

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS.
FACULTAD DE ARTES ASAB.
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES.

FANTASÍA COLOMBIANA: ADAPTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE LOS TEMAS COLOMBIANOS MOMPOSINA, YO ME LLAMO CUMBIA y DIZZY MATUTE, PARA QUINTETO DE TROMPETAS Y SECCIÓN RITMICA. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO.

DANIEL ALEJANDRO GÓMEZ SANTANA.
20212098033.

ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL TROMPETA.
MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: CREACIÓN, DIRECCIÓN O INTERPRETACIÓN.

TUTOR:
EDGAR FERNANDO RODRÍGUEZ.

BOGOTÁ D.C. ABRIL DE 2026

Agradezco a Dios por darme la fortaleza para culminar este proceso.
A mi mamá, Ana Lucía, por su amor, apoyo incondicional y por ser mi mayor motivación.
A Laura, la persona que amo, por acompañarme y darme fuerzas en cada momento.
A mi maestro y tutor, Fernando Rodríguez, por su guía, paciencia y por aportar de manera fundamental a mi formación como músico y trompetista.
Dedico este trabajo a Dios, a los músicos, para que nunca dejen de soñar y a mis abuelos, que ya no están, pero siguen presentes en mi camino.

RESUMEN

El presente trabajo de grado tiene como objetivo la adaptación de las obras *Momposina, Yo Me Llamo Cumbia y Dizzy Matute*, originalmente escritas para formato *Big Band* en la propuesta ampliada de Puerto Candelaria, al formato de quinteto de trompetas con sección rítmica. Para ello, se desarrolló un proceso que incluyó la contextualización de las piezas, su transcripción y el análisis de elementos musicales tales como la estructura formal, la armonía, la melodía y la orquestación. A partir de este análisis, se llevó a cabo la adaptación musical tomando decisiones relacionadas con la distribución de voces, el manejo de registros y el uso del color tímbrico con el fin de preservar la esencia de las obras originales dentro de un formato reducido. Se emplearon diferentes instrumentos como trompetas en Do, Sib, flugelhorn y trompeta piccolo, ampliando el espectro sonoro del ensamble. Asimismo, entrelineas se habla sobre las vivencias del proceso creativo y los retos enfrentados durante la adaptación y finalmente, las obras fueron interpretadas en un contexto escénico, evidenciando la versatilidad del quinteto de trompetas y su potencial dentro de la música colombiana contemporánea.

Palabras clave: Adaptación musical, quinteto de trompetas, arreglo musical, música colombiana, orquestación.

ABSTRACT

The present degree work aims at adapting the works *Momposina, Yo Me Llamo Cumbia and Dizzy Matute,* originally written for *Big Band* format in the extended proposal of Puerto Candelaria, to the quintet of trumpets with rhythmic section. For this, a process was developed that included the contextualization of the pieces, their transcription and analysis of musical elements such as formal structure, harmony, melody and orchestration. Based on this analysis, the musical adaptation was carried out, making decisions related to the distribution of voices, the handling of records and the use of timbric color, in order to preserve the essence of the original works within a reduced format. Different instruments were employed as trumpets in Do, Sib, flugelhorn and piccolo trumpet, expanding the sound spectrum of the ensemble.
It also discusses the experiences of the creative process and the challenges faced during adaptation. Finally, the works were performed in a scenic context, highlighting the versatility of the trumpet quintet and its potential within contemporary Colombian music.

Keywords: Musical adaptation, trumpet quintet, musical arrangement, Colombian music, orchestration.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN. 1

Antecedentes 1

Justificación 2

Pregunta de investigación. 3

Objetivos. 3

General. 3

Específicos. 3

Documentos que apoyan el trabajo de grado 4

Metodología. 7

Diseño metodológico. 7

Consideraciones éticas 8

Herramientas metodológicas 9

CAPITULO I. ANÁLISIS CONTEXTUALIZACION DE LAS OBRAS MOMPOSINA, YO ME LLAMO CUMBIA, DIZZY MATUTE. 10

1.1.1. Descripción de las obras 11

1.2. Análisis descriptivo de la música 13

1.2.1. Yo me llamo cumbia 13

1.2.2. Momposina 20

1.2.3. Dizzy Matute. 25

CAPITULO II: TECNICAS DE ADAPTACION 31

2.1. Lectura y análisis de métodos sobre arreglos. 31

2.2. Extracción de los elementos a utilizar en el proceso creativo y adaptativo 32

2.2.1. Manejo de voces (formas más comunes). 33

2.2.2. Articulaciones. 35

2.2.3. Fraseo. 36

2.2.4. Manejo tímbrico 37

2.2.5. Armonía. 38

2.2.6. Transcripciones 39

CAPITULO III. PROCESO CREATIVO 40

3.1. Transcripciones. 40

3.2. Desafíos identificados 45

3.3. Decisiones técnicas y sonoras en la adaptación 47

3.4. Estructura formal de la adaptación. 50

CAPITULO IV. INTERPRETACION 52

4.1. Procesos de montaje. 52
4.2. Acercamiento técnico a cada instrumento, melodías, articulación, dinámicas entre otros. 53
4.3. Estrategias para el manejo tímbrico. 54
CONCLUSIONES. 55
Bibliografía. 57
ANEXOS. 59

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Estructura formal “Yo Me Llamo Cumbia”. 14
Ilustración 2. Sección final. “Yo me llamo cumbia”..... 15
Ilustración 3. Interludios instrumentales y background accompaniment. 16
Ilustración 4. Acompañamiento de los vientos a la voz y fragmento voz principal. 17
Ilustración 5. Patrón de cumbia en la batería. 18
Ilustración 6. La sincopa y los acentos desplazados..... 18
Ilustración 7. Tratamiento textural y técnicas de arreglo. 19
Ilustración 8. Estructura formal de Momposina. 20
Ilustración 9. Tejidos entre los vientos y las voces, armonía con cromatismos y disposición de voces..... 21
Ilustración 10. Solo de trompeta con cromatismo, influencia jazz. 22
Ilustración 11. Solo de trompeta como tratamiento de la textura. 22
Ilustración 12. Representación de voz con acampamiento de vientos..... 23
Ilustración 13. Patrón rítmico del conjunto de batería. 24
Ilustración 14. Desplazamiento en el bajo y partes del piano. 24
Ilustración 15. Estructura formal “Dizzy Matute” 26
Ilustración 16. Fragmentos del bajo, ostinato con variaciones. (1 sistema: compases 7 a 14. 2 sistema: compases 23 a 29. 3 sistema: compases 87 a 92. 4 sistema: compases 116 a 122 5 sistema: compases 51 a 57.) 27
Ilustración 17. Plano melódico con armonía bebop y frases con sincopa. 27
Ilustración 18. Patrón rítmico, base de la percusión..... 28
Ilustración 19. Diálogo entre los instrumentos de viento. 29
Ilustración 20. Muestra de carácter, parte final del tema “Dizzy Matute” con energía y carácter. 30
Ilustración 21. La negra como elemento de sincopa, generalmente en la música latina. 33
Ilustración 22. Disposición de voces, 3ra o 6ta, más usada en músicas populares. 33
Ilustración 23. Soli a dos voces: distribución melódica y función armónica 34
Ilustración 24. Uso de octavas con armonización. 35
Ilustración 25. Diferentes tipos de articulaciones que pueden ser utilizadas. 36
Ilustración 26. Niveles de dinámica en la interpretación musical. (Cinco dinámicas) 36
Ilustración 27. Recursos de fraseo aplicados a la cumbia 37
Ilustración 28. Manejo tímbrico e instrumentación en el arreglo musical 38
Ilustración 29. Transcripción como etapa del proceso de arreglos 39
Ilustración 30. Transcripción de Dizzy Matute (score completo)..... 41
Ilustración 31. Transcripción de Momposina (score completo). 42
Ilustración 32. Transcripción de Yo Me Llamo Cumbia (score completo)..... 44
Ilustración 33. Parte del arreglo “Yo me llamo cumbia” (sección vientos)..... 45
Ilustración 34. Ejemplo de simplificación y organización del material instrumental 46
Ilustración 35. Parte de la partitura de Momposina (sección voz y coros). 47
Ilustración 36. Reorganización de líneas melódicas y color instrumental. 48
Ilustración 37. Construcción melódica y color instrumental 49
Ilustración 38. Variedad tímbrica entre diferentes voces. 49
Ilustración 39. Relaciones de dinámicas. 50
Ilustración 40. Estructura formal de “Fantasía colombiana”. 51

INTRODUCCIÓN.

Este trabajo se orientó en realizar la adaptación de 3 temas en versión *Big band*, *Momposina, Yo me llamo Cumbia y Dizzy matute,* interpretados por Puerto Candelaria a un formato de quinteto de trompetas y sección rítmica. La idea de la propuesta fue contextualizar la historia de los temas, conocer la trayectoria de la agrupación y exponer el proceso de adaptación de estas piezas con la finalidad de compartirlo a los trompetistas y otros músicos que quieran conocerlo. Es de resaltar la utilización de diversas trompetas afinadas en la tonalidad de la (A), trompetas afinadas en la tonalidad en do (C) y otra en si bemol (Bb), así como *flugelhorns,* que son propias del ámbito académico, con el fin de hacer un aporte importante en la variedad tímbrica, pero sin perder el sentimiento de cumbia de estos temas, y, por último, se presenta la propuesta interpretativa que recoge todos los elementos anteriormente mencionados. En consecuencia, este capítulo contextualiza el trabajo realizado, presentando unos antecedentes muy personales que dieron paso al proceso, expone la justificación o importancia para el campo, la formulación del problema y objetivos que guiaron cada procedimiento y el diseño metodológico que orientó el desarrollo del proceso investigativo y creativo.

Antecedentes

Desde muy niño tuve acercamiento con la música pues en el colegio donde estudiaba enseñaban a interactuar en diferentes aspectos musicales (canto, ritmo, entre otros). Gracias a ello forjé un interés por comprender cómo se podían crear ritmos y melodías, lo cual hizo surgir en mí, algunas preguntas acerca de la creación musical. En el proceso, mis profesores me enseñaron instrumentos tanto rítmicos cómo melódicos, pero el que me llamó la atención fue la trompeta, un instrumento de viento-metal que me envolvió por su sonoridad y me motivó a conocer más acerca de su interpretación. Con el tiempo fui descubriendo la importancia que tenía en el ámbito musical, sus salidas laborales, el rol que puede desempeñar en las agrupaciones y por supuesto, la disciplina que se debe tener para ejecutarlo de la mejor manera. Ese recorrido me generó interés por estudiarlo a profundidad, por eso busqué herramientas y sitios para empezar a interpretarlo y la realización de este trabajo es la culminación de muchas de esas preguntas que desde niño me rondan la cabeza y que hoy puedo resolver. A través de este documento intento plasmar la adaptación musical de tres obras articulando mis aspiraciones y métodos para su realización.

A lo largo de mi vida he podido apreciar la música, no solo escuchándola, también practicándola. Eso sucedió tal vez desde los 8 años, cuando empecé a tener un gusto por la percusión, momento desde el cual quise aprender cómo hacerlo de una mejor manera. Llegue a la banda marcial del colegio Nacional Emilio Cifuentes, buscando ayuda para entender y practicar la música y empezando el año 2012 el director de la banda, el maestro Armando Monroy, me mostró la trompeta. Fue un instrumento al que, al principio le tenía fastidio porque no lo podía hacer sonar y me desmotivé un poco porque los primeros seis meses no veía avances en mi proceso, pero él me animaba y decía que estudiara y tuviera paciencia porque la música no era para todas las personas. Así empecé a descubrir la satisfacción y gusto por el instrumento, a medida que el tiempo pasaba entendí lo que me recalcaba, que la perseverancia sería mi compañía en este

camino musical. A partir de esas vivencias, entendí que la música es de resolver problemas, de persistencia y disciplina, hoy me motivan esas convicciones y ahora puedo dar una respuesta con alguna adaptación o arreglo para mi instrumento que pueda mostrar a los demás.

En este proceso de formación e interés por la música, también fue esencial conocer referentes profesionales que han explorado formatos similares como el caso de *Canadian Brass*, agrupación canadiense pionera en llevar música de cámara en formato viento -metal a audiencias masivas en el mundo. Fue fundada por Chuck Daellenbach y Gene Watts en 1970, quienes se unieron para innovar la música de cámara con la idea de hacerla divertida para el público, pero con el paso del tiempo la agrupación se ha convertido en un modelo para los músicos de viento-metal. En la página web, *Canadian Brass* (2023) cuenta su historia entre líneas a largo de su carrera musical, recorriendo su discografía, conciertos y sus últimas noticias, además, presenta una biografía de cada uno de sus miembros, contiene enlaces de sus redes sociales y sus principales patrocinadores, también comparten la manera como surgen ciertos arreglos musicales y al final del sitio se halla un apartado dedicado a la venta de productos, prendas de vestir, accesorios para instrumentos de latón, entre otros. Lo interesante de la agrupación, aparte de la manera como interactúa con el público, es como lo atrae a involucrándolo en la música de cámara y son estas razones las que dieron paso a este proyecto.

Justificación

A lo largo de mi proceso he tratado de producir música y por fortuna he contado con diferentes ayudas de mis maestros para crear ideas a partir de técnicas enfocadas en mí instrumento, la trompeta. Hoy en día, logro diferenciar un estudio que me ayude en la parte técnica y otro que me permita desarrollar conceptos musicales, por ello, la realización de este trabajo, buscó mezclar la parte técnica del instrumento con la musicalidad que puede brindar cada interprete desde un ritmo colombiano. A partir de una inquietud por incursionar en el arte de arreglar un quinteto de trompetas y bajo la motivación de restaurar la importancia de los géneros musicales que existen en Colombia, pero de una forma diferente, explorando otras sonoridades que puede ofrecer la trompeta, surge este proyecto. En ocasiones los músicos somos insistentes en perfeccionar nuestra técnica, pero dejamos de lado el hacer música, pero este trabajo puede hacer un aporte a la exploración e investigación de ritmos colombianos y se espera dejar algunas recomendaciones para la interpretación de esta adaptación musical.

En efecto, este documento más allá de cumplir con un requisito, es una invitación para quienes deseen implementar un formato no usual dentro de la música colombiana, pues la adaptación de ritmos nacionales a un formato de viento-metal permite plasmar diferentes sonoridades que pueden ser interesantes en la práctica de esta música. Aunque la sonoridad del quinteto de trompetas está muy relacionada con el género clásico y presente en la catedra de la Universidad Distrital, resulta ofreciendo novedad al gusto y sabor que guarda nuestra música, por ello, la adaptación e interpretación con el quinteto estimula le exploración de nuevos sonidos en formatos confinados a ciertos tipos de música. En ese orden, la realización de este trabajo implicó hacer un estudio de los géneros tradicionales incorporados, analizar su comportamiento rítmico, estructura, aspectos melódicos y armónicos, información esencial del material de apoyo para la adaptación del arreglo musical.

Pero la experiencia tiene un papel importante en este sentido, por ello, en el documento se plasman los acontecimientos vividos, siendo un material de consulta para aquellas personas (trompetistas o músicos en general) que quieran entender qué problemas técnicos y sonoros presentó el formato y cómo se solucionaron. Como trompetista el proceso implicó un reto, pero también una satisfacción puede servir como referencia para quienes estén interesados en adaptar ritmos tradicionales a este formato musical. Además, el trabajo hace un aporte a la cultura colombiana al retomar obras musicales representativas y darles un nuevo espacio dentro de contextos actuales, evitando que se pierdan y restaurando su interés en el tiempo.

Por último, esta propuesta sonora tanto individual como colectiva, se inscribe en la línea de investigación *Estética y Teorías del Arte* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Francisco José de Caldas y su resultado refleja la complejidad técnica de cada intérprete y la habilidad que tiene el arreglista de crear ambientes sonoros. Este esfuerzo investigativo deja en evidencia aspectos contextuales, problemas y desafíos inherentes a su realización, vivencias obtenidas y relata el proceso que se transitó para alcanzar el resultado final. También se complementa e inscribe en la línea de investigación *Música y contexto: músicas y expresiones sonoras regionales, tradicionales y populares de Colombia, Latinoamérica y el mundo* que pertenece al Proyecto Curricular de Artes Musicales en el cual se estudian diferentes géneros desarrollados en diferentes regiones del país, con el objetivo de obtener un producto sonoro tradicional mezclado con la adaptación de un formato no usual dentro de la música colombiana, pero respetando su comportamiento rítmico melódico, armónico y estructural.

Pregunta de investigación.

¿Cuáles elementos musicales de los temas Momposina, Yo Me Llamo Cumbia y Dizzy Matute grabados por la agrupación Puerto Candelaria en formato *Big Band*, constituyen una base para una adaptación a quinteto de trompetas y sección rítmica, ofreciendo una versión versátil del formato escogido?

Objetivos.

General.

Analizar los elementos musicales característicos de los temas *Momposina, Yo Me Llamo Cumbia y Dizzy Matute,* grabados por la agrupación colombiana Puerto Candelaria en el formato *Big band*, para usarlos como base en una adaptación a quinteto de trompetas y sección rítmica que ofrezcan versatilidad en el concepto sonoro del formato.

Específicos.

- Contextualizar las piezas *Momposina, Yo Me Llamo Cumbia y Dizzy Matute,* abordando temas como su cronología, región y autor de origen, además de algunos datos

representativos de la agrupación Puerto Candelaria, entendiendo la naturaleza del género.

- Investigar algunas de las técnicas y métodos de adaptación que aborden temas tales como estructura, armonía, melodía y orquestación para el desarrollo del proceso creativo y adaptativo de las piezas musicales *Momposina, Yo Me Llamo Cumbia y Dizzy Matute* a quinteto de trompetas y sección rítmica.
- Estructurar una adaptación musical de los temas *Momposina, Yo Me Llamo Cumbia y Dizzy Matute* a quinteto de trompetas y sección rítmica, partiendo del conocimiento previo de las obras y desarrollando una propuesta creativa.
- Planificar el montaje de la adaptación para quinteto de trompetas, teniendo en cuenta aspectos fundamentales: manejo tímbrico, estrategias de montaje y puesta en escena.

Documentos que apoyan el trabajo de grado.

