, aunque más alta y liviana, también consta de un parche sólo en uno de sus extremos. (42)

41.- <http://www.ilepercusion.com.ar/descripcion.htm>

42.- <http://www.sambacho.com/index2.php?mod=sambacho&opc=instrumentos>

2.3.3 Arreglo: Éste está diseñado para ser interpretado por un clarinete en si bemol, una guitarra acústica, un violonchelo, y un pandero de samba. (Pandeiro)



El pandeiro, o también conocido como pandero de samba, consta de un aro metálico (en algunos casos de madera) al cual se le insertan algunas rodajas metálicas llamadas cucharas, cubierto en una de sus caras por una membrana, o parche, el cual se golpea con una mano. (43)

2.4 Maldigo del alto cielo.

2.4.1 Versión original: En la versión original nos encontramos con dos voces cantantes, una masculina y una femenina, más una guitarra y un bombo legüero.

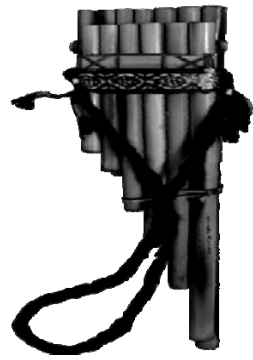
2.4.2 Instrumentación tradicional del Huayno: La instrumentación utilizada para interpretar un Huayno depende en gran medida de la agrupación, por lo general corresponden a tres tipos de agrupaciones: A) La andina, en la que encontramos la guitarra, el charángo, la quena, el quenacho, las zampoñas y el bombo nortino. B) La banda de lakas es una agrupación que tiene la particularidad de estar conformada casi exclusivamente por zampoñas de distintos registros, a éstas sólo se le agrega el redoble y el bombo. C) La otra agrupación que tradicionalmente se utiliza para interpretar Huaynos, es la banda de bronces, compuesta en la sección rítmica por el bombo y el redoble, más trompetas, trombones, saxofones y tubas. (44)

43.- <http://es.wikipedia.org/wiki/Pandero>

44.- http://enlaces.ucv.cl/ecuador/pagina_nueva15.htm



El quenacho es un aerófono de origen Quechua o Aymará. Perteneciente a la familia de las quenenas, pero distinta a ésta, principalmente en su registro, más grave y de mayor envergadura.



La zampona es un aerófono de origen incierto. Esculturas, grabados, relatos y pinturas, evidencian su presencia en culturas ancestrales muy diversas que lo catalogan como uno de los primeros aerófonos utilizados por el hombre. Entre sus distintas denominaciones, dependiendo de la cultura en que la hallemos, la podemos encontrar como flauta de pan, rondador, antara, entre otras. Es básicamente una serie de tubos principalmente de caña, dispuestos uno junto al otro. (45)

“(...) Cuenta la leyenda de aquel cañaverl, que un viejo campesino, de vuelta a casa, pudo escuchar los sonidos del viento colándose en las cañas quebradas y acariciando el oído con un sin fin de notas cual orquesta singular. A la mañana siguiente, comenzó a construir un curioso órgano de viento disponiendo caños en grupos de diferentes tamaños a lo largo de ese lado de la loma donde el Dios de los vientos hacía patente su presencia meciendo las hojas de las cañas y desgranando de ellas un dulce llorar (...)” (46)

45.- http://kuntur_huasi.en.eresmas.com/instrumentos/instrumentos.htm

46.- <http://jlfelijoi.en.eresmas.com/siku/siku.htm>



El bombo nortino es un instrumento de percusión, membranófono, cuenta con una gran caja de resonancia hecha principalmente de latón, con dos aros que sirven para colocar los cueros o membranas elaborados con piel de llama o vicuña y que se fijan a la caja con correajes del mismo material, a modo de cordones o correas. (47)



El redoble es básicamente una caja con bordona ancha y no muy ajustada.

2.4.3 Arreglo: Este arreglo en particular es el único de este trabajo en el cual interpretan todos los integrantes de la orquesta. Los instrumentos son los siguientes: quenas, flautas traversas, clarinete en si bemol, saxo alto, violín, viola y violonchelo, trompeta en si bemol, teclado, guitarra acústica y guitarra eléctrica, charango, bajo eléctrico y batería.