A continuación, se hace una breve reseña de algunos documentos elaborados por distintos investigadores, producto de experiencias similares al proceso que se proyectó hacer y que son referente fundamental para este trabajo de adaptación. Sus experiencias, aportes, obstáculos, innovaciones y elementos creativos, la manera como resolvieron o manejaron aquellas dificultades o simplemente las temáticas elegidas, la forma de abordar cada proceso e incluso los resultados obtenidos, fueron fundamentales en el desarrollo de este trabajo.

Primero, es importante referenciar el trabajo denominado *Concierto de 5 obras del repertorio popular latinoamericano, arreglado e interpretado por un formato de trio vocal-instrumental,* elaborado por Conde et al. (2020), pues hace una adaptación de varios géneros musicales latinoamericanos como el pasillo ecuatoriano, el bolero, el huapango, el son cubano y el vals a un formato de trio vocal-instrumental. El documento brinda pistas para estructurar arreglos de cinco obras en formato trio vocal-instrumental sobre músicas tradicionales latinoamericanas y para ello, los autores hacen un acercamiento a diferentes grupos reconocidos por su trabajo en formato de trio musical como Los Panchos, el Trio Diamante, entre otros.

A través de varias referencias y hallazgos interesantes, logran profundizar en estos géneros populares latinos, explorando el manejo de estos ritmos y analizando de manera musical y textual la forma de cada una de las obras elegidas: *La Lamparilla, Deja que salga la luna, No me queda más, De oro y Pueblito viejo*. Los autores exponen de forma detallada su experiencia en la investigación y adaptación de las obras a su formato musical, además de ofrecer en los anexos sus partituras, contribuyendo así a próximas investigaciones relacionadas con la creación y arreglos de piezas musicales en diferentes formatos.

El trabajo de magíster en interpretación y pedagogía instrumental llamado *Navegando con la trompeta en dos mares: Música para trompeta, piano y percusión* (Calvachi, 2021), es muy relevante porque aborda una composición denominada *Litorales*, basada en tres géneros tradicionales colombianos de las costas Pacífica y Caribe, para un formato de trompeta solista con acompañamiento de percusión y piano. En el proceso, Calvachi analiza los ritmos de currulao, bullerengue sentao y fandango, apropiándolos a la trompeta solista con la idea de ampliar el interés en trompetistas hacia la música colombiana e introducirlos al repertorio solista

del instrumento, proponiendo la mezcla entre sonoridades del piano y la percusión tradicional. Es interesante, porque explica la composición y adaptación que hizo para que la trompeta sea el foco principal de la obra y también porque mencionan algunos recitales y trabajos que han aportado al instrumento. Al final, el autor deja una breve conclusión sobre lo que vivió en la elaboración del trabajo y enfatiza en la idea de combinar la carrera de instrumentista con la composición.

Otro proceso de interés fue desarrollado por la agrupación Canadian Brass (1981), un álbum navideño denominado *Christmas with The Canadian Brass And The Great Organ Of St. Patrick's Cathedral,* trabajo discográfico producido por la compañía RCA Red Seal que integra quince obras en formato para quinteto de metales acompañado por un órgano. La versión de *Canadian Brass* destaca la adaptación de diferentes canciones navideñas para instrumentos de metal, haciendo que esta producción tenga una sonoridad marcial y clásica. Stelmach, como director de este álbum, crea adaptaciones de las canciones navideñas interesantes para el oyente, como es el caso del primer tema denominado "Jingle Bells". Esta producción tuvo un impacto significativo por el uso del órgano que generó gran variedad de ambientes sonoros en cada uno de los temas. La forma como *Canadian Brass* aborda estas canciones populares es un material importante para personas que quieran combinar canciones tradicionales con el estilo clásico.

Por otro lado, está el trabajo denominado *Composición para eufonio basada en ritmos del carnaval de negros y blancos del departamento de Nariño y técnicas extendidas* (Charfuelán, 2023), realizado en el marco del magíster en interpretación y pedagogía por el eufonista colombiano Oscar Charfuelán, cuyo objetivo es llevar a los músicos, sean interpretes del instrumento o compositores, a indagar sobre el abordaje de diferentes técnicas extendidas con el eufonio. Este proyecto ofrece pautas para quienes quieran componer piezas musicales para este instrumento y propone diferentes posibilidades interpretativas. Adicionalmente, el trabajo cuenta con un material audiovisual donde ejecuta diversas alternativas compositivas que estuvieron presentes en la estructura de estas piezas musicales. En el documento se describen los acompañamientos y el ritmo de cada género a tratar y se evidencian las técnicas para ejecutarlo con el instrumento, además, contiene las partituras de cada creación musical. Este trabajo es importante en la medida que presenta una metodología clara y precisa para elaborar piezas sobre un género, utilizando un solo instrumento que es el eufonio.

Otra obra a destacar, creada para los alumnos de trompeta del Centro Instructivo Musical de Onil (CIMO), localizada en la provincia de Valencia (Alicante), se presentó en la audición final de curso de 2013 con el nombre F*antasía en Sol* (Perez, 2013). Esta pieza, diseñada para un quinteto de trompetas y fliscorno, se destaca por su complejidad técnica y tímbrica dentro del repertorio del CIMO. La pieza utiliza este instrumento en la tercera voz para facilitar la conexión entre dos dúos de trompetas, logrando una integración armónica y melódica en cuya introducción, la voz principal se fragmenta y distribuye entre todas las voces para equilibrar el protagonismo. El primer tema (compás 10), es presentado por el fliscorno con apoyo homofónico, después se presenta el tema nuevamente, pero con un ritmo diferente y en un compás de 6/8 que hace la música más dinámica. El tema central (compás 36), es un diálogo entre dos dúos con el fliscorno como columna vertebral, mientras que el tema final (compás 48) ofrece solos *ad libitum* para cada voz, mostrando un desarrollo melódico acelerado. Esta obra ofrece orientación sobre cómo

equilibrar y resaltar diferentes voces en un quinteto, también para la creación de arreglos de distintos conjuntos instrumentales.

Por otro lado, el trabajo denominado *Adaptación y Arreglo de Cinco Obras Musicales Representativas del Folclor Llanero Colombiano para Quinteto de Bronces (sic) de Sebastián Rodríguez* (2019), elaborado para optar por su grado de músico, se destaca porque reinterpreta composiciones de Arnulfo Briceño, Miguel Ángel Martín, Arialdo Rey y Alejandro Wills con una propuesta innovadora que traslada el género musical tradicional llanero a un formato de bronces (trompeta, trombón, barítono y tuba), lo que implica una transformación en términos de sonoridad, armonía y estructura. El proceso incluyó un análisis detallado de la estructura musical, así como de elementos melódicos y armónicos de cada obra, seguido de la incorporación de contrapunto, armonía modal, efectos sonoros, cambios métricos y solos instrumentales. Este trabajo hace un aporte significativo al proceso de adaptación musical, ofreciendo ideas claras y creativas sobre la forma de integrar contrastes y arreglos ingeniosos en músicas tradicionales. Presenta un enfoque innovador para la interpretación y expansión del repertorio tradicional, al tiempo que enriquece la preservación del folclor musical mediante nuevas perspectivas en la adaptación para formatos de música de cámara.

Ahora, respecto a la agrupación colombiana Puerto Candelaria, interprete de los temas que se proyecta adaptar, se puede mencionar su galardón Latín Grammy 2019 a Mejor Álbum Cumbia o que ha sido reconocida por su innovación e impacto en la música latinoamericana durante más de dos décadas. Bajo la dirección del talentoso Juancho Valencia, la banda ha fusionado diversos géneros: cumbia, rock, ska y su propio estilo que denominan *Jazz a lo colombiano y cumbia underground*, pues según su propia descripción (Puerto Candelaria, 2019), su puesta en escena vibrante, mezcla humor, teatro y baile. Este grupo ha actuado en importantes escenarios de Europa, Asia y América, consolidándose como embajadores de la nueva música colombiana, por ende, ha sido objeto de estudio en prestigiosas instituciones musicales como Berklee o el Conservatorio de Música de Beijing.

Su versatilidad se refleja en su espectáculo "Puerto Candelaria Sinfónico" que fusiona la música sinfónica con una fiesta enérgica, además, bajo su propio sello denominado Merlín Producciones, la banda ha influido en nuevas generaciones, siendo un ejemplo de éxito en la industria cultural. Entre sus canciones más conocidas están *Amor y deudas, Cumbia rebelde y Amor fingido*, piezas que invitan al baile como a la reflexión. Pero la magia de la cumbia orquestada resuena con fuerza en *La Sociedad de la Cumbia*, álbum que se presenta como banda sonora perfecta para las fiestas decembrinas. Este disco no solo incluye clásicos atemporales como *Momposina, Pepe, Salsipuedes, Danza Negra o Yo Me Llamo Cumbia*, también introduce nuevas composiciones de Juancho Valencia, invitando a los oyentes a disfrutar y bailar, mientras evocan la nostalgia de la época dorada de la música caribeña.

La producción fusiona el distintivo sonido de Puerto Candelaria en un álbum que se convierte en un viaje musical que trasciende el tiempo y el espacio. Fue grabado en vivo en el Teatro El Tesoro de Medellín durante la temporada del musical homónimo y reúne a 25 artistas entre músicos, actores y bailarines que dan vida a una historia de amor imposible en un sofisticado club social de mediados del siglo XX. La narración del álbum navega entre la realidad y la ficción,

rindiendo homenaje a la rica tradición literaria del norte de Colombia con canciones icónicas de Lucho Bermúdez, José Barros y Pacho Galán que sirven de telón de fondo para un relato que combina música, danza, teatro y humor, sin precedentes en el país (Radiónica, 2023). Por ello, Puerto Candelaria es una banda innovadora que ha desempeñado un papel crucial en la revitalización y reinterpretación de la música tradicional colombiana, fusionada con géneros como el jazz, el funk y la música experimental.

Según registros de la misma banda, en su pieza *Dizzy Matute*, crea una atmósfera rítmica que evoca el jazz de los años 50, específicamente el estilo bebop, combinado con la cumbia rápida. De esta fusión surge el nombre *Dizzy Matute*: *Dizzy* en honor al legendario trompetista Dizzy Gillespie y *Matute* significa *contrabando* en algunos contextos coloquiales, lo cual hace alusión a la mezcla del bebop con la cumbia de manera subversiva y sin un costo evidente, como si se estuviera "contrabandeando" el jazz dentro de la tradición colombiana. En ese sentido, el propósito de *Dizzy Matute* es rendir un tributo al Jazz clásico, mientras se preservan las raíces de la música colombiana. En esta pieza se destacan arreglos complejos y la improvisación, características propias del jazz, lo que resalta aún más la influencia de figuras clave como Dizzy Gillespie. Por ende, en esta propuesta musical, Puerto Candelaria logra un equilibrio único entre la experimentación del jazz moderno y la riqueza de la tradición musical colombiana (Puerto Candelaria, 2024).

Metodología.

La metodología empleada en este trabajo corresponde a un enfoque cualitativo de tipo investigación–creación donde el proceso artístico se constituye en el eje central de la producción de conocimiento. Para ello, se seleccionaron tres obras representativas del repertorio colombiano: *Momposina*, *Yo me llamo cumbia* y *Dizzy Matute,* para desarrollar un proceso adaptativo que supone trasladar estos materiales musicales a un formato de quinteto de trompetas con sección rítmica. Este proceso creativo se organizó en cuatro fases: (1) contextualización y análisis musical de las obras, (2) acercamiento a técnicas de adaptación, (3) descripción del proceso creativo y (4) proceso de interpretación.

Diseño metodológico.

La metodología adoptada se fundamenta en un diseño proyectual, entendido como una estructura flexible que se organiza en fases sucesivas y permite integrar el análisis, la experimentación adaptativa y la práctica interpretativa (Munari, 2016). Dicho diseño se articuló en cuatro etapas a saber:

- **Revisión documental y análisis musical.**

En esta fase se consultan fuentes bibliográficas, discográficas y musicológicas que permitirán contextualizar los temas seleccionados con el fin de encontrar su historia y contexto en el ámbito musical colombiano. De manera complementaria, se realizará un análisis descriptivo de los elementos estructurales de cada obra (forma, armonía melodía y ritmo) con el fin de identificar los recursos que pueden ser utilizados en el proceso adaptativo.

- **Experimentación creativa y diseño de arreglos.**

A partir de la información obtenida en la fase anterior, se desarrolla un proceso de investigación sobre técnicas en arreglos/adaptación, para lo cual se exploran diversas posibilidades de adaptación al formato de quinteto de trompetas y sección rítmica. Este proceso se caracterizó por la aplicación de técnicas de armonización, contrapunto, variación rítmica y distribución tímbrica. El resultado de esta fase es la elaboración de los arreglos definitivos de las tres obras seleccionadas en una especie de *medley*[1].

- **Proceso de interpretación.**

El proceso de interpretación se consolida desde diferentes puntos a tratar. Por un lado, están los aspectos técnicos propios de cada instrumento tales como articulación, dinámica, fraseo y balance tímbrico. También se explican las herramientas y ayudas para el montaje en vivo.

- **Técnicas e instrumentos de trabajo.**

Para el desarrollo de la investigación se emplearon técnicas cualitativas propias del ámbito artístico y musical: análisis documental y musicológico a partir de partituras, grabaciones y técnicas sobre arreglos, además del registro del proceso creativo mediante notas sobre dificultades en cuanto a timbre, articulación, entre otros, con sus respectivas soluciones y esquemas de arreglos.

Consideraciones éticas.

En el trabajo se respetaron en todo momento los principios de integridad académica y reconocimiento de autoría. Las fuentes documentales, discográficas y bibliográficas consultadas se citan conforme a las normas establecidas.

Lista de actividades

1. Consulta bibliográfica de documentos sobre orquestación e instrumentación, partituras de las obras, contexto de compositores y obras, la región del país en la que se encuentran las obras seleccionadas, su historia y condiciones de la creación.
2. Consulta de material de la agrupación Puerto Candelaria: quienes son, qué hacen, como son conocidos actualmente, sus referentes y su historia.
3. Consulta de material audiovisual en videos de agrupaciones similares a la trabajada con versiones de diversas obras que sirva al estudio de las piezas musicales, arreglos, sonoridad, contraste y formato de diferentes quintetos, sea de bronces o de trompetas, para comprender su estilo, técnica y sonido característico, buscando en diferentes sitios, sea de forma audiovisual, tutoriales y conciertos en vivo.

[1] *Medley*: Se refiere a la combinación de fragmentos de varias obras musicales en una sola interpretación continua. (Merriam-Webster, 2026).

4. Consulta de material sonoro de las obras a adaptar.
5. Selección de repertorio: elección de las piezas musicales que desean adaptar para el nuevo formato de quinteto de trompetas, considerando la diversidad de estilos, períodos musicales y dificultad técnica.
6. Análisis de las obras escogidas: estudio de la forma de cada pieza musical y su contexto, la rítmica que se maneja, su formato original y, por último, conocer sus versiones.
7. Escritura de adaptaciones para las piezas seleccionadas al nuevo formato de quinteto de trompetas, teniendo en cuenta la distribución de las partes y la idoneidad de las armonías y contorno melódico.
8. Implementación de posibilidades sonoras, experimentación con diferentes técnicas de interpretación como el uso de efectos de sordina, alternando pasajes con diferentes trompetas ya sea bugle, *piccolo*, trompeta en *Do* y *en Sib;* variaciones en la dinámica y exploración de diferentes estilos para enriquecer el sonido del quinteto.
9. Reflexión y descripción: relato de las vivencias del proceso de adaptación y las dificultades que se tuvieron a lo largo del proceso de adaptación y ensayo sobre del trabajo.
10. Edición final de la partitura.
11. Proceso de montaje e interpretación de la adaptación.
12. Edición del documento escrito.
13. Socialización y presentación en vivo el trabajo realizado, bajo la premisa de dominar completamente el repertorio adaptado y ofrecer una interpretación memorable.

Herramientas metodológicas

Diario de campo, documentación del proceso creativo, los desafíos encontrados, las vivencias obtenidas y los conocimientos adquiridos a lo largo del camino.

Presentación del trabajo.

Este trabajo se organiza en varias secciones que permiten entender el proceso paso a paso. Primero, se presenta la contextualización de las obras y de la agrupación Puerto Candelaria. Luego, se desarrolla la transcripción y el análisis musical, donde se estudian aspectos como la estructura, la armonía y la melodía. Después, se explica el proceso de adaptación de las piezas al formato de quinteto de trompetas con sección rítmica, incluyendo las decisiones tomadas durante el arreglo. Finalmente, se exponen algunas reflexiones sobre la experiencia y la interpretación de las obras. Como anexos, el trabajo incluye la grabación de la muestra en vivo y el score[2] de la fantasía.

[2]*Score:* Hace referencia a la partitura completa de una obra musical. (Michael Kennedy, 2013).

CAPITULO I. ANÁLISIS CONTEXTUALIZACION DE LAS OBRAS MOMPOSINA, YO ME LLAMO CUMBIA, DIZZY MATUTE.

1.1. Contextualización.

El presente capítulo tiene como propósito ubicar histórica, cultural y musicalmente las tres obras que comprenden la Fantasía Colombiana. En primer lugar, se hace una contextualización de los temas y los álbumes donde fueron difundidos, atendiendo a su origen, trayectoria y relevancia dentro de la música colombiana y latinoamericana. Posteriormente, se desarrolla un análisis descriptivo de la música, examinando aspectos como melodía, ritmo, armonía, forma y estilo, proceso realizado con el fin de identificar los elementos que servirían como material de soporte para el trabajo creativo y adaptativo.

Es preciso iniciar mencionando que el desarrollo del presente trabajo fue motivado en parte por las adaptaciones que Puerto Candelaria realizó de las obras objeto de análisis, por ello se ofrece un poco de contexto respecto a su trayectoria y proceso. Esta agrupación musical fue fundada en el año 2000 en la ciudad de Medellín por el compositor y productor Juancho Valencia (Puerto Candelaria, 2023). Desde sus inicios, la banda se ha caracterizado por romper esquemas dentro de la música latinoamericana, fusionando géneros tradicionales como la cumbia, el porro y el jazz latino con elementos del rock, el ska y la música urbana, creando un estilo propio, irreverente y lleno de identidad. A lo largo de su trayectoria, la agrupación ha desarrollado un concepto artístico que combina música, teatro, danza y sátira social, convirtiendo cada presentación en un espectáculo escénico lleno de energía y humor (Zambrano, 2024).

Según las fuentes consultadas, Puerto Candelaria (2019), Radiónica (2023) y Zambrano (2024), la agrupación ha sido reconocida tanto en Colombia como a nivel internacional y uno de sus proyectos más emblemáticos, el álbum “La Sociedad de la Cumbia”, rinde homenaje al género tradicional colombiano, pero lo reinterpreta desde una visión contemporánea, fusionando instrumentos típicos con sonoridades urbanas y modernas. Este disco refleja la filosofía del grupo: honrar las raíces mientras se transforma la tradición, proponiendo una cumbia libre, diversa y actual que conecta con nuevas generaciones sin perder su esencia (Last.fm, 2025).

Las versiones seleccionadas para este trabajo, las obras *Momposina, Yo me llamo cumbia y Dizzy Matute* pertenecen a uno de sus álbumes más importantes denominado *La Sociedad de la Cumbia,* que según Zambrano (2024), constituye uno de los proyectos más ambiciosos y significativos dentro de la música colombiana reciente, debido a su dimensión artística y alcance cultural. El trabajo discográfico fue lanzado en diciembre de 2023 y surge de un espectáculo musical y teatral equivalente, concebido como homenaje a la llamada “época dorada” de la cumbia orquestada en Colombia que tuvo lugar entre los años cincuenta y setenta. El concepto de “sociedad” remite al ambiente de los antiguos clubes sociales de mediados del siglo XX, donde la música, el baile y las relaciones sociales eran parte fundamental de la vida cultural. En este sentido, el álbum no se limita como producción musical, articula un relato escénico en el que coinciden música, teatro, danza y una estética retro cuidadosamente diseñada.

La producción grabada en vivo bajo un formato de *Big band*, presenta una amplia sección de metales, vientos, percusión y voces que le confiere una sonoridad expansiva y cercana al ambiente de orquestas tropicales clásicas. El repertorio combina arreglos de piezas icónicas de la tradición colombiana como *Momposina, Yo me llamo cumbia, Pepe o Danza negra,* compuestas por referentes como José Barros, Mario Gareña, Lucho Bermúdez y Pacho Galán, junto a composiciones originales de Juancho Valencia, director de la agrupación que permiten sostener la narrativa escénica e introducir elementos contemporáneos en la propuesta (Radiónica, 2023). La historia dramatizada en el espectáculo que enmarca el desarrollo del álbum, cuenta la relación entre Margarita, hija del dueño de un prestigioso club social y Pepe, un joven proveniente de la costa Caribe. Este argumento sirve como trasfondo para presentar contrastes de clase, tensiones culturales además del poder integrador de la música, al tiempo que se recrea una época marcada por la consolidación de la cumbia como emblema nacional (Puerto Candelaria, 2023).

1.1.1. Descripción de las obras

La primera obra es *Yo me llamo cumbia* y fue compuesta por Mario Gareña en 1.969, reconocido compositor y cantautor, cuyo trabajo data desde 1.950 hasta los años 1.990 en la denominada época de oro de la música tropical. Esta pieza se reconoce como una joya dentro del repertorio musical colombiano y un símbolo cultural que ha trascendido generaciones, su importancia no radica únicamente en el éxito popular que obtuvo, también en la manera en que concentra el pasar histórico y cultural de la cumbia, género surgido en la región caribe a partir de la interacción de tradiciones indígenas, africanas y europeas (Revisa Semana, 2021). La canción cumple una doble función, por un lado, exalta la cumbia como la "reina" de la música nacional pues en los 60 y 70 alcanzó gran reconocimiento en escenarios internacionales; por otro lado, proyecta un relato simbólico que integra elementos característicos de la vida cotidiana y festiva. Los tambores, las maracas, la flauta, el tabaco, la mochila y el ron, evocan la riqueza del mestizaje cultural colombiano, por eso esta obra se considera un producto artístico de gran valor estético, también un documento sonoro que narra la historia de un género y reafirma la identidad cultural del país (Bermúdez, 2012).

La versión de *Yo me llamo cumbia* utilizada es la interpretada por Puerto Candelaria, grabada con un enfoque moderno que mezcla la esencia tradicional del porro y la cumbia con elementos del jazz y el rock. En la producción se usaron instrumentos típicos como tambores, gaitas y maracas junto con metales, bajo eléctrico y percusión latina, logrando un sonido fresco y potente. La grabación se realizó en estudio con arreglos innovadores y una mezcla que resalta el carácter festivo y experimental característico de la banda. La estructura general de la obra mantiene una forma estrofa–coro–estrofa con secciones instrumentales intermedias que permiten enriquecer la sección de metales y percusión, finalizando con una coda enérgica que refuerza el espíritu alegre y representativo de la cumbia.

La otra obra que se integró a este trabajo es *Momposina*, compuesta por José Barros Palomino en la segunda mitad del siglo XX que se constituye como una de las piezas más representativas del repertorio tradicional colombiano. Su creación refleja el profundo vínculo del compositor con la región caribe, en particular con el municipio de Mompox, tierra cargada de historia,

música y tradiciones. José Barros (1915–2007) quien nació en El Banco (Magdalena), es uno de los músicos colombianos con más canciones creadas, su legado alberga más de 700 composiciones que abarcan géneros como la cumbia, el porro, el bolero y la guabina. Entre sus obras más emblemáticas se destacan *La piragua, El pescador y Momposina*, todas reconocidas por su capacidad de proyectar la identidad cultural del caribe colombiano hacia un escenario nacional e internacional (Bermúdez, 2012).

La canción *Momposina* no solo evoca el paisaje musical y social de Mompox, también se nutre del imaginario popular alrededor de Edith Cabrales Samudio, quien fuera conocida como l*a Momposina*, por lo cual, su figura se consolidó como referente cultural y legendario en la ciudad, pues representaba alegría, religiosidad y la fuerza vital de las mujeres caribeñas. En este sentido, la obra de Barros dialoga con la tradición oral y la memoria colectiva, transformando un símbolo local en un referente musical de alcance nacional. Tal como expone el documental "*Momposina: su casa, su leyenda"* (Latina Stereo, 2022), la historia de Edith Cabrales Samudio ha trascendido el plano individual para convertirse en patrimonio inmaterial de Mompox, proyectando su imagen como parte inseparable de la canción. De esta manera, la canción de Barros y la leyenda de Cabrales se complementan en un mismo eje cultural: ambos relatos reafirman el rol de la mujer y de la tradición caribeña en la construcción de la identidad musical colombiana. Así que *Momposina* no es únicamente una composición musical, también un testimonio de la interacción entre historia, mito y arte en el contexto del caribe colombiano.

Al igual que *Yo me llamo cumbia*, la versión de *Momposina* interpretada por Puerto Candelaria, presenta una propuesta moderna que fusiona ritmos tradicionales con sonoridades urbanas y contemporáneas. La banda conserva la esencia folclórica mediante el uso de tambores, gaitas y metales, pero incorpora bajo eléctrico, batería y armonías del jazz, creando una sonoridad vibrante y única. La grabación realizada en modo de *ópera*, hace una combinación de música y escenografía, destacando una historia con música y letras como resalta la *Sociedad de la cumbia*, denominada así para que su energía como grupo enriquezca la rítmica del tema. Su estructura general se basa en secciones contrastantes entre pasajes vocales e instrumentales con un desarrollo dinámico que va creciendo hasta un cierre intenso y festivo que refleja el espíritu alegre y colorido característico de la agrupación (Puerto Candelaria, 2025).

La obra *Dizzy Matute*, también fue incluida en el álbum *La Sociedad de la Cumbia* y constituye una de las expresiones más representativas de la experimentación sonora contemporánea en Colombia. Se trata de una pieza instrumental que fusiona los ritmos tradicionales de la cumbia con elementos característicos del jazz de los años cincuenta, especialmente del bebop, corriente que revolucionó el lenguaje musical con su complejidad armónica y rítmica. El título de la obra hace referencia directa a Dizzy Gillespie, trompetista estadounidense ícono del bebop, conocido por su virtuosismo y su estilo innovador, mientras que el término "*matute*" alude al contrabando, metáfora que sugiere la mezcla desobediente entre dos tradiciones musicales que en apariencia pertenecen a mundos distintos (Puerto Candelaria , 2023).

En cuanto a su estructura, *Dizzy Matute* retoma la forma de 12 compases del blues, integrando progresiones armónicas propias del jazz y recursos como cromatismos, notas alteradas y la cuarta aumentada que evocan el espíritu rebelde del bebop. Al tiempo, mantiene el pulso

acelerado y bailable de la cumbia orquestada, incorporando instrumentos como la gaita y los metales propios de la tradición tropical colombiana. De esta manera, la obra funciona como un puente sonoro entre lo local y lo global, donde confluyen referentes como Lucho Bermúdez y Edmundo Arias con figuras internaciones reconocidas como Gillespie o Thelonious Monk.

En ese orden, *Dizzy Matute* no solo representa un ejercicio de mestizaje musical, también un gesto de resignificación cultural, pues la cumbia entra en diálogo con las vanguardias del jazz, reafirmando la capacidad de este género colombiano para reinventarse y mantenerse vigente en escenarios internacionales. Esta pieza pone en evidencia el proyecto estético de Puerto Candelaria: un laboratorio creativo que se autodefine como espacio de exploración denominado *La Sociedad de la Cumbia*, donde los límites entre tradición e innovación son constantemente desafiados (Puerto Candelaria, 2024).

Dichas obras que constituyen el insumo esencial para este trabajo de grado, permiten generar un acercamiento a la tradición musical colombiana desde la perspectiva de este grupo que propone una fusión moderna e innovadora. Estas versiones aportan colores particulares en aspectos como la instrumentación, la articulación rítmica, el tratamiento melódico y la intención expresiva que posibilita un análisis comparativo enriquecedor. De esta manera, el estudio de dichas interpretaciones no solo evidencia la versatilidad de estas obras como referentes culturales y patrimoniales, también ofrece una base sólida para el proceso creativo de adaptación al formato de quinteto de trompetas y sección rítmica, en el cual se busca integrar elementos de la tradición con nuevas propuestas sonoras.

1.2. Análisis descriptivo de la música.

El álbum *La Sociedad de la Cumbia* (Last.fm, 2025) ofrece una lectura contemporánea del repertorio tradicional colombiano a través de la fusión con recursos del jazz, el latín jazz y las músicas urbanas. Por ello, este apartado realiza un análisis descriptivo de las tres obras elegidas *Yo me llamo cumbia, Momposina y Dizzy Matute,* constituyen el plano principal de la adaptación al quinteto de trompetas.

1.2.1. Yo me llamo cumbia.

La pieza *Yo me llamo cumbia* en su estructura formal se organiza en un esquema de pre intro- intro- estrofa (tema A)–estribillo (tema B) x2 mambos[3] y solos instrumentales. En la primera parte, lo que es el tema A y B se repite, sin embargo, lo denominamos B dado que se da una letra diferente, pero con la misma estructura armónica *(ver imagen 1)*.

[3] *Mambos:* Sección instrumental o vocal de carácter enérgico y repetitivo que suele aparecer hacia la parte media o final de una obra de música popular afrolatina. Se caracteriza por patrones rítmicos sincopados, frases cortas repetidas y, frecuentemente, la participación destacada de los metales. (Mauleon, 1993).

Ilustración 1. Estructura formal "Yo Me Llamo Cumbia".

Tonalidades que cambian en la obra	PREPARACION INTRO				
Am:	Im	Im	V7	V7	x2
	8 compases				
	INTRO (CON TEMA)				
Am:	Im	V7	V7	Im	
Cm:	Im	V7	V7	Im	
Am:	V/I	Vmaj7	Vmaj7		
	11 compases				
SIGNO	TEMA A (ESTROFA PRINCIPAL)				
Am:	Im	VIm7 (b5)	II°	VII°	
	II°	VII°	Im	Im	
	V/IV	V/IV	IVm	IVm-VII7	
	III- bVI	II(b5)- V7	Im	IVm-VII7	
	III- bVI	II(b5)- V7	Im	Im	
	20 compases				
	TEMA B (PUENTE Y DESARROLLO)				
C:	V7	V7	I	V7/II- bVII7	
	V7	V7	I	I	
Dm:	II7(b5)	V7	Im		
Am:	IVm-VII7	III- bVI	II(b5)- V7	Im	
	IVm-VII7	III- bVI	II(b5)- V7	V7	
	19 compases				Salta al TEMA A (estrofa principal) y sigue a MAMBO Y SOLOS INSTRUMENTALES
	MAMBO Y SOLOS INSTRUMENTALES				
Am:	Im/E	bVImaj-V7	V7	V7	X3
	Im	VIm7(b5)-V7	V7	V7	
	Im	Im	V7	V7	Solo de acordeon
	Im	bVImaj-V7	V7	V7	X3
Gm:	Im	Im	V7	V7	X3
	Im	Im			Mambo Brass
Am:	IVm	V7	Im-V7	V7	
	bVImaj-V7	V7	V7	Im	x2
	VIm7(b5)-bVImaj	V7	V7	Im	X4
Dm:	II7(b5)	V7	Im		Mombo Cañas / Entra Voz
Am:	IVm-VII7	III- bVI	II(b5)- V7	Im	Voz igual que en el tema B pero con diferente armonia
	IVm-VII7	III- bVI	II(b5)- V7	V7	
	82 compases				
	FINAL				
	calderon para la voz con CORTE DE PERCU y entrar al Am:				Grito "yo me llamo cumbia...."
Am:	II°7(b5)	V7-SubV7/Im	Imaj9		
	6 Compases				

Convenciones	
	pertenece a la escala melodica
	pertenece a la escala armonica
	acordes pivot a nueva tonalidad
	tonalidad de paso
	repeticiones

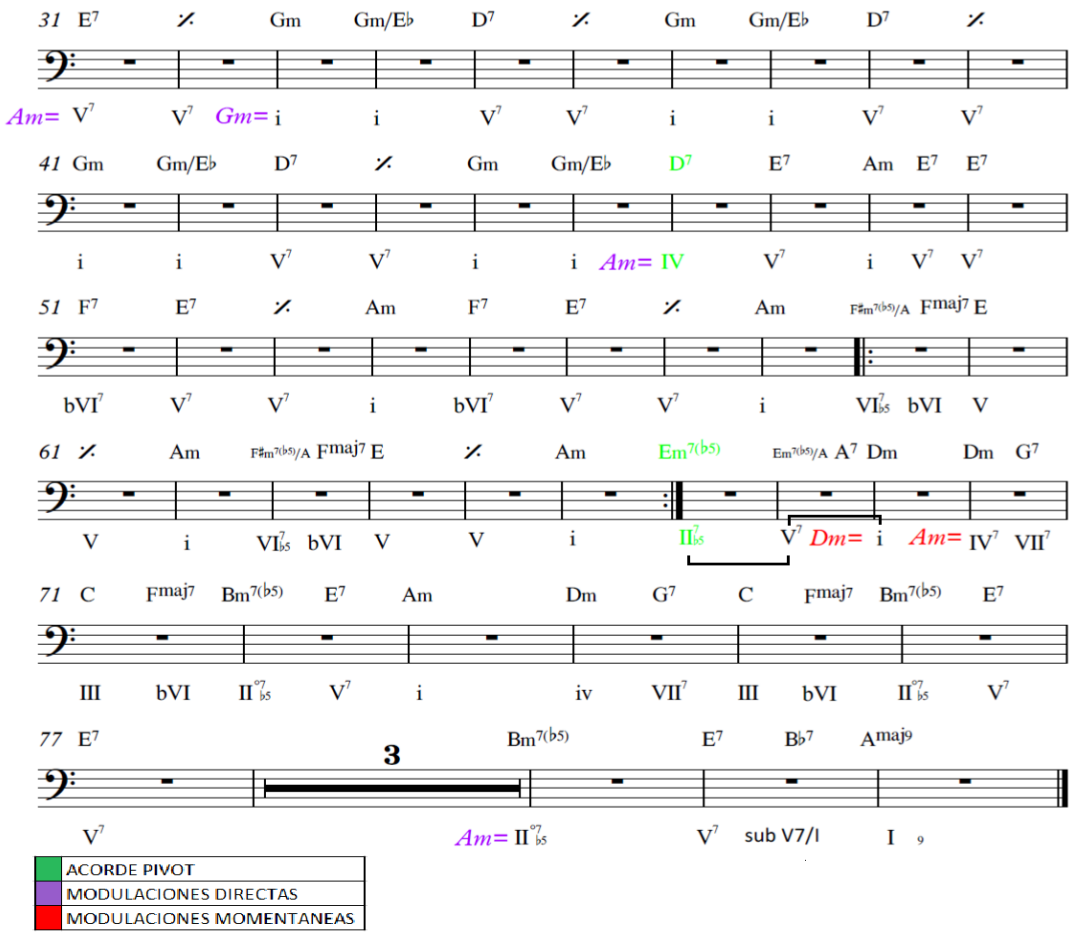
Nota: tabla sobre la estructura formal "Yo Me Llamo Cumbia". Elaboración propia.

Una de las características más relevantes de esta versión es el uso de los modos derivados de las escalas menor melódica y menor armónica, recurso habitual en los encadenamientos por cuartas característicos del lenguaje moderno. La incorporación del VIm7(♭5) (propio de la escala menor melódica) y del VII° (proveniente de la menor armónica), introduce un tipo de tensión armónica que amplía el espectro modal de la obra. Asimismo, la adición de intervalos de séptima, novena y quinta bemol en los acordes aporta un color jazzístico, donde las disonancias controladas y las extensiones armónicas se integran de manera funcional al discurso musical. Estas mismas características se evidencian en la sección de vientos, donde las alteraciones y extensiones armónicas responden directamente a este enfoque modal. Las líneas melódicas y de acompañamiento presentan cromatismos y tensiones coherentes con la base armónica, reforzando la relación entre el tratamiento armónico y la textura orquestal. En conjunto, estos

recursos enriquecen la progresión y otorgan a la obra un carácter sofisticado y contemporáneo, sin perder la raíz rítmica y modal que define el estilo tropical de la agrupación.