El charango es instrumento de la familia de los cordófonos, desarrollado en la región andina a partir de un instrumento llamado vihuela, muy parecido a la guitarra, aunque de menor tamaño y que cuenta con cinco cuerdas dobles, igual que el charango. Se presume que los primeros charangos fueron construidos a base de madera laminada, extraída de los embalajes de los colonos, posteriormente fueron construidos a base de caparazón de quirquincho, pero en la actualidad se construyen principalmente de madera ahuecada, debido a que este tipo de material le otorga mucho más estabilidad y durabilidad. (48)

47.- <http://www2.udec.cl/~bfontalb/NORTE.HTML#INSTRU1>

48.- <http://jfeijooi.en.eresmas.com/charangos.htm>

CAPÍTULO 3.

FORMA

Este capítulo tiene por finalidad poder dilucidar de manera más sencilla los cambios de estructura formal que eventualmente haya adquirido el arreglo en comparación con la versión original, esto a través principalmente de la mención de los períodos musicales y las frases que los componen.

3.1 Deja la vida volar.

3.1.1 Versión original: En la versión original nos encontramos con una introducción. Luego se da inicio al primer período al alzar del compás 18, este primer período está constituido por tres frases de las cuales las dos primeras son iguales. Después de esto comienza el segundo período, el que al igual que el primer período está compuesto por dos frases de las cuales la primera se repite. Luego reexpone el tema incluyendo la introducción, y por último le agrega una codeta de unos pocos compases, alargando la última nota de la última frase del segundo período.

PRIMER PERÍODO A:

Frase a En tu cuerpo flor de fuego tienes paloma,
 un temblor de primaveras, palomita hay,
 un volcán corre en tus venas.

Frase a' y mi sangre como braza tienes paloma,
 en tu cuerpo quiero hundirme palomita hay,
 hasta el fondo de tu sangre.

Frase b El sol morirá morirá,
 la noche vendrá vendrá

SEGUNDO PERÍODO B:

Frase a Envuélvete en mi cariño deja la vida volar
 tu boca junto a mi boca paloma, palomita hay.

Frase a' Envuélvete en mi cariño deja la vida volar
tu boca junto a mi boca paloma, palomita hay,
Frase b hay paloma hay, hay paloma hay.

3.1.2 Arreglo: En éste se da comienzo al tema con una introducción, al igual que en la versión original, pero con la diferencia de que ésta es mucho más extensa, dura hasta el compás 40. El primer período parte en el alzar del compás 41, éste está conformado por dos frases de las que la primera se repite, igual que en la versión original. El segundo período está constituido por dos frases en la que la primera se repite, se diferencia de la versión original debido a que las últimas dos semifrases del período se repiten conformando una frase más extensa. A continuación la sección de improvisación del quinto y del piano, desde el compás 115 hasta el 138. Al alzar del 139 reexpone el primer período pero sin repetir la primera frase. El segundo período se mantiene igual como en la exposición, y finaliza extendiendo la sección rítmica desde el compás 195 hasta el 199.

3.2 Cantar de la tierra.

3.2.1 Versión original: En la versión original nos encontramos con una introducción dividida en dos partes, la primera de 8 compases y la segunda de 16 compases. Luego presenta el primer período, el que está constituido por dos frases. Después presenta el segundo período que al igual que el primero está constituido por dos frases. Vuelve a tocar el primer período. A continuación genera un interludio a través de un solo de guitarra que dura 18 compases. Reexpone el primer período. Cabe mencionar que cada vez que expone este primer período es igual, excepto por algunas alteraciones rítmicas necesarias para cuadrar el texto con el motivo musical. Toca nuevamente el segundo período, pero esta vez con repetición, al contrario del primer período el segundo cada vez que es expuesto se encuentra de la misma forma, esto debido a que no existen variaciones en el texto.