La armonía de esta canción está en la tonalidad de La menor (Am) que se expande mediante acordes extendidos, alteraciones cromáticas y progresiones secundarias, lo que acerca la pieza al lenguaje jazzístico *(ver imagen 2).* Las transiciones entre modos y la inclusión de breves pasajes cromáticos refuerzan la idea de una cumbia reinterpretada desde una mirada moderna y sofisticada, donde tradición y experimentación conviven de manera orgánica.

Ilustración 2. Sección final. "Yo me llamo cumbia".



Nota: partitura del bajo en cifra del tema Yo me llamo cumbia. Elaboración propia.

Este fragmento evidencia un tratamiento armónico avanzado que combina modulaciones directas y por acordes pivote, recurso característico de la reinterpretación jazzística que realiza Puerto Candelaria. La obra transita entre distintos centros tonales, donde los acordes pivote cumplen una función de enlace fluido entre tonalidades vecinas, especialmente entre Am y Gm, y posteriormente hacia Dm. Estas modulaciones no son abruptas, se apoyan en acordes con funciones ambiguas (como el VI7, el ii°7 o el VIIbmaj7), que permiten una transición orgánica entre modos y escalas relacionados. Se destacan modulaciones directas que refuerzan el carácter contrastante y dinámico de la obra, generando un cambio expresivo y de color que se integra con la propuesta estética del grupo.

La presencia de acordes alterados (como los que incluyen b5, 7 y 9) aporta una sonoridad más jazzística, mientras que el uso recurrente de cuartas y segundas en los vientos refuerza la sensación modal y el movimiento no funcional. Este entramado armónico se refleja también en la sección de vientos, donde alteraciones y tensiones son consecuentes con los desplazamientos tonales del bajo, evidenciando una concepción integral del arreglo, donde las modulaciones sirven como medio de contraste y como parte de un discurso armónico enriquecido, coherente y expresivo.

Esta versión incorpora interludios instrumentales que funcionan como tipo improvisación y discurso entre los instrumentos de viento *(ver imagen 3),* el acordeón funciona como parte de la improvisación, resaltando un estilo diferente. Aunque la cumbia tradicional incluye este componente, es raro ver la combinación de acordeón con instrumentos de *Big Band*[4], pero ese valor agregado que ofrece esta versión deja en evidencia que la tradición de la cumbia no puede dejarse perder en otros formatos, pese a la fusión instrumental. No obstante, Puerto Candelaria permite que una base particular de cumbia contenga variedad de colores en este nuevo arreglo.

Ilustración 3. Interludios instrumentales y background accompaniment[5].



Nota: partitura de sección de cañas[6] del tema Yo me llamo cumbia. Elaboración propia.
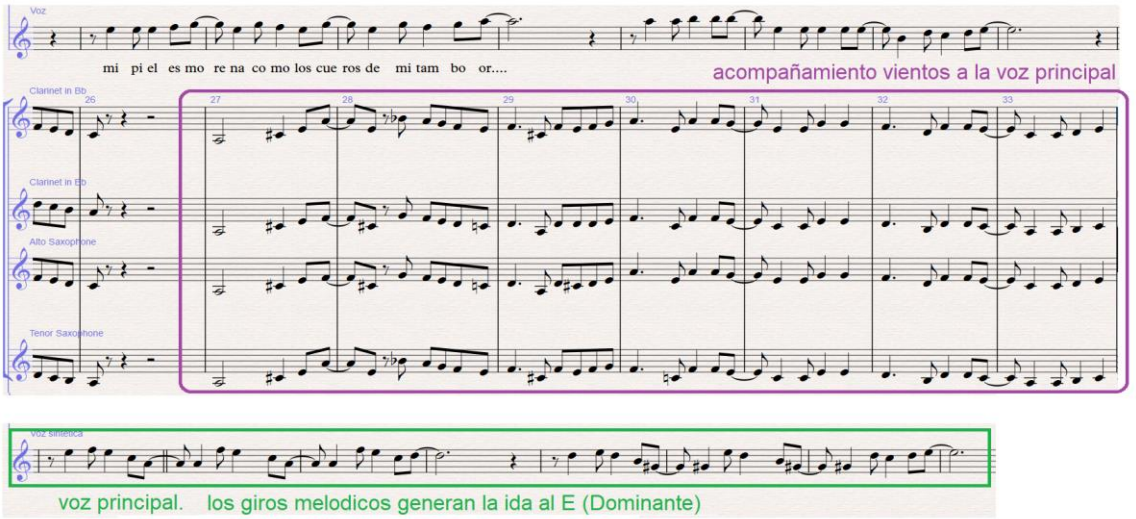
En la mayor parte del arreglo la disposición de las voces varía según el clímax o la función expresiva del fragmento. En este caso, el background presenta una disposición abierta que

[4] *Big Band:* Agrupación musical de gran formato típica del jazz, conformada por secciones de vientos (saxofones, trompetas y trombones) y una sección rítmica (piano, bajo, guitarra y batería). (Wright., 1982).
[5]*Background accompaniment:* Acompañamiento musical que cumple una función de soporte rítmico y armónico. (Kennedy., 2013).
[6] Cañas: El término *cañas* se emplea para designar los instrumentos de viento-madera cuyo sonido se genera por la vibración de una caña simple o doble, entre ellos el clarinete, el saxofón, el oboe y el fagot. (Cambridge University, 1998).

genera contrastes tímbricos y aporta diversidad al color sonoro al tiempo que resalta el interludio instrumental. Se observa que únicamente una voz se abre (clarinete 2), mientras las demás se mantienen en unísonos distribuidos en diferentes octavas, otorgando peso y estabilidad al pasaje de la trompeta. En esta obra, el tratamiento del *background* enriquece el acompañamiento de otros fragmentos y también contribuye al equilibrio formal, permitiendo que determinadas secciones adquieran mayor protagonismo dentro del discurso musical.

Melódicamente, la voz se desenvuelve en un registro medio con predominio del movimiento conjunto diatónico y giros modales que remiten al ámbito mayor, reforzando una simpleza en su estructura que sustenta su carácter accesible y popular. La voz tiende a no estar totalmente entonada y conserva en algunos momentos la afinación, pero en la entrada de cada frase tiende a ser muy recitada, evidenciando una influencia de músicas modernas como lo es el rap. Para efectos prácticos del arreglo de trompetas, la voz se abordará con referencia a la versión original la cual es totalmente entonada, puesto que esto será el material con el cual se hará la adaptación final con instrumentos afinados *(ver imagen 4).*

Ilustración 4. Acompañamiento de los vientos a la voz y fragmento voz principal.
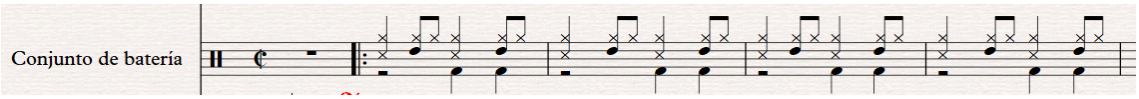


Nota: partitura de sección de cañas con melodía principal del tema Yo me llamo cumbia. Elaboración propia.

La textura de este fragmento se organiza con movimiento en bloque dentro de la sección de cañas. En la primera parte, las voces mantienen un unísono que posteriormente se expande hacia intervalos de terceras. La disposición de las voces se abre principalmente en los extremos (clarinete 1 junto al saxofón tenor y clarinete 2 junto al saxofón alto), configurando un equilibrio tímbrico entre registros. En la segunda parte del pasaje, las voces intercambian su disposición, generando un efecto de entrelazado o entretejido contrapuntístico que aporta dinamismo y variedad a la textura. La voz generalmente va haciendo saltos hacia el dominante (E7), pero en la primera parte hace grados conjuntos.

La métrica es binaria de compás partido (2/2) muy tradicional de la música tropical, la percusión (maracas, tambora y congas), sostiene el patrón rítmico de cumbia. En este caso la batería

cumple esta función de mantener este ritmo *(ver imagen 5),* mientras que el bajo eléctrico y el piano aportan un carácter más cercano al jazz. La síncopa y los acentos desplazados, sobre todo en los instrumentos de viento, generan la fluidez y el sentimiento propio de estas músicas populares, evocando tanto la raíz folclórica como el lenguaje del jazz *(ver imagen 6).*
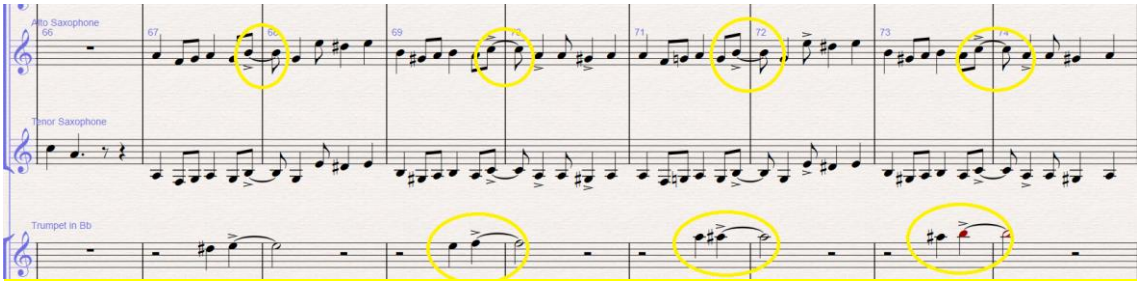
Ilustración 5. Patrón de cumbia en la batería.



Nota: partitura de conjunto de batería del tema Yo me llamo cumbia. Elaboración propia.

La batería cumple la función de las maracas, tambora y congas generando un patrón sólido en el cual la música se mueve. Vemos que el bombo (primer espacio) siempre va en el 2do tiempo haciendo que estos dos golpes generen la sensación de sincopa, pero el hi-hat (arriba de la línea 5) está cerrado y a tiempo, igual que la baqueta en el aro del redoblante (espacio 3). La combinación de esto hace que la música tenga un discurso de ir y venir donde hay partes a tiempo y otras en sincopa, animando el espíritu de la sabrosura e incite al baile. El golpe que va abierto, se ve en la mitad del 1er tiempo en alguno de los toms (línea 4), generando esa sincopa que lo hace "sabroso" y bailable.

Ilustración 6. La sincopa y los acentos desplazados.
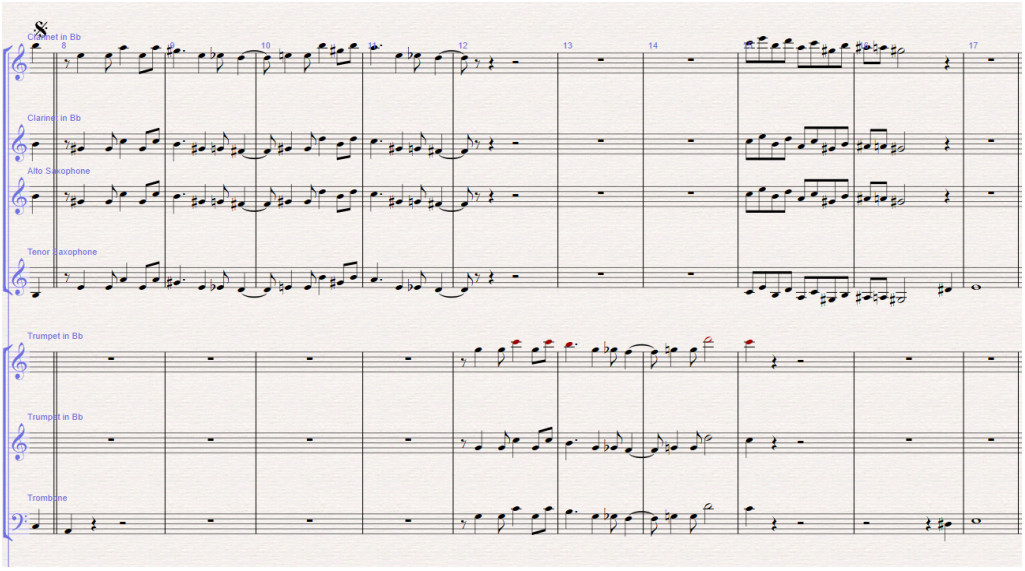


Nota: partitura de saxofón alto y saxofón tenor con trompeta del tema Yo me llamo cumbia Elaboración propia.

En gran parte de las músicas tropicales la síncopa es el elemento rítmico que impulsa el movimiento del cuerpo y genera expectativa dentro del compás. Su desplazamiento entre los tiempos fuertes y débiles e incluso hacia el cierre del compás, mantiene una sensación de continuidad y balance, evitando que el ritmo se perciba rígido o puramente vertical. Aunque la síncopa es el recurso que da vida y fluidez a la interpretación, muchas músicas populares se anclan sobre el cuarto tiempo que actúa como referente estructural o punto de apoyo para los intérpretes y bailarines. En este sentido, la música popular no está "amarrada" exclusivamente a la síncopa, sino al diálogo constante entre esta (como tensión y movimiento) y el cuarto tiempo (como estabilidad y referencia). Esta relación es la que produce el vaivén característico y la sensación de balance rítmico que define gran parte de la música tropical.

En referencia a la textura, puede decirse que es de tipo homofónica con alusión a la voz principal y el acompañamiento estable. En ciertos momentos la textura se enriquece con diálogos

polifónicos entre los instrumentos de viento, creando un juego sonoro que enriquece la obra original *(ver imagen 7)*. La instrumentación está apostando a una hibridación tímbrica: mantiene la base tradicional de la cumbia (percusión y maracas), pero la complementa con bajo eléctrico, batería y piano. Si bien la cumbia incorpora instrumentos de viento como la trompeta, el clarinete y el trombón, la instrumentación de esta versión adopta un formato de *Big band* donde los arreglos aprovechan técnicas de *voicing*[7], contracantos y doblajes melódicos para enriquecer la textura. En este contexto, los instrumentos de viento cumplen un papel esencial en la creación de color, densidad armónica y proyección sonora, haciendo que el carácter de la obra sea festivo, alegre y de afirmación cultural.

Ilustración 7. Tratamiento textural y técnicas de arreglo.



Nota: partitura de sección de cañas y brass[8] del tema Yo me llamo cumbia. Elaboración propia.

En el fragmento se evidencia el tratamiento homofónico predominante, donde los instrumentos de viento se organizan en bloques armónicos coordinados que refuerzan la melodía principal. No obstante, el arreglo introduce momentos de diálogo contrapuntístico entre clarinetes y saxofones, generando una sensación de movimiento interno que dinamiza la textura. La disposición de los vientos responde a un criterio orquestal propio del formato *Big band*, utilizando *voicings* cerrados, contracantos y doblajes melódicos que amplían el espectro armónico y tímbrico. Este tratamiento evidencia una búsqueda de color y densidad, donde la interacción entre registros medios y agudos aporta brillo y cohesión al conjunto. En suma, el pasaje combina la estructura tradicional de la cumbia con recursos de arreglo moderno.

[7] *Voicing:* Se refiere a la disposición y distribución de las notas de un acorde entre las diferentes voces o instrumentos, determinando su sonoridad y color armónico. (The Oxford Dictionary of Music (6.ª ed.)., 2013).

[8] *Brass*: término de origen inglés que se refiere a los instrumentos de viento-metal. (Kennedy., 2013).

1.2.2. Momposina.

En segundo lugar, *Momposina* en su estructura mantiene un diseño -intro-parte A (estrofa)-parte B (desarrollo del coro)-parte C (Coro) x2 (repite al signo y sigue)- parte instrumental que sería D (mambo cañas)-parte E (mambo brass)- parte F (solo de trompeta)- parte D´ (mambo cañas x2)- parte F´ (2 parte solo de trompeta)-parte D´ (mambo cañas x3)- Coda (parte final*) -(ver imagen 8.),* con repeticiones cíclicas sobre la armonía y pasajes melódicos. La introducción instrumental anticipa y da paso a la voz principal, mientras el estribillo, al repetirse, organiza y unifica la estructura formal de la obra.

Ilustración 8. Estructura formal de Momposina.

Tonalidades	Intro					
SIGNO Gm:	||:Im	Im	IVm	IVm		
	V7	V7	Im	Im :||	x2	
	Cromatismo	IV7				
	18 compases					
	Parte A					(Estrofa principal)
	Im	Im	VIIb	Im	x2	
	8 compases					
	Parte B					(Desarrrolo al coro)
	VIIb- VIb	V7	V7	Im		
	VIIb- VIb	V7	V7	Im		
	8 compases					
	Parte C					(coro)
	VIb	V7	V7	Im	x2	Salta al signo (intro) y sigue a Mambo y solos
	8 compases					
	Parte D					(MAMBO CAÑAS)
	Im	V7	V7	Im	x2	
	8 compases					
	Parte E					(MAMBO BRASS)
	Im	V7	V7	Im	x2	
	8 compases					
	Parte F					(SOLO DE TROMPETA)
	Im	Im	V7	V7	x4	
	Im					
	17 compases					
	Parte D´					(MAMBO CAÑAS X2)
	Im	V7	V7	Im	x2	
	8 compases					
	Parte F´					(PARTE 2 DEL SOLO DE TROMPETA)
	V7	V7	Im	Im	x4	
	16 compases					
	Parte D´					(MAMBO CAÑAS X3)
	Im	V7	V7	Im	x4	
	16 compases					
	CODA FINAL					(CODA FINAL)
	VIb	V7	V7	Im	x2	
	V7					
	9 compases					
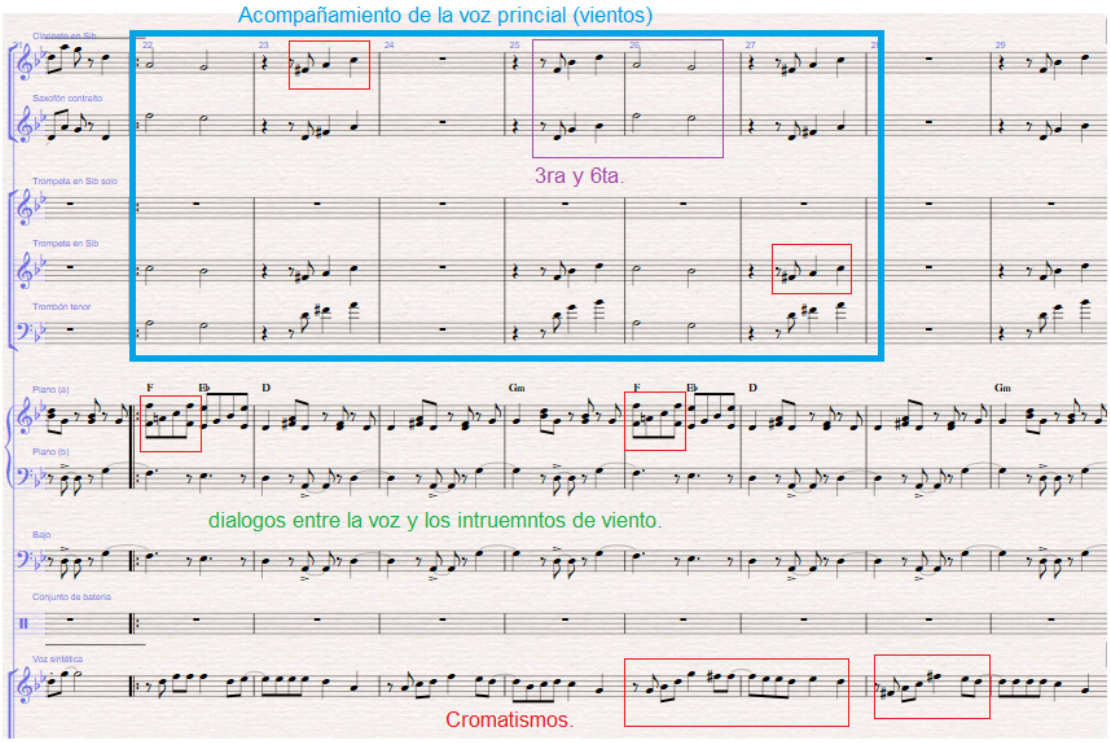
Nota: tabla sobre la estructura formal del tema Momposina. Elaboración propia.

A diferencia de las formas tradicionales de la cumbia que suelen desarrollarse con repeticiones literales, la versión de Puerto Candelaria propone una forma fragmentada y dialógica en la que cada sección se conecta al resto de la obra por interludios instrumentales. El discurso no busca progresión continua, sino una sucesión de bloques contrastantes que alternan entre la danza, el espectáculo y la improvisación. Este enfoque dota la obra de un carácter escénico y narrativo, donde el uso de repeticiones, saltos de signo y reexposiciones, funciona más como estrategia

teatral porque organiza los elementos musicales en función de una intención dramática y expresiva, priorizando el desarrollo de la acción y la narrativa sonora sobre una estructura musical formal tradicional. La inclusión de múltiples secciones de mambo, el uso del solo de trompeta como eje de tensión y la interacción entre secciones de cañas y metales, generan una forma abierta más cercana al concepto de "suite popular" que al formato de canción tradicional. De este modo, la estructura organiza la música y actúa como vehículo de dramatización sonora, reflejando la estética performativa e irreverente que distingue el lenguaje de Puerto Candelaria.

La obra se articula en torno al centro tonal de G menor con una secuencia de secciones que combinan progresiones funcionales (Im–V7) con momentos cromáticos y acordes de paso (como IV7 perteneciente al modo dórico o escala menor melódica y bVI7 del modo mixolidio o sustituto de la dominante cromática), los cuales enriquecen la tensión armónica. La introducción de carácter cíclico, establece la tonalidad y anticipa la dinámica del *Groove*[9], mientras las partes A, B y C consolidan el tema principal mediante un discurso melódico homofónico con ligeras expansiones modales. Posteriormente, las secciones D y E (mambo de cañas y mambo brass) amplían la textura y la densidad tímbrica, incorporando un diálogo entre metales y maderas. Pero la versión de Puerto Candelaria transforma esta base armónica mediante síncopas en el bajo eléctrico, recursos cromáticos en el piano y un uso expresivo de los vientos que alternan entre la duplicación melódica y la creación de contracantos en terceras y sextas paralelas con momentos de diálogo polifónico entre los instrumentos de viento *(ver imagen 9).*

Ilustración 9. Tejidos entre los vientos y las voces, armonía con cromatismos y disposición de voces.
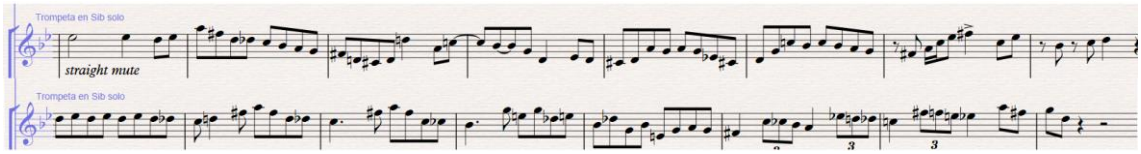


Nota: fragmento del score del tema Momposina. Elaboración propia.

[9] *Groove:* término de origen inglés que se refiere a la sensación rítmica generada por la interacción entre los instrumentos de acompañamiento, especialmente la sección rítmica, que produce un flujo constante y bailable. (Kennedy., 2013).

Este fragmento evidencia un tratamiento textural y contrapuntístico más elaborado dentro del arreglo en el que la relación entre los vientos, la voz y el acompañamiento armónico adquiere un papel estructural. La sección de vientos, dispuesta en terceras y sextas paralelas, no se limita a duplicar la melodía, genera un entramado de respuesta y diálogo con la línea vocal, creando una sensación de conversación musical. Este principio de imitación entre planos melódicos da profundidad y dinamismo al tejido sonoro y al mismo tiempo, el piano y el bajo introducen movimientos cromáticos que rompen la previsibilidad de la armonía, aportando tensión y variedad. Los pequeños motivos destacados en la imagen revelan cómo los instrumentos interactúan mediante micro respuestas rítmico-melódicas, produciendo un efecto de engrosamiento textural y enriquecimiento tímbrico. Este tipo de escritura donde cada capa conserva autonomía, pero coopera en la construcción del discurso, refuerza una textura polifónica integrada en la que el color, el registro y la dirección melódica funcionan como elementos expresivos, superando la función de acompañamiento.

Esta versión incorpora un solo instrumental de trompeta, elemento que aporta valor expresivo y estético adicional a la propuesta y es interpretado con una sordina “Harmon”, recurso que modifica el timbre del instrumento, otorgándole un color misterioso, metálico y concentrado (herencia directa del blues) que contrasta con la sonoridad abierta del resto de la sección de vientos. Además, el uso de la sordina contribuye a crear un clima de intimidad y tensión controlada. En la versión de Puerto Candelaria para esta sección el instrumentista desarrolla pasajes cromáticos y variaciones texturales que remiten a otros lenguajes musicales, especialmente al jazz y a la música contemporánea *(ver imagen 10).*
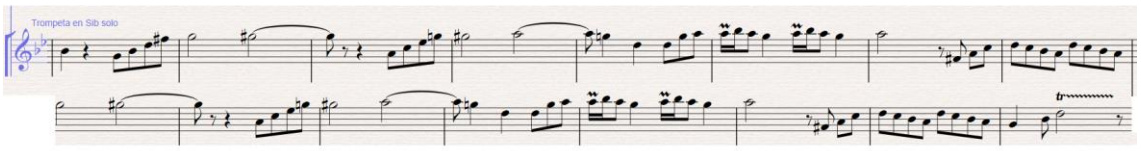
Ilustración 10. Solo de trompeta con cromatismo, influencia jazz.



Nota: fragmento de la partitura; solo de trompeta del tema Momposina. Elaboración propia.

En este fragmento se observa el solo de trompeta ejecutado con Harmon mute, recurso que aporta un timbre brillante y penetrante. El discurso melódico se construye a partir de motivos cortos y repetitivos con el uso de cromatismos, notas de paso y aproximaciones que generan tensión y color propio del lenguaje jazzístico. Rítmicamente, la línea combina síncopas, subdivisiones ternarias y desplazamientos acentuales, manteniendo un diálogo constante con el bajo y la percusión. El fraseo alterna pasajes ligados y ataques marcados que aporta dinamismo y contraste expresivo.

Ilustración 11. Solo de trompeta como tratamiento de la textura.
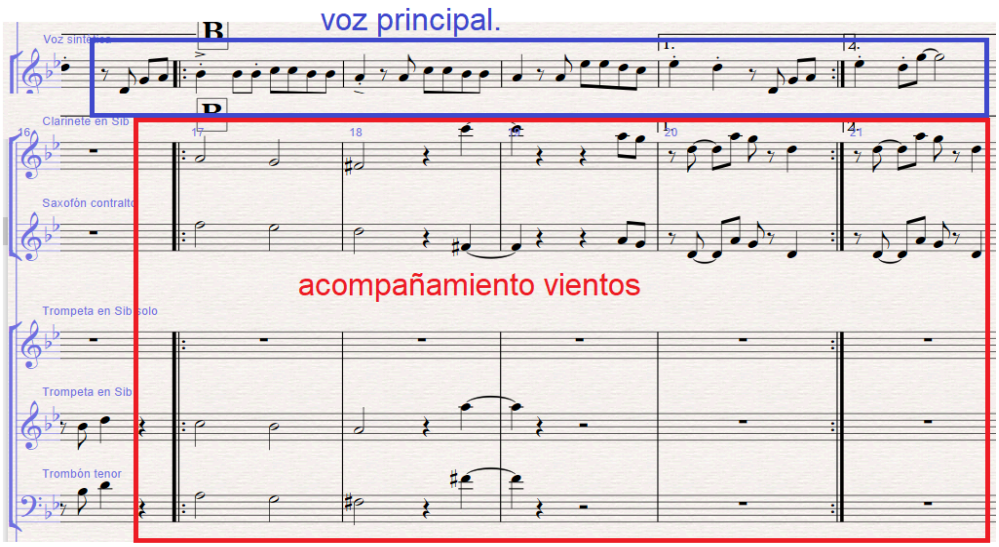


Nota: fragmento de la partitura; solo de trompeta del tema Momposina. Elaboración propia.

En este fragmento se observa el solo de trompeta como un elemento textural de contraste dentro de la obra. Aunque se presenta de manera individual, su desarrollo melódico no rompe la coherencia del entramado general, amplía la textura al incorporar una línea solista de carácter libre sobre la base rítmica establecida. El uso de apoyos cromáticos, frases ascendentes y articulaciones variadas aporta densidad y relieve al discurso sonoro, de este modo, el solo actúa como capa emergente dentro de la textura global, aportando un punto de expansión expresiva que enriquece la interacción entre timbre, registro y color orquestal.

La melodía vocal se ubica en un registro medio y se caracteriza por frases breves y repetitivas donde predomina el movimiento conjunto. Algo a destacar de la voz es que sus entradas se sitúan recurrentemente en los tiempos débiles del compás, particularmente en el segundo tiempo *(ver imagen 11, parte superior).* Este recurso rítmico genera una sensación de libertad expresiva y desplazamiento temporal al evitar la acentuación directa sobre el pulso fuerte. Desde el punto de vista técnico, esta forma de anticipación o desfase métrico contribuye a una articulación más fluida del fraseo, reforzando el carácter sincopado propio de la música tropical. De esta manera, la línea vocal no se percibe rígida ni vertical, se integra en un movimiento continuo que impulsa el flujo rítmico y favorece la sensación de vaivén característica del género. Los instrumentos de viento (clarinete y trompeta) por su parte, enriquecen la línea melódica con variaciones ornamentales *(ver imagen 12, cuadrado rojo)*.

Ilustración 12. Representación de voz con acampamiento de vientos.
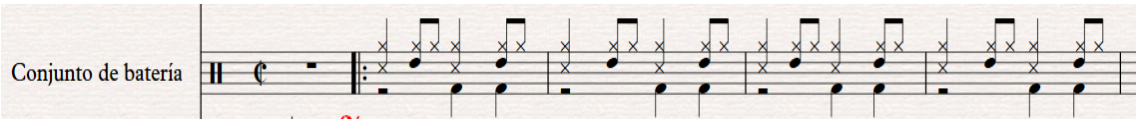


Nota: fragmento de partitura; sección de cañas y brass con voz principal. Elaboración propia.

En este fragmento se evidencia una interacción clara entre la voz principal y el acompañamiento de vientos, pero la disposición de las líneas melódicas resalta el contraste funcional entre ambas secciones. La voz líder, ubicada en un registro medio-agudo, desarrolla un discurso melódico caracterizado por acentuaciones desplazadas y apoyos en las partes débiles del pulso. En contraste, los vientos (clarinete, saxofón alto, trompetas y trombón), mantienen una textura homofónica y rítmica de tipo vertical con ataques coordinados que refuerzan el compás y consolidan la base armónica. Este tipo de escritura donde la melodía vocal se superpone a un bloque instrumental, evidencia una técnica de balance dinámico y textural de carácter vertical,

donde la sección de vientos no busca protagonismo, sino actúa como un colchón armónico que complementa y realza la línea melódica principal.
Su métrica es binaria en compás partido de (2/2) con base rítmica que alterna entre patrones de tambora y congas, generando un *ostinato*[10] sobre el cual se desarrolla la melodía principal. Esta obra funciona igual que en *Yo Me Llamo Cumbia*, el patrón percusivo sigue siendo el mismo, todos los instrumentos de percusión de la cumbia los hace la batería en esta versión *(ver imagen 13),* mientras el bajo eléctrico refuerza la base con síncopas que dinamizan el acompañamiento. Puerto Candelaria acentúa, además, un carácter *jazzeado*[11] en ciertos pasajes con acentos desplazados y *swing*[12] *(ver imagen 14)*.

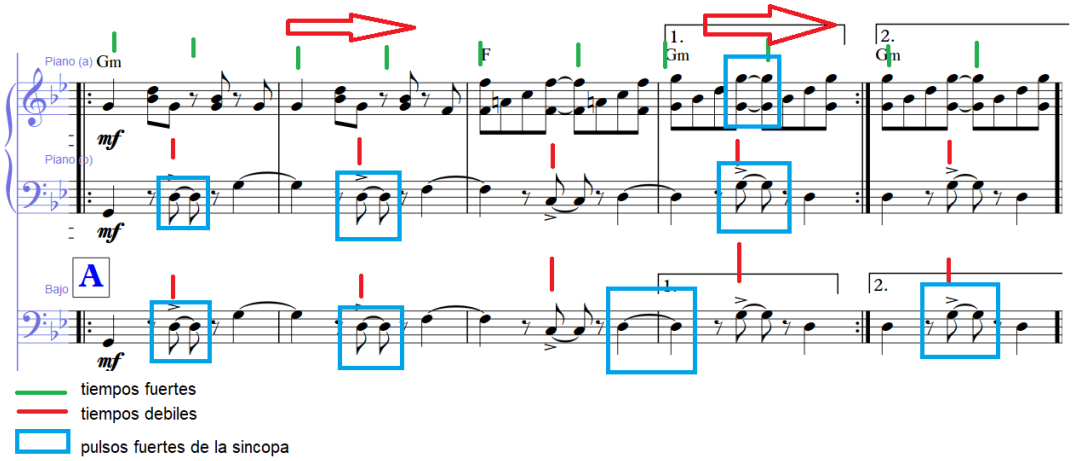
Ilustración 13. Patrón rítmico del conjunto de batería.



Nota: fragmento de partitura; conjunto de batería del tema Momposina. Elaboración propia.

El conjunto de batería sostiene el pulso mediante un patrón rítmico regular que refuerza el carácter bailable de la obra. El hi-hat marca la subdivisión, como el patrón del güiro, el palitiao o madera de tambora (valencia,2004, p.24), este es constante, mientras el bombo acentúa el tercer y cuarto tiempo y los toms introducen ligeros desplazamientos den los tiempos débiles, estos simulan al tambor llamador de la cumbia (Valencia, 2004, p.36). Este esquema rítmico aporta estabilidad al conjunto y se integra con la percusión tradicional para consolidar el *groove* característico del estilo tropical.

Ilustración 14. Desplazamiento en el bajo y partes del piano.



Nota: partitura de la sección rítmica (piano-bajo) del tema Momposina. Elaboración propia.

[10] *Ostinato:* término de origen italiano utilizado en música para referirse a un patrón rítmico o melódico que se repite de forma constante a lo largo de una obra. (merriam-webste, 2026).
[11] *Jazzeado*: término derivado del inglés jazz, empleado en el ámbito musical para indicar que un pasaje presenta influencias estilísticas del jazz. (¿Qué es el Jazz? » Las nueve musas, 2022).
[12] *Swing:* término inglés usado en música para referirse a un estilo rítmico y melódico. (Merriam-Webster Dictionary, 2026).

La imagen muestra claramente el patrón rítmico compartido entre el bajo y el piano, donde ambos instrumentos presentan un desplazamiento acentual que contribuye al carácter sincopado de la obra. El bajo establece una célula rítmica recurrente con ataques en los tiempos débiles del compás que genera una sensación de empuje rítmico hacia adelante. El piano refuerza y complementa este patrón mediante figuras de anticipación que dialogan con la línea del bajo, creando un entramado rítmico interdependiente. Las coincidencias entre las figuras señaladas en azul evidencian puntos de convergencia rítmica donde ambos instrumentos actúan de forma coordinada, aportando estabilidad en algunas secciones y contrastando con el flujo sincopado general. Este tipo de escritura muestra una clara intención de interacción textural, donde el piano no cumple solo un rol armónico, pues participa en la creación del *groove* junto con el bajo y el resultado sonoro adquiere un carácter más rítmico y orgánico. Desde otra perspectiva la sincopa del bajo cambia a *Fa* en el cuanto tiempo del segundo compa, igualmente el montuno del piano en la última corchea (Mauleon, 1999, p. 32).