PRIMER PERIODO A:

Frase a En el silencio de la inmensidad, siento una voz que me llama
Frase a' en el planeta que siento girar, nunca estoy sola

SEGUNDO PERIODO B:

Frase a todos los tiempos que pasan
 todos los años vividos
Frase a' nunca sentí tan presente
 este cantar de la tierra

3.2.2 Arreglo: En éste se da comienzo al tema con una introducción de 4 compases, este tipo de introducciones son muy propias de el Landó. A continuación pasa a mostrar el primer período de dos frases, éste se diferencia de la versión original porque le añade un pequeño puente entre cada frase. Cabe señalar que el motivo de este puente es extraído de la introducción, y cada vez que se toca el primer período incluye este puente. Luego muestra el segundo período conformado por dos frases (c.14 al c.21), éste se halla casi idéntico a la versión original. Reexpone el tema desde el comienzo incluyendo la introducción. En este punto se da paso, al igual que en la versión original, a un interludio, éste está compuesto primero por el puente extraído de la introducción (c. 34), luego una melodía a dos guitarras, también muy característico del genero (c. 36), y por último un solo de guitarra que se extiende desde el compás 44 al 52. Vuelve a tocar el primer período. Toca el segundo período con repetición. Para finalizar genera una coda a partir de la introducción tocada con repetición.

3.3 En el andén.

3.3.1 Versión original: Éste comienza con una introducción de 8 compases con repetición. Se da comienzo al primer período el cual está conformado por 4 frases. Luego entra el segundo período el que está compuesto por dos frases. A partir de este momento, la forma tiende a hacerse difusa, a la manera de una “Fantasía”, “Reverie” u otras piezas caracterizadas por la libertad formal y su cercanía con la improvisación. Pese a la libertad formal, se observa que se mantiene la extensión y recurrencia de lo que en los períodos anteriores se entendía por semifrase (4 compases). Finalmente, la pieza cierra con una breve sección con características de reexposición en la que se presentan la primera frase del primer período y la segunda frase del segundo período, seguidas de una coda.

3.3.2 Arreglo: En éste se da comienzo al tema con una introducción de 5 compases. Comienza el primer período, constituido por cuatro frases, el cual se extiende desde el compás 6 hasta el 45. Posterior a éste, toca el segundo período, (c.30 al 45) el que está conformado por dos frases. Al alzar del compás 47 y hasta el 63 se extiende el tercer período, de dos frases. Aparece un cuarto período (c.65), éste de tres frases. Reexpone el segundo período completo (c.77). Toca nuevamente la introducción y luego reexpone el cuarto período (c.96). Vuelve a tocar el segundo período completo, para finalizar con la introducción, (c.123) a la cual le añade una pequeña variación.

3.4 Maldigo del alto cielo.

3.4.1 Versión original: Éste comienza con una introducción de 6 compases y está constituido por un único período de tres frases. Esta estructura se repite seis veces, incluyendo la introducción. Para finalizar utiliza una codeta de 4 compases.

PRIMER PERIODO A:

Frase a Maldigo del alto cielo
 la estrella con su reflejo
 maldigo los azulejos
 destellos del arroyuelo

Frase b maldigo del bajo suelo
 la piedra con su contorno
 maldigo el fuego del horno
 porque mi alma está de luto

Frase c maldigo los estatutos
 del tiempo con sus bochornos
 cuánto será mi dolor.

3.4.2 Arreglo: Éste se halla conformado por una introducción dividida en dos partes, la primera de carácter no temático, y se utiliza como preparación para la parte siguiente. A esto le sigue un interludio que va desde el compás 10 hasta el compás 19. La segunda parte de la introducción comienza en el compás 20 y trata de ser lo mas cercana posible al fraseo propio del Huayno. Luego, se repite nuevamente el interludio, ahora desde el compás 36 al compás 39. El primer período comienza en el compás 40 y está conformado por dos frases. Repite la segunda parte de la introducción. Vuelve el primer período pero esta vez su aparición se encuentra preparada a través de un corte, además de añadirle a éste una tercera frase (alzar compás 92), lo que lo transforma en un nuevo período. A continuación aparece un tercer período el cual está compuesto por tres frases. La salida de éste da paso a un puente generado principalmente por un “solo” de batería (compás 116). Reexpone el tercer período. Como coda utiliza la segunda parte de la introducción repetida pero no por completo.