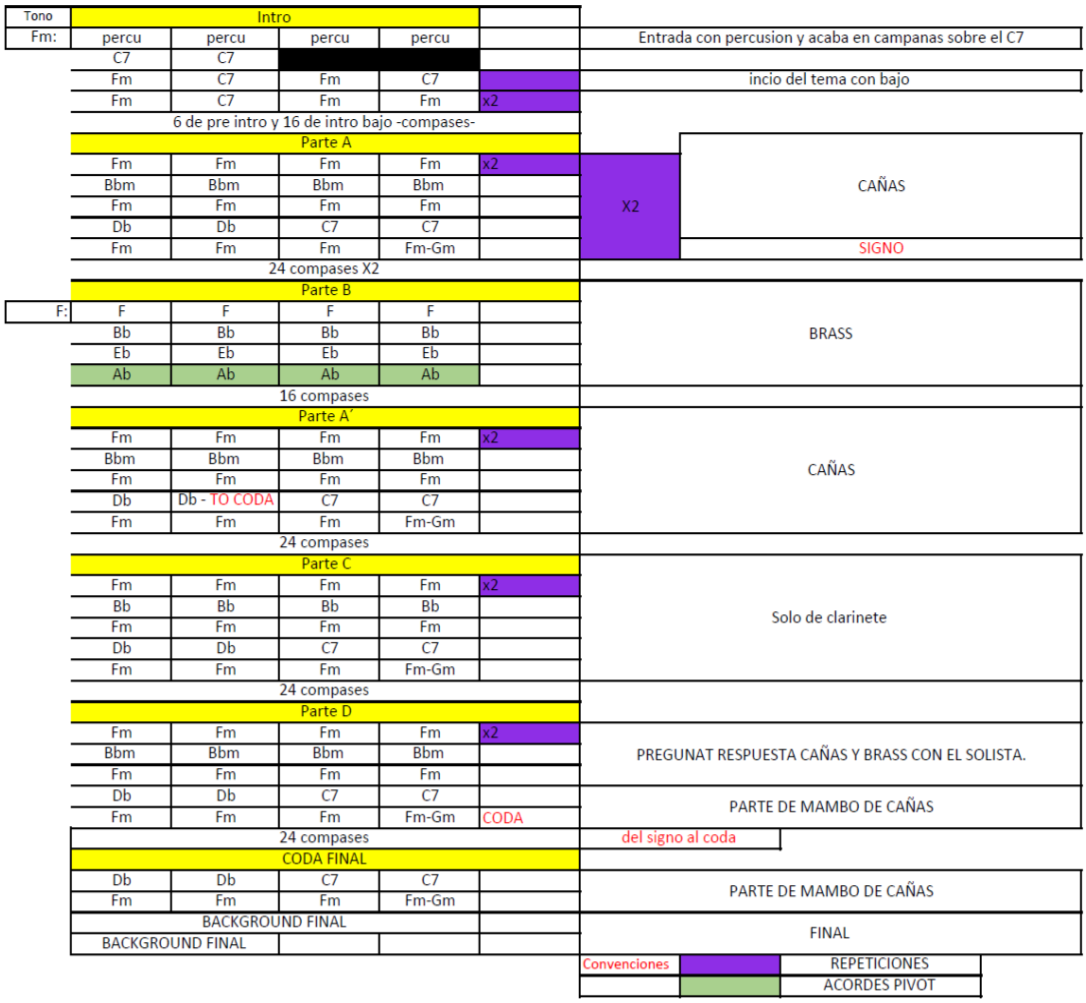
En resumen, la textura de *Momposina* se caracteriza por su dinamismo y variedad, resultado de la interacción constante entre las distintas capas instrumentales y vocales. Predomina una textura homofónica rítmica donde la voz principal se sostiene sobre un acompañamiento coordinado de vientos, bajo, piano y batería. No obstante, el perfil melódico se caracteriza por un contorno ondulante con intervalos conjuntos y frases de extensión regular (4 y 8 compases), introduciendo momentos de contrapunto y diálogo polifónico entre las secciones de vientos (clarinete, saxofón, trompetas y trombón) que alternan entre la duplicación melódica, el uso de terceras y sextas paralelas y breves respuestas imitativas con la línea vocal. Esta superposición de planos melódicos genera una sensación de engrosamiento textural sin dejar de lado la constante conversación entre las partes, enriqueciendo el tejido tímbrico.

El bajo eléctrico y el piano, mediante síncopas y desplazamientos acentuales, aportan fluidez al discurso y refuerzan la sensación de movimiento continuo. Por su parte, la batería consolida el pulso mediante un patrón rítmico estable en 2/2, actuando como eje de conexión entre las capas. El carácter general es festivo y vivo, enraizado en la tradición caribeña, sin embargo, la interpretación de Puerto Candelaria introduce una dimensión híbrida donde lo folclórico se mezcla con la improvisación jazzística y la experimentación tímbrica. De este modo, *Momposina* se resignifica como una pieza en la que lo popular se proyecta hacia un lenguaje globalizado.

1.2.3. Dizzy Matute.

La última obra es *Dizzy Matute* que representa el componente más experimental del álbum y evidencia el propósito de Puerto Candelaria de fusionar la cumbia con el bebop y el jazz moderno. Formalmente, esta obra se sustenta en la estructura de 12 compases del blues que le otorga un carácter abierto y propicio para la improvisación instrumental y tal estructura se entrelaza con secciones rítmicas propias de la cumbia, generando un discurso híbrido que transita entre lo local y lo global *(ver imagen 15).* Pero como la obra no presenta texto, su discurso musical se centra en el desarrollo melódico de los vientos que emplean fraseos sincopados, cromatismos, intervalos de cuarta aumentada y líneas descendentes típicas del bebop.

Ilustración 15. Estructura formal "Dizzy Matute"
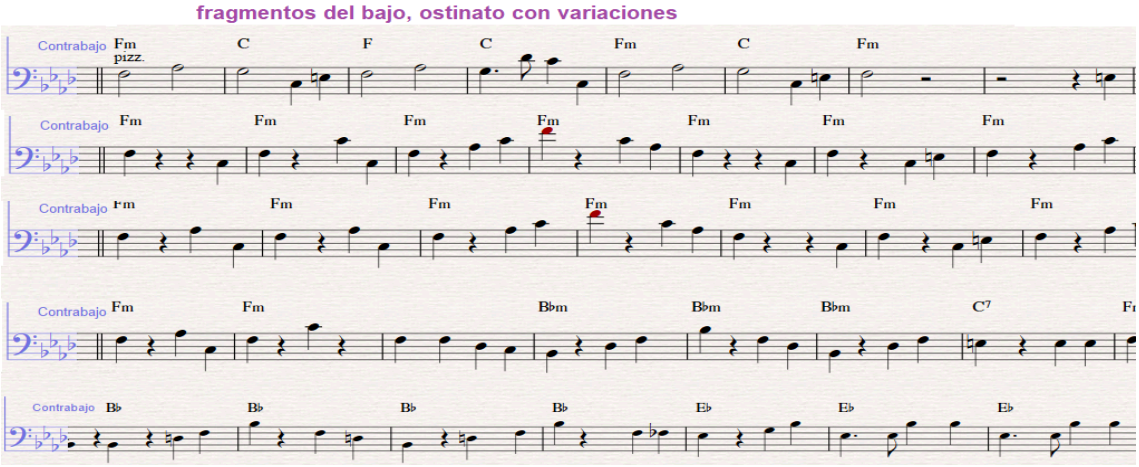


Tono	Intro					
Fm:	percu	percu	percu	percu		Entrada con percusion y acaba en campanas sobre el C7
	C7	C7				
	Fm	C7	Fm	C7		incio del tema con bajo
	Fm	C7	Fm	Fm	x2	
	6 de pre intro y 16 de intro bajo -compases-					
	Parte A					
	Fm	Fm	Fm	Fm	x2	X2 / CAÑAS
	Bbm	Bbm	Bbm	Bbm		
	Fm	Fm	Fm	Fm		
	Db	Db	C7	C7		
	Fm	Fm	Fm	Fm-Gm		SIGNO
	24 compases X2					
	Parte B					
F:	F	F	F	F		BRASS
	Bb	Bb	Bb	Bb		
	Eb	Eb	Eb	Eb		
	Ab	Ab	Ab	Ab		
	16 compases					
	Parte A´					
	Fm	Fm	Fm	Fm	x2	CAÑAS
	Bbm	Bbm	Bbm	Bbm		
	Fm	Fm	Fm	Fm		
	Db	Db - TO CODA	C7	C7		
	Fm	Fm	Fm	Fm-Gm		
	24 compases					
	Parte C					
	Fm	Fm	Fm	Fm	x2	Solo de clarinete
	Bb	Bb	Bb	Bb		
	Fm	Fm	Fm	Fm		
	Db	Db	C7	C7		
	Fm	Fm	Fm	Fm-Gm		
	24 compases					
	Parte D					
	Fm	Fm	Fm	Fm	x2	PREGUNAT RESPUESTA CAÑAS Y BRASS CON EL SOLISTA.
	Bbm	Bbm	Bbm	Bbm		
	Fm	Fm	Fm	Fm		
	Db	Db	C7	C7		PARTE DE MAMBO DE CAÑAS
	Fm	Fm	Fm	Fm-Gm	CODA	
	24 compases					del signo al coda
	CODA FINAL					
	Db	Db	C7	C7		PARTE DE MAMBO DE CAÑAS
	Fm	Fm	Fm	Fm-Gm		
	BACKGROUND FINAL					FINAL
	BACKGROUND FINAL					
						Convenciones / REPETICIONES
						ACORDES PIVOT

Nota: tabla sobre la estructura formal del tema Dizzy Matute. Elaboración propia.

La obra se desarrolla principalmente en Fm y la progresión mantiene las funciones básicas (I–IV–V), pero incorpora sustituciones tritonales y dominantes secundarias, enriqueciendo la tensión armónica y el movimiento entre secciones. El acorde Ab cumple un papel de acorde pivote, actuando como punto de enlace entre áreas tonales y facilitando la modulación temporal hacia F mayor que aporta contraste y luminosidad al desarrollo formal. Cada bloque (A, B, C y D) mantiene la forma cíclica, mientras que las repeticiones como los signos de Coda y al Signo organizan la macro forma general. Este diseño se complementa con la alternancia de bloques de cañas, metales y solos instrumentales, evidenciando una integración entre la estructura del blues y el lenguaje orquestal jazz-latino.

La armonía está en Fa menor (Fm) y utiliza dominantes secundarias, acordes pivote, sustituciones tritonales y pequeñas modulaciones que acerca la sonoridad al jazz norteamericano. La melodía no depende del texto sino del carácter musical que refuerza la sensación de improvisación y libertad, mientras el contrabajo mantiene el bajo característico de la cumbia, incorporando variaciones y acentos sincopados que enriquecen el patrón sin perder su función tradicional *(ver imagen 16).*
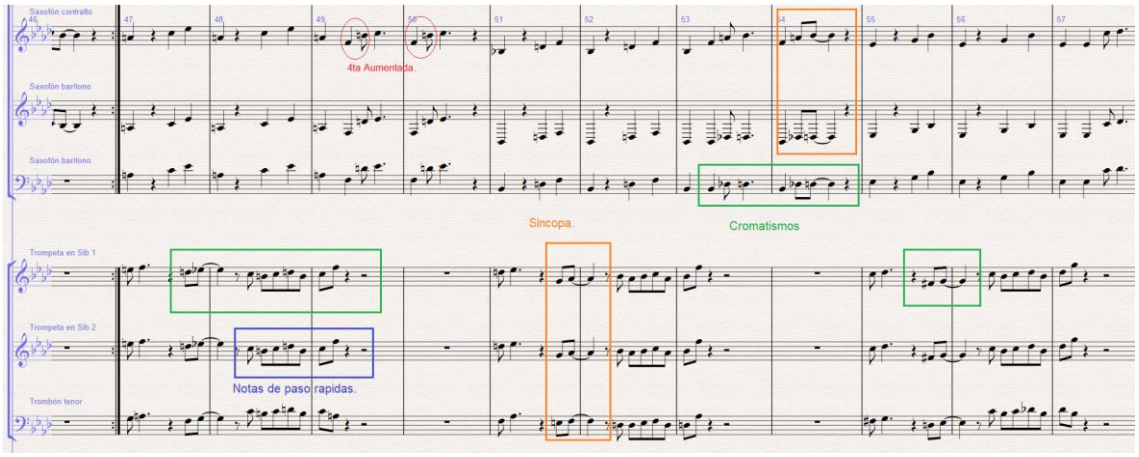
Ilustración 16. Fragmentos del bajo, ostinato con variaciones. (1 sistema: compases 7 a 14. 2 sistema: compases 23 a 29. 3 sistema: compases 87 a 92. 4 sistema: compases 116 a 122 5 sistema: compases 51 a 57.)



Nota: partitura del contrabajo del tema Dizzy Matute. Elaboración propia.

En este pasaje se evidencian los fragmentos del bajo a lo largo de distintos momentos de la obra, donde se mantiene un patrón ostinato como elemento estructural, pero con variaciones sutiles en ritmo, articulación y dirección melódica. El bajo ejecutado en pizzicato, cumple una doble función: por un lado, sostiene la base armónica estable en torno a Fm y sus relativos (Bb, C7 y Eb), y por otro, refuerza el pulso rítmico mediante acentuaciones en los tiempos débiles, aportando un carácter danzable y de movimiento constante. En los diferentes sistemas, el bajo repite un ostinato que va cambiando un poco con anticipaciones y notas de paso, estos pequeños ajustes hacen que la línea avance sin perder el ritmo típico de la cumbia y gracias a estas variaciones, el bajo se mezcla mejor con la percusión y el piano, formando un ritmo claro y sólido. En general, el bajo mantiene la armonía y sostiene el pulso mientras tiene la libertad de moverse un poco dentro del groove. En el plano melódico, los vientos (particularmente la trompeta y el saxofón), ejecutan líneas que incorporan cromatismos, intervalos de cuarta aumentada, frases arrítmicas y notas de paso rápidas, elementos característicos del bebop *(ver imagen 17).*

Ilustración 17. Plano melódico con armonía bebop y frases con sincopa.
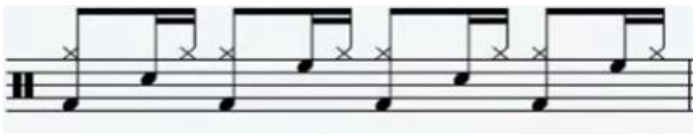


Nota: fragmento del score sobre cañas y brass del tema Dizzy Matute. Elaboración propia.

Se aprecia un plano melódico de clara influencia bebop en el que la sección de metales desarrolla líneas de alta movilidad melódica combinadas con acentuaciones propias de la cumbia. Los intervalos de cuarta aumentada señalados en la parte superior, aportan tensión característica del lenguaje jazzístico, funcionando como puntos de inflexión dentro del discurso. Las notas de paso rápidas, presentes principalmente en las trompetas, generan continuidad melódica y articulan el fraseo en pequeñas células motívicas, mientras que los cromatismos añaden color y suavizan los enlaces entre acordes, reforzando el carácter moderno de la escritura. El uso de la síncopa cumple una función estructural acorde con los acentos tradicionales de la cumbia, a nivel textural, la disposición en bloques paralelos mantiene una relación homofónica entre las voces con pequeñas variaciones de movimiento que sugieren independencia melódica. Este tratamiento evidencia una fusión entre la técnica del bebop y el fraseo latino, donde la precisión rítmica y la tensión armónica conviven con el carácter bailable.

La percusión mantiene el patrón binario propio de la cumbia, funcionando como una base estable sobre la cual se organizan los demás instrumentos. A lo largo de la obra aparecen pequeñas variaciones en la acentuación y en la dinámica, pero estas no alteran el carácter esencial del ritmo: todo sigue sonando claramente a cumbia. Estas variaciones aportan mayor sentido de movimiento y naturalidad al pulso, haciendo que el ritmo se perciba más orgánico y expresivo, sin perder en ningún momento su identidad cumbiera.

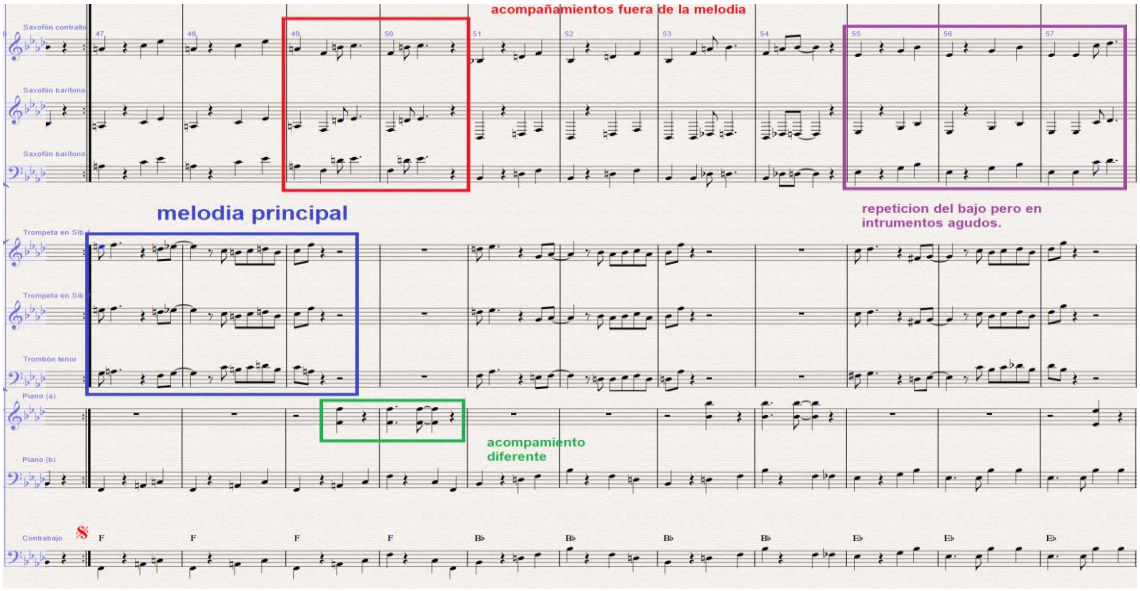
Ilustración 18. Patrón rítmico, base de la percusión.



Nota: fragmento rítmico en compás de 2/2. Se aprecia un patrón binario característico de la cumbia con acentos en los tiempos fuertes y contratiempos marcados en el hi-hat. Elaboración propia.

En la textura, predomina el movimiento en bloque y el acompañamiento en *background* típico de las *Big band*, donde los vientos interactúan con líneas simultáneas y mantienen un patrón repetitivo que sostiene la base rítmica. Este trabajo conjunto crea una sensación de solidez y refuerzo colectivo, sin que ningún instrumento sobresalga de forma individual, ayudando a mantener una textura clara y estable dentro del conjunto *(ver imagen 19).*

Ilustración 19. Diálogo entre los instrumentos de viento.
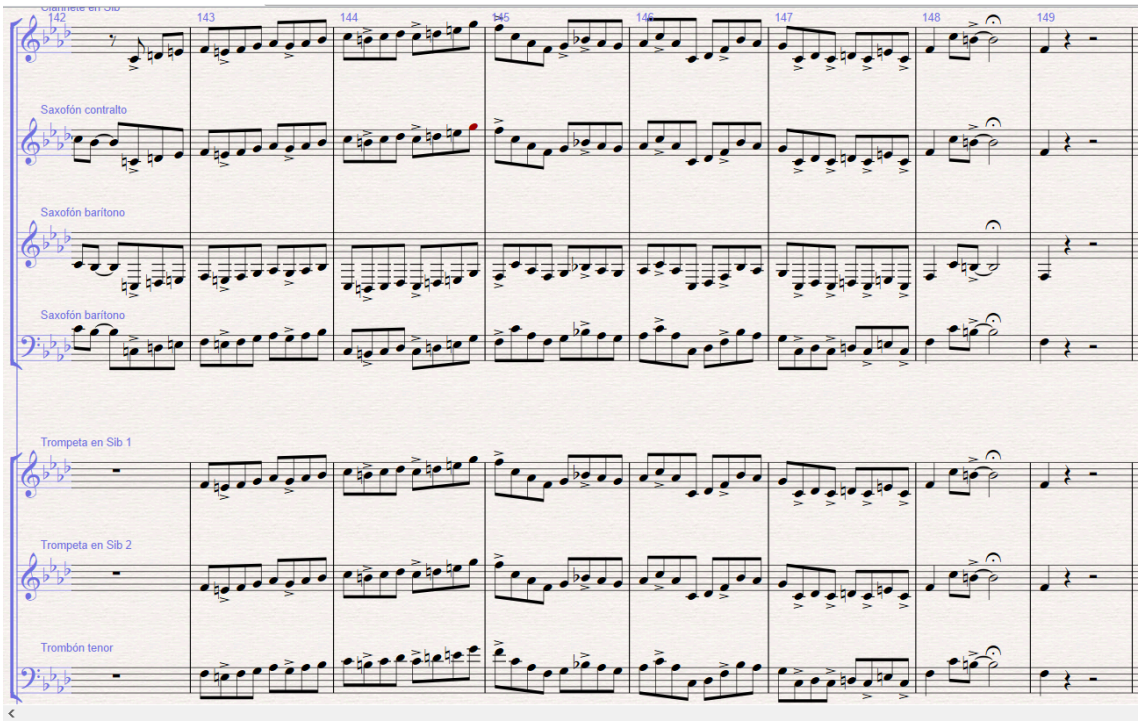


Nota: parte del Score del tema Dizzy matute. Elaboración propia.

Este fragmento devela un tratamiento de variación simultánea en la sección de vientos: varias líneas melódicas parten de la misma idea, pero cada una aparece con variaciones rítmicas y tímbricas. La melodía principal tocada por trompetas y trombón, se mantiene en un movimiento conjunto y coordinado, mientras los saxofones, barítono y contralto, desarrollan líneas independientes que no duplican esa melodía creando distintos planos sonoros que enriquecen la textura. El piano (mano izquierda) y el contrabajo, sostienen una base armónica estable en torno a Fm y Bb, pero con pequeñas diferencias en articulación y ritmo que aportan sentido de diálogo interno. Además, aparece una imitación del bajo en registros agudos que genera contraste tímbrico y mantiene la continuidad del motivo entre secciones. En conjunto, esta disposición logra un equilibrio entre unidad y variación, dicha superposición de líneas derivadas de un mismo motivo no rompe la forma, amplía el color del conjunto y refuerza el papel multifuncional de los vientos dentro del lenguaje orquestal.

Finalmente, como explica Juancho Valencia (2024) en un video compartido en sus redes sociales, el carácter expresivo de la obra se presenta como intrigante, enérgico y desafiante. Puerto Candelaria muestra su habilidad para combinar y transformar distintos lenguajes musicales, convirtiendo la cumbia en un espacio de exploración con proyección global *(ver imagen 20). Dizzy Matute* no solo rinde homenaje al jazz y a la figura de Dizzy Gillespie, también demuestra que la música colombiana puede renovarse e interactuar con estéticas actuales sin perder su identidad.

Ilustración 20. Muestra de carácter, parte final del tema "Dizzy Matute" con energía y carácter.



Nota: partitura sección final del tema Dizzy Matute. Elaboración propia.

Esta parte corresponde al final de *Dizzy Matute* se caracteriza por una gran energía y un sonido fuerte en bloque. La sección tiene un estilo parecido a un mambo jazz, especialmente por los acentos sincopados típicos del jazz y del bebop. Los saxofones tocan una línea rápida de corcheas que mantiene el movimiento, mientras las trompetas y el trombón en registros altos, dan brillo y fuerza al final, creando una textura amplia y llena. También se usan notas fantasmas y giros rítmicos del bebop que refuerza el carácter jazzístico, además, el toque en bloque y los acentos coordinados generan un efecto de tutti que afirma la tonalidad y cierra la obra con mucha fuerza. En general, este final muestra la mezcla típica de Puerto Candelaria: elementos del jazz, energía latina y un sonido contundente que hace que el cierre sea muy expresivo.

En síntesis, puede afirmarse que el análisis de estas tres obras permite comprender cómo Puerto Candelaria articula un discurso sonoro en el que la tradición se encuentra con la innovación. *Yo me llamo cumbia,* reafirma la identidad cultural desde la fiesta popular, *Momposina* evoca la memoria lírica del caribe y *Dizzy Matute* expande los límites de la cumbia hacia el terreno experimental del jazz. De este modo, la agrupación ofrece una propuesta estética híbrida en la que la música tradicional colombiana se resignifica como un lenguaje vivo, dinámico y en permanente transformación.

CAPITULO II: TECNICAS DE ADAPTACION.

La adaptación musical constituye un proceso creativo mediante el cual se transforman los elementos estructurales de una obra (rítmicos, melódicos, armónicos y tímbricos), para ajustarlos a un nuevo contexto interpretativo o estético. En este sentido, el análisis de las técnicas de adaptación no se limita únicamente a la modificación del material sonoro, también abarca la comprensión de los métodos que orientan la elaboración de arreglos y la selección de recursos que enriquecen el discurso musical (Adler, 1989). En ese orden, las obras *Yo me llamo cumbia, Momposina y Dizzy Matute*, como en otros temas de la misma producción de *Puerto Candelaria*, el proceso de adaptación articula la tradición y la innovación, integrando recursos técnicos provenientes tanto del ámbito popular como del académico.

En ese sentido, este capítulo muestra varios temas a tratar. Primero, presenta una descripción corta de lo que implica el proceso de lectura y análisis realizado para la adaptación de las obras mencionadas y posteriormente, expone la forma como fueron definidos algunos elementos que serían utilizados en el proceso creativo. Entre ellos se puede mencionar el manejo de articulaciones y dinámicas que constituye un aspecto importante tal como el fraseo, el manejo tímbrico, la armonía y las trascripciones, elementos que se explican a lo largo de este apartado.

2.1. Lectura y análisis de métodos sobre arreglos.

Diversos autores y tratados sobre el tema coinciden en que el arreglo no se limita a la simple reorquestación, implica una revisión estructural, tímbrica y funcional de los materiales musicales originales. Entre los conceptos más relevantes están el manejo de la textura, la distribución de voces, la jerarquía de planos sonoros y la relación entre la base rítmica y el discurso melódico. A partir de esta revisión teórica, se identifican procedimientos comunes a distintos enfoques metodológicos: la adaptación del acompañamiento a nuevos instrumentos, la redistribución de las líneas melódicas principales, el ajuste del compás o la métrica para favorecer el nuevo estilo y la incorporación de recursos armónicos modernos como acordes extendidos o sustituciones (Herrera, 1987). Dichas estrategias, estudiadas en métodos de arreglos populares y académicos, sirven de fundamento para la elaboración del proceso adaptativo aplicado a las obras analizadas.

La base conceptual de este proceso se apoya especialmente en el libro *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna* de Herrera (1987), quien plantea que el arreglo moderno debe entenderse como proceso de organización del sonido en el que armonía, ritmo e instrumentación se equilibran en función del color, densidad y movimiento de la obra. Dichas estrategias, presentes en métodos de arreglos populares como académicos, constituyen el fundamento técnico para el desarrollo del proceso adaptativo aplicado a las obras analizadas en este estudio. De manera complementaria, se tienen como referencia los lineamientos del maestro Jaime Jaramillo (2024), consignados en el texto denominado *taller de arreglos para Big Band,* cuya propuesta metodológica enfatiza la planificación de la textura sonora, el balance entre secciones instrumentales e integración de la percusión y el bajo como ejes articuladores del *groove*.

También se consideran los aportes de Samuel Adler (1989), quien profundiza en los principios de la distribución tímbrica y reducción instrumental, quien sostiene que la orquestación

moderna no se limita a la asignación de colores, pues constituye un proceso estructural donde "el timbre y la textura aclaran tanto la forma como el contenido de una gran cantidad de composiciones (Adler, 1987, pág. 19)". Esta visión aporta fundamentos esenciales para la adaptación de materiales orquestales hacia formatos reducidos como los ensambles de vientos o metales. En conjunto, dichas estrategias presentes tanto en métodos de arreglos populares como académicos, constituyen el fundamento técnico y conceptual para el desarrollo del proceso adaptativo aplicado a las obras analizadas en este estudio.

2.2. Extracción de los elementos a utilizar en el proceso creativo y adaptativo

La adaptación musical no implica solamente una transposición instrumental, sino una relectura estructural del discurso sonoro. La organización del sonido a partir del equilibrio entre armonía, ritmo e instrumentación, permite definir parámetros para la redistribución de materiales melódicos y armónicos en formatos reducidos. De este enfoque, bajo los criterios de Adler (1987) y Herrera (1987) se extraen varios elementos esenciales a saber:

- El uso funcional del color tímbrico según la densidad del arreglo.
- La economía en la escritura armónica, basada en la selección de notas guía y tensiones relevantes.
- La planificación rítmica y dinámica como factores estructurales que garantizan coherencia en la textura.
- El tratamiento del acompañamiento como soporte expresivo y no meramente funcional.
- La extracción de líneas melódicas, fundamentales para la redistribución equitativa.
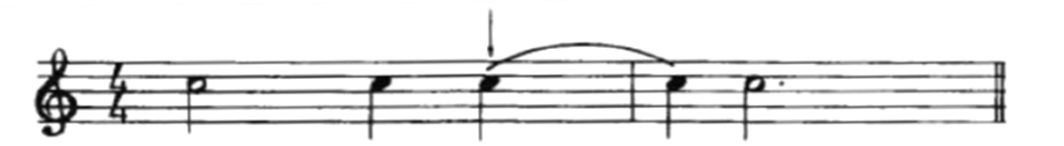
El proceso de orquestación y reducción instrumental se fundamenta en criterios que privilegian la relación funcional entre la textura, el registro y la densidad sonora, entendidos como factores expresivos que determinan el equilibrio general del arreglo. Estos principios, orientan la toma de decisiones relacionadas con el balance entre secciones, el tratamiento tímbrico y la jerarquía de voces dentro del ensamble. A partir de ello, se identifican elementos aplicables al proceso adaptativo tales como:

- La distribución equitativa del registro cuyo propósito es preservar la claridad del tejido armónico y evitar la saturación sonora.
- La selección cuidadosa de articulaciones y dinámicas para compensar la reducción tímbrica y mantener el carácter expresivo del material original.
- La reorganización de planos sonoros según la función melódica, armónica o rítmica de cada línea, garantizando la coherencia estructural.
- La incorporación de contrapuntos y voces intermedias como recurso para enriquecer el discurso musical sin sobrecargar la textura (Adler, 1987; Herrera, 1987).

A partir de la revisión se identifican los recursos musicales que resultan más pertinentes para el proceso adaptativo: los patrones rítmicos sincopados, la base con *groove*, la re armonización y la ornamentación melódica. La síncopa constituye un recurso esencial en la construcción del bajo y la percusión, en ese sentido (Herrera, 1987) indica que en tiempos muy vivos la negra en la música latina tiene el carácter de sincopa como se muestra en la imagen a continuación. Por tal razón en la cumbia piano y bajo en muchos casos cambian la armonía una negra antes o se

anteceden armónicamente al siguiente compás. Negra en el caso del bajo y el piano, o en otros casos como en el jazz y en la salsa (según la clave) una corchea antes.

Ilustración 21. La negra como elemento de sincopa, generalmente en la música latina.
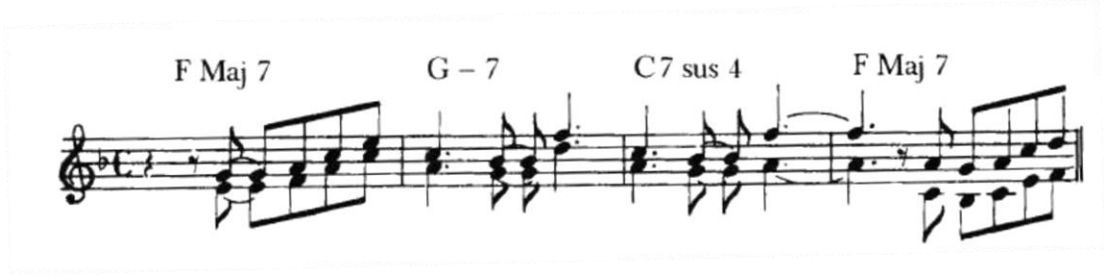


Nota: *partitura tomada de (Enric Herrera 1987) técnicas de arreglos para la orquesta moderna Pag. 42.*

De igual modo, la incorporación de acordes extendidos, modulaciones breves y cambios tímbricos permite ampliar la paleta armónica, generando contrastes que enriquecen la textura sonora. Estos elementos tomados de los métodos contemporáneos de arreglo, constituyen la base del proceso creativo que guía las adaptaciones de las tres obras analizadas.

2.2.1. Manejo de voces (formas más comunes).

En referencia a la melodía, según Herrera (1987), *el soli* donde varios instrumentos de una misma sección tocan una línea melódica al unísono o en armonía, en este caso a dos voces, genera que la melodía tenga mayor textura, manteniendo su direccionalidad rítmica y su carácter expresivo. Esta técnica también busca mantener la claridad del discurso melódico sin renunciar a la riqueza armónica que se deriva de la interacción entre ambas líneas y es muy común en música popular. El aspecto esencial de este procedimiento radica en el intervalo que se establece entre las voces, pues de él depende la sonoridad resultante y la sensación armónica. Los intervalos más utilizados en este contexto son las terceras y sextas diatónicas que proporcionan al oyente una sensación de estabilidad, no tanto como otros intervalos más disonantes que suman tensiones a la música.
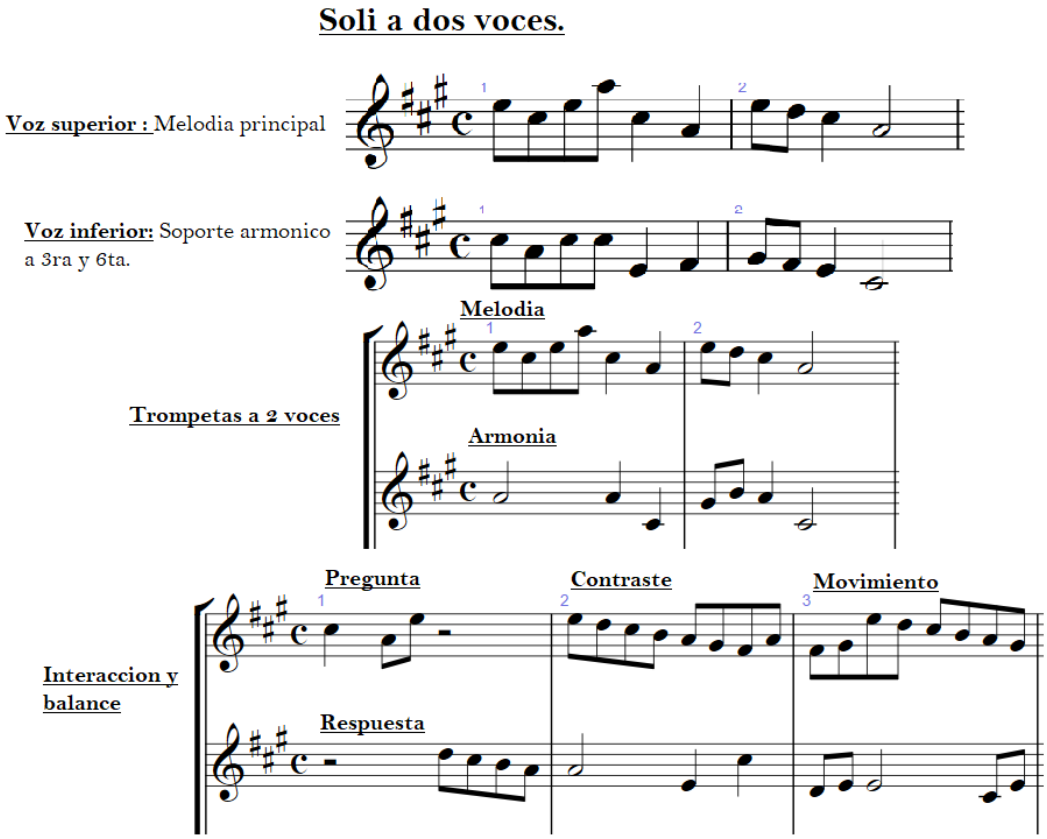
Ilustración 22. Disposición de voces, 3ra o 6ta, más usada en músicas populares.



Nota: *partitura tomada de (Enric Herrera 1987) técnicas de arreglos para la orquesta moderna Pag. 112.*

En la mayoría de los casos la voz superior asume el papel de melodía principal, mientras que la voz inferior cumple una función de soporte armónico, situada a una tercera o sexta por debajo. Esta disposición, permite preservar la identidad melódica original mientras añade profundidad y color al tejido sonoro. El uso del *soli* a dos voces resulta especialmente efectivo en pasajes melódicos compartidos por instrumentos de la misma familia tímbrica como trompetas o saxofones, donde el sonido natural de las voces refuerza la unidad expresiva del conjunto. En el contexto de la adaptación este recurso se convierte en una estrategia para mantener el interés armónico y la coherencia melódica dentro de un formato reducido, aprovechando la interacción entre ambas voces que se complementan y se responden entre sí, lo que aporta conexión y coherencia (Herrera, 1987).