CAPÍTULO 4.

ARMONÍA

Para el desarrollo de este capítulo se extraerán algunas secciones de las piezas, tanto del original como del arreglo. Ubicaremos secciones correspondientes en el original y el arreglo, lo que nos permitirá hacer una comparación detallada de los procesos armónicos.

4.1 Deja la vida volar.

4.1.1 Primera sección: Compás 41 al 51. (Ver partitura)

Arreglo.

Musical notation for the 'Arreglo' section, showing two staves with chord symbols. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef. The chords are: Em11, Am7(add 13), Em 11, Am7(add 13), Bm7(add 13) on the top staff; and Gmaj7, Am7(add 13), Bm7, Bm7(add 13) on the bottom staff.

Original.

Musical notation for the 'Original' section, showing two staves with chord symbols. The top staff is in treble clef with a 6/8 time signature. The bottom staff is in bass clef. The chords are: Em, Bm, Em on the top staff; and A, Em, A, Em, G, B, Em on the bottom staff.

Comentario: Podemos señalar que la tonalidad se mantuvo, aunque el arreglo sustituye casi todos los acordes, además de contener algunos acordes de paso.

4.1.2 Segunda sección: Compás 87 al 95. (Ver partitura)

Arreglo

Original.

Comentario: Podemos señalar que la tonalidad se mantiene sin alteración, y el arreglo utiliza el mismo procedimiento que en la sección anterior, aunque ahora en menor medida, agregar acordes de paso y sustitutos.

4.2 Cantar de la tierra

4.2.1 Primera sección: Compás 5 al 8. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: Comienza en otro acorde pero a contar del segundo compás la armonía se mantiene prácticamente sin variaciones. Esto sin contar la disposición de los acordes en los compases y la resolución.

4.2.2 Segunda sección: Compás 14 al 18. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: La armonía se mantiene sin variación durante media sección, luego utiliza un sustituto y cambia completamente el último acorde.

4.3 En el andén.

4.3.1 Primera sección: Compás 6 al 10. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: En esta sección se observa que la armonía del tema original con la del arreglo son casi idénticas, solamente agrega algunos componentes propios del género como son inversiones y tensiones. Esta práctica es la que se utiliza durante todo el arreglo.

4.4 Maldigo del alto cielo.

4.4.1 Primera sección: Compás 40 al 45. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: Podríamos mencionar que el arreglo extrae la secuencia armónica de los dos primeros compases y lo repite durante toda la sección.

4.4.2 Segunda sección: Compás 92 al 99. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: Acá podemos deducir que las armonías de ambas secciones no tienen relación una con la otra, aunque cabe señalar que los acordes dispuestos no son tan lejanos como para decir que está en otra tonalidad.

4.4.3 Tercera sección: Compás 102 al 110. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: Se observa que el arreglo está en otra tonalidad, y que sólo se junta con la versión original en la resolución, pero al igual que en la sección anterior, todos los acordes podrían eventualmente pertenecer a una misma tonalidad.

CAPÍTULO 5.

MELODÍA

Para desarrollar este capítulo se extraerán determinadas secciones de las piezas, para de esta forma hacer una comparación más detallada entre el arreglo y la versión original.

5.1 Deja la vida volar.

5.1.1 Primera sección: Compás 40. (Ver partitura)

Arreglo.



Original.

Comentario: Podemos señalar que el giro melódico se mantuvo sin alteraciones. La única diferencia sustancial se refleja en los cambios de algunas de las figuras rítmicas, observados en la melodía del arreglo, esto debido principalmente a un mínimo cambio en el fraseo.

5.1.2 Segunda sección: Compás 76. (Ver partitura)

Arreglo.



Original.



Comentario: Al igual que en el primer ejemplo, el giro de la melodía se mantiene igual, incluso en este ejemplo el arreglo es aún más similar al original, ya que mantiene casi la misma rítmica, sólo hace algunos ajustes considerando el cambio métrico.

5.1.3 Tercera sección: Compás 86. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: Aunque esta sección es la única de los tres ejemplos en la que el original y el arreglo comparten la misma métrica, es en la que se observan más cambios, principalmente en el ritmo de la melodía. Aparte mencionar el mínimo cambio en el giro melódico, el reemplazo de la primera nota.

5.2 Cantar de la tierra.

5.2.1 Primera sección: Compás 5. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: Observamos que la melodía se encuentra en otra tonalidad, además de cambiar por completo la rítmica de ésta, lo que está

contenido en 4 compases en la versión original, en el arreglo se reduce a la mitad.

Nota: El texto corresponde a ambos ejemplos.

5.2.2 Segunda sección: Compás 14. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: Al igual que en el ejemplo anterior, la duración del ejemplo en el arreglo se reduce a la mitad, en comparación con el original, aún cuando corresponden ambas a la misma sección. Además, podemos señalar que la rítmica varía considerablemente, y tanto el giro melódico como la tonalidad, se mantienen casi sin alteración.

5.3 En el andén.

5.3.1 Primera sección: Compás 6. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: El giro melódico y la tonalidad se mantienen sin alteración, excepto por la tercera nota del segundo compás, en la que el

arreglo se mantiene en menor natural, mientras que el original utiliza la variante del modo menor melódico. Las variaciones rítmicas son mínimas, esto debido únicamente al cambio de metro. De éstas la que podemos tomar más en cuenta es la duración de la última nota del ejemplo.

5.3.2 Segunda sección: Compás 46. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: Al igual que en el ejemplo anterior, se mantiene la tonalidad y el giro melódico, el único cambio se observa en la rítmica, éste inducido por el cambio de metro.

5.4 Maldigo del alto cielo.

5.4.1 Primera sección: Compás 43. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: La tonalidad se mantiene, el giro melódico cuenta con algunas variaciones, pero la gran diferencia se observa en la rítmica, lo cual cambia completamente el sentido del fraseo. Lo anterior fue necesario para hacer calzar la melodía con el estilo al cual se estaba insertando.

5.4.2 Segunda sección: Compás 91. (Ver partitura)

Arreglo.



Original.

Comentario: La tonalidad se mantiene con respecto al original, el giro melódico es bastante similar, aunque cambia algunas notas, pero lo que más se debe tomar en cuenta es el cambio rítmico producido en la melodía, esto causa una extensión muy notoria en el arreglo, lo cual no es casual, ya que tal como en el ejemplo anterior, esto es necesario para hacer coincidir la melodía con el estilo.

5.4.3 Tercera sección: Compás 102. (Ver partitura)

Arreglo.

Original.

Comentario: La tonalidad y el giro melódico se mantienen, solo crea una distinción al omitir el alzar en el arreglo, además de la adaptación de la melodía al estilo, lo cual fue ya mencionado en los ejemplos anteriores.

CONCLUSIONES.

Al inicio de este proceso de tesis fue necesario dilucidar algunos pasos previos que permitirían darle forma al trabajo en su conjunto. Entre ellos podemos mencionar la selección del repertorio, el análisis de la instrumentación y el estudio del folklore latinoamericano.

Gracias a este trabajo de investigación se ha podido concluir que los ritmos latinoamericanos en general tienen un desarrollo y características particulares de estilo que contienen elementos comunes entre sí. Estos elementos, en gran medida son producto del mestizaje étnico, dado éste principalmente por la influencia cultural de los esclavos africanos que se encontraban disgregados por toda la Latinoamérica colonial, la cultura Ibérica o portuguesa (en el caso de Brasil) y los indígenas autóctonos que habitaban estas regiones.

Para desarrollar el trabajo de arreglos musicales de este tipo, donde se da énfasis a la disposición de los elementos musicales determinados por los ritmos folklóricos aquí expuestos, es necesario un conocimiento profundo y detallado de todos los elementos que componen la obra musical de manera de posibilitar el trabajo artesanal sobre el material dado para convertirlo en una reconstrucción. En este sentido podemos observar que la directa relación entre este tipo de trabajos y las cátedras de armonía y arreglos, dirección musical, análisis y creación, entre otras, que otorgan en su conjunto la solidez necesaria para llevar a cabo el proceso, es de vital importancia.

BIBLIOGRAFÍA:

Libros:

- Colman, Andrés. *“Percussion África, Brasil, Cuba”*. Editorial Voggenreiter.
- Del Puerto, Carlos, Vergara, Silvio. 1994. *“El verdadero bajo cubano”*. Sher Music Co.
- Douatte, Ronald. 1979. *“La dirección de orquesta”*. Editorial universitaria..
- Durán, Horacio, Pedrotti, Ítalo. 2001. *“Método de charango”*. Talleres de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Espasa, Editorial. 2001. *“Historia de la música, La música en América”*. Editorial Espasa.
- Gallardo, Jorge Rodríguez. 2000. *“El folklore musical en la escuela”*. Santiago: Ediciones Nueva Música.
- González, Juan Pablo, Rolle, Claudio. Enero 2005 *“Historia social de la música popular en Chile”*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Jara, Víctor. *“Obra completa”*. Fundación Víctor Jara. Impresión Lom.
- Malabe, Frank, Welter, Bob. 1990. *“Afro-cuban rythms for drumset”*. Manhattan Music inc.
- Mauleón-Santana, Rebeca. 1999 *“101 Montunos”*. Sher Music Co.
- Netti, Bruno. *“Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales”*. Editorial Alianza.
- Parra, Violeta. 1993. *“Cancionero, Virtud de los elementos”*. Fundación Violeta Parra.
- Rimsky, Nicolai. 1973. *“Principios de orquestación”*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Ricordi.
- Sáez, Fernando. *“La vida intranquila, Violeta Parra, biografía esencial”*. Editorial Sudamericana.
- Thevenot, Raymond. *“Quena y folklore latinoamericano”*.
- Rocca, Edgard. 1986. *“Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão”*. Escola Brasileira de Música.

DISCOGRAFÍA:

- Jara Víctor. "Víctor Jara". Sello Arena. Santiago, 1966.
- Morris Elizabeth. "Hacia otro mar". Independiente. Santiago, 2002,
- Parra Violeta. "Últimas Composiciones". Sello RCA-Víctor. Santiago, 1966.
- Sol y Medianoche. "En vivo". Autoedición, Grabado en Teatro Galpón de Los Leones. Santiago, 1984.

PAGINAS WEB:

- http://enlaces.ucv.cl/ecuador/pagina_nueva15.htm
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Conga_\(instrumento_musical\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Conga_(instrumento_musical))
- http://es.wikipedia.org/wiki/Danzas_afroperuanas
- http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Cuba
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Samba_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Samba_(m%C3%BAsica))
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Sintetizador>
- <http://folkloreargentino.blogspot.com/2005/11/danzas-argentinas-el-malambo.html>
- <http://jlfiejooi.en.eresmas.com/index.html>
- http://kuntur_huasi.en.eresmas.com/instrumentos/instrumentos.htm
- http://orbita.starmedia.com/~miltambores/Historia/samba/body_samba.html
- <http://pacoweb.net/Cuerdas/cuerdas.html>
- <http://pacoweb.net/Instrumentos/Instrumentos.html>
- <http://pacoweb.net/Quena/quena.html>
- <http://tierra.free-people.net/artes/musica-samba.php>
- <http://www.camdipsalta.gov.ar/INFSALTA/chacarera.htm>
- <http://www.cajonperuano.org/>
- http://www.cubagob.cu/otras_info/historia.htm
- <http://www.elizabethmorris.scd.cl/>
- <http://www.ilepercusion.com.ar/descripcion.htm>
- <http://www.kaymillajtay.com.ar/danzas.htm>
- <http://www.listamusicacriolla.com/bailes/>
- <http://www.sambacho.com/index2.php?mod=sambacho&opc=instrumentos>
- <http://www.solymedianoche.scd.cl/index.htm>
- <http://www.soycubano.com/bijirita/musica/rumba.asp>

- [http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/el_bandoneon.a
sp](http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/el_bandoneon.asp)
- <http://www2.udec.cl/~bfontalb/NORTE.HTML#INSTRU1>