Ilustración 23. Soli a dos voces: distribución melódica y función armónica
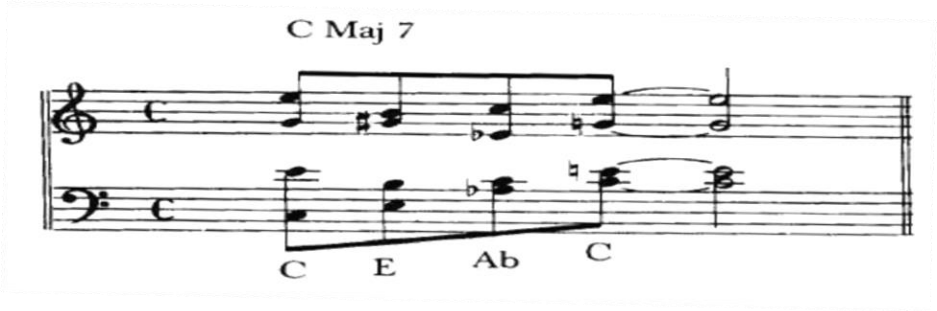


Nota: imagen ilustrativa de soli a dos voces. Elaboración propia.

El uso de octavas como recurso de adaptación, constituye una técnica fundamental para dar variedad a la textura sonora y mantener la solidez melódica en formatos reducidos. Este procedimiento permite hacer énfasis en la línea melódica sin modificar su contenido armónico, generando una sensación de densidad y proyección que compensa la ausencia de otros planos instrumentales. Al duplicar la melodía en registros distintos, sea entre instrumentos de la misma familia o entre diferentes timbres, se enriquece el color y la proyección del sonido, aportando energía al conjunto. Además, el empleo de octavas contribuye a definir jerarquías dentro de la textura, realzando el protagonismo de determinadas líneas melódicas o reforzando secciones específicas del arreglo. En el contexto de la adaptación esta técnica es una herramienta eficaz

para preservar la energía y el carácter expresivo de la obra original, manteniendo la coherencia tímbrica y la claridad estructural del nuevo formato (Adler, 1987).

Ilustración 24. Uso de octavas con armonización.

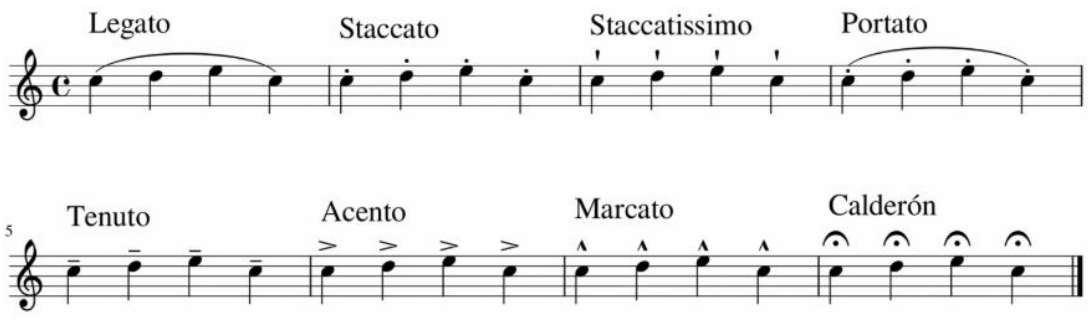


Partitura tomada de (Enric Herrera 1987) técnicas de arreglos para la orquesta moderna Pag. 229.
Nota: la octava se divide en tres partes iguales (tercera mayor) y cada nota se armoniza con un acorde derivado de dicha división, utilizando con frecuencia triadas y ubicando la fundamental en la voz grave. Es frecuente que se use la octava para dar densidad sonora a una melodía en este caso la voz del tenor está en octava con la soprano.

2.2.2. Articulaciones.

Para Adler (1987), el manejo de articulaciones y dinámicas constituye un aspecto esencial dentro del proceso de adaptación, pues permite preservar la expresividad y el carácter original de la obra al ser trasladada a un nuevo formato instrumental. Las articulaciones tales como acentos, ligaduras y *staccatos*, no solo determinan el estilo de ejecución, también refuerzan el sentido rítmico propio del estilo y da una identidad a cada una de las secciones articulando la forma. Del mismo modo, el control de las dinámicas otorga profundidad y dirección al discurso musical, generando contrastes que mantienen el interés del oyente y equilibran el peso sonoro entre secciones. En un contexto de reducción o reorquestación, una aplicación precisa de estos recursos se vuelve determinante para compensar la disminución de la gama de colores exhibidos por la orquesta en el arreglo original, aportando matices que enriquecen el resultado final. En conjunto, articulaciones y dinámicas actúan como herramientas expresivas que consolidan la pertinencia estilística del arreglo y garantizan la claridad del tejido musical dentro del nuevo formato preservando la identidad del género.

Ilustración 25. Diferentes tipos de articulaciones que pueden ser utilizadas.



Nota: imagen alusiva a tipos de articulaciones. Elaboración propia.

Ilustración 26. Niveles de dinámica en la interpretación musical. (Cinco dinámicas)

Básicamente la interpretación se puede regular con cinco dinámicos:

pp	pianísimo	muy flojo
p	piano	flojo
mf	mezzo forte	medio fuerte
f	forte	fuerte
ff	fortíssimo	muy fuerte

Nota: *imagen tomada de (Enric Herrera 1987) técnicas de arreglos para la orquesta moderna Pag. 97.*

2.2.3. Fraseo.

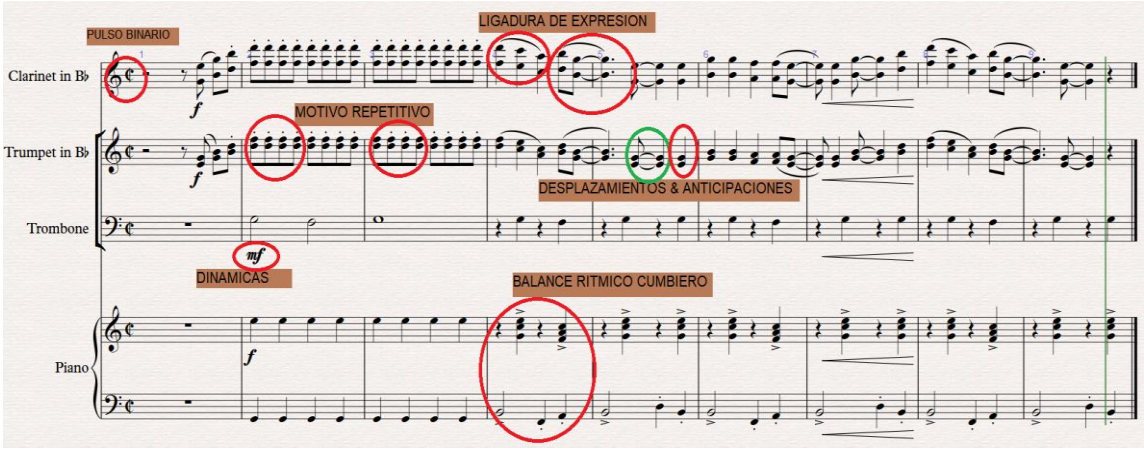
El fraseo se entiende como la manera en que se interpretan y estructuran las ideas musicales a lo largo del tiempo, pero no se limita a la organización de los sonidos escritos, implica dotarlos de intención, dirección y sentido dentro del discurso sonoro. Así como cada persona posee una forma particular de hablar, cada género musical desarrolla un estilo propio de fraseo, por ello, no se interpreta de la misma manera en el jazz, en la música regional mexicana o en la música clásica. Más allá de las notas escritas, el fraseo requiere comprensión profunda del género musical que se interpreta, en ese orden, no basta con ejecutar correctamente la partitura, es necesario apropiarse de sus características estilísticas, conocer sus tradiciones y entender las prácticas interpretativas que le dan identidad (Adler, 1987). Por eso, cada género posee formas particulares de articular, acentuar, manejar las dinámicas y distribuir la respiración musical y el intérprete debe asumir estos elementos de manera consciente para que la ejecución refleje el carácter propio del género y logre sonar auténtica, coherente y fiel a su lenguaje musical.

El uso de las herramientas de articulación cumple un papel fundamental en la manera en que se proyectan y entienden las ideas musicales. Recursos como el *staccato, legato*, acentos y ataques marcados, permiten definir con mayor claridad el carácter rítmico y expresivo de cada frase, resaltando los acentos propios de la cumbia, en este caso y dando dirección al discurso musical. De esta forma, la articulación se integra directamente al fraseo, ayudando a moldear la intención de las frases, a clarificar los motivos y a reforzar el estilo rítmico característico del género (Adler,

1987). En el arreglo, este concepto se adapta al lenguaje propio de la cumbia, donde el fraseo escrito en compás binario se focaliza en acentuar el pulso débil, aspecto fundamental en el sentimiento característico del género.

Este tratamiento rítmico refuerza el balance interno del acompañamiento y favorece el uso de anticipaciones propias de la cumbia. De manera espontánea, muchas frases comienzan en el cuarto tiempo del compás, generando un impulso que proyecta la idea musical hacia el compás siguiente. Las frases se estructuran de manera clara y periódica con motivos breves y repetitivos que favorecen la continuidad y el carácter danzable, incorporando desplazamientos acentuales y recursos de pregunta/respuesta entre voces, como algunas de las técnicas compositivas usadas (Adler, 1987). De este modo, el fraseo conserva su función expresiva general mientras se integra al estilo cumbiero, reforzando su fluidez rítmica y su identidad musical.

Ilustración 27. Recursos de fraseo aplicados a la cumbia



Nota: Este fragmento corresponde a La cumbia cienaguera. Elaboración propia.

El fragmento anterior evidencia elementos esenciales del lenguaje cumbiero dentro de un compás binario. Se observa un pulso constante que sostiene el carácter bailable, acompañado de un motivo repetitivo en las voces superiores que refuerza la identidad temática. Las ligaduras de expresión aportan continuidad a la línea melódica, mientras los desplazamientos y anticipaciones, especialmente aquellas que inician en el cuarto tiempo, generan impulso hacia el siguiente compás. Así, la dinámica moderada y el balance rítmico con acentuación del pulso débil, consolidan el vaivén característico del género, otorgándole fluidez, proyección y autenticidad estilística.

2.2.4. Manejo tímbrico.

El manejo tímbrico en un arreglo musical se refiere a la manera en que los sonidos de los instrumentos y las funciones adquiridas por tradición se trasladan al nuevo formato, intentado preservar su estilo, pero considerando las características propias de cada instrumento. Este proceso implica traducir una misma idea musical a distintos timbres, ajustando registro, articulación, dinámica y densidad para conservar su identidad expresiva. El color sonoro se construye a partir de la combinación y contraste entre instrumentos, bien sea reforzando una línea mediante doblajes, distribuyendo el material entre distintas familias tímbricas o

alternando roles melódicos y armónicos. La instrumentación en este sentido, no solo cumple una función técnica sino expresiva que permite resaltar texturas, colores variables y equilibrar el discurso musical, adaptando el carácter del sonido original al contexto del arreglo en coherencia con los principios de la orquestación y el manejo tímbrico planteados por Adler (1987) y Herrera (1996).

Ilustración 28. Manejo tímbrico e instrumentación en el arreglo musical



Nota: imagen elaborada por (ChatGPT, 2026)**.**

2.2.5. Armonía.
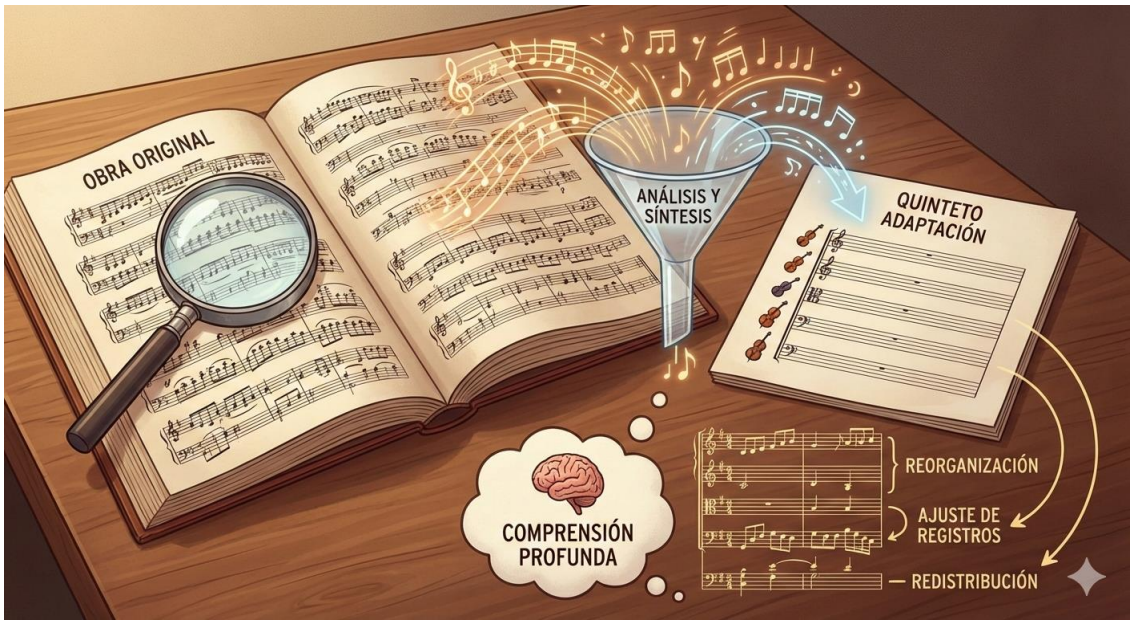
La armonía en los arreglos cumple la función de sostener, enriquecer y dar dirección al discurso musical, apoyando la melodía y reforzando su carácter expresivo. A través de la selección y organización de acordes, el arreglista define el nivel de tensión y reposo, el color armónico y la fluidez de las progresiones. En este contexto, la armonía no se limita a una sucesión vertical de sonidos, se articula con el ritmo, el fraseo y la textura, adaptándose al estilo e instrumentación. El uso de inversiones, extensiones, sustituciones y movimientos de voces permite aportar variedad, equilibrio y profundidad, manteniendo la coherencia estilística e identidad de la obra dentro del arreglo. Al respecto, Herrera (1987) explica que la armonía actúa como elemento estructural y expresivo, cuyo tratamiento, mediante tensiones, sustituciones e inversiones, permite traducir el lenguaje armónico moderno a la orquesta sin perder claridad ni función musical.

En este sentido, para el presente arreglo la armonía original se conserva sin modificaciones, respetando la progresión con la que fue concebida la obra. Sin embargo, su función se proyecta a través del manejo tímbrico de la instrumentación, pues al realizarse una pequeña reducción de instrumentos, las voces seleccionan las notas más importantes de cada acorde para mantener la estabilidad armónica y resaltar el color sonoro, permitiendo que la estructura armónica se perciba con claridad dentro del conjunto sin alterar su planteamiento original.

2.2.6. Transcripciones.

Este proceso no se plantea como una reproducción completamente fiel de la obra original, más bien como una herramienta de análisis y síntesis del material musical más relevante. Siguiendo el enfoque metodológico propuesto por Herrera (1987), la comprensión profunda del material previo a su transformación resulta fundamental para lograr una adaptación coherente. En este sentido, en lugar de trasladar cada elemento de manera literal, se seleccionan los fragmentos, líneas melódicas y motivos rítmico-armónicos más representativos, es decir, aquellos que constituyen la identidad de la pieza. Este procedimiento permite trabajar con un material condensado y estructuralmente claro que facilita tanto el análisis como el proceso de reducción al formato de quinteto. A partir de esta síntesis, es posible reorganizar voces, ajustar registros y redistribuir funciones con mayor precisión, asegurando que la esencia estilística se conserve dentro del nuevo contexto instrumental.

Ilustración 29. Transcripción como etapa del proceso de arreglos



Nota: Imagen elaborada por (Gemini, 2026).

En conclusión, la adaptación musical no consiste solo en cambiar instrumentos sino en reorganizar todos los elementos como la melodía, la armonía, el ritmo y el timbre. A partir de los aportes de autores como Adler y Herrera, se establecieron herramientas que permiten transformar una obra sin perder su esencia, elementos como el manejo de voces, el uso de octavas, las articulaciones, el fraseo, el timbre y la armonía, resultan fundamentales para lograr arreglos coherentes, equilibrados y expresivos. Estos recursos permiten mantener la identidad de las obras, adaptándolas a un nuevo formato sin perder su carácter original. De esta manera, este capítulo proporciona las bases teóricas y técnicas que guían el proceso creativo, las cuales serán aplicadas en el desarrollo de los arreglos de las obras seleccionadas.

CAPITULO III. PROCESO CREATIVO

3.1. Transcripciones.

En el marco del proceso creativo, las transcripciones de *Yo me llamo cumbia, Momposina* y *Dizzy Matute*, no se abordaron como un ejercicio literal de escritura del material sonoro, más bien como un proceso profundo de escucha, análisis y toma de decisiones. El trabajo inició con una audición reiterada y detallada de las versiones interpretadas por la agrupación Puerto Candelaria *Big band* ampliada que permitió una familiarización con el carácter, la energía y la intención interpretativa de cada obra, antes de trasladar el material al papel. Más que priorizar una reproducción exacta, el objetivo fue comprender qué elementos eran esenciales y cuáles podían sintetizarse sin afectar la identidad musical.

Debido a que el proceso no consistió en escribir literalmente todo lo que sonaba en la grabación sino realizar una síntesis consciente del material más relevante para el caso de los vientos (cañas y metales), se priorizaron líneas melódicas principales, bloques armónicos representativos y gestos rítmicos característicos, evitando la sobrecarga de voces secundarias que no resultaban esenciales para la comprensión global. La armonía (piano y bajo), fue transcrita como una base funcional sobre la cual se pudiera trabajar posteriormente el arreglo, respetando las mismas secuencias armónicas presentes en el audio original, pero organizadas de manera más clara y operativa.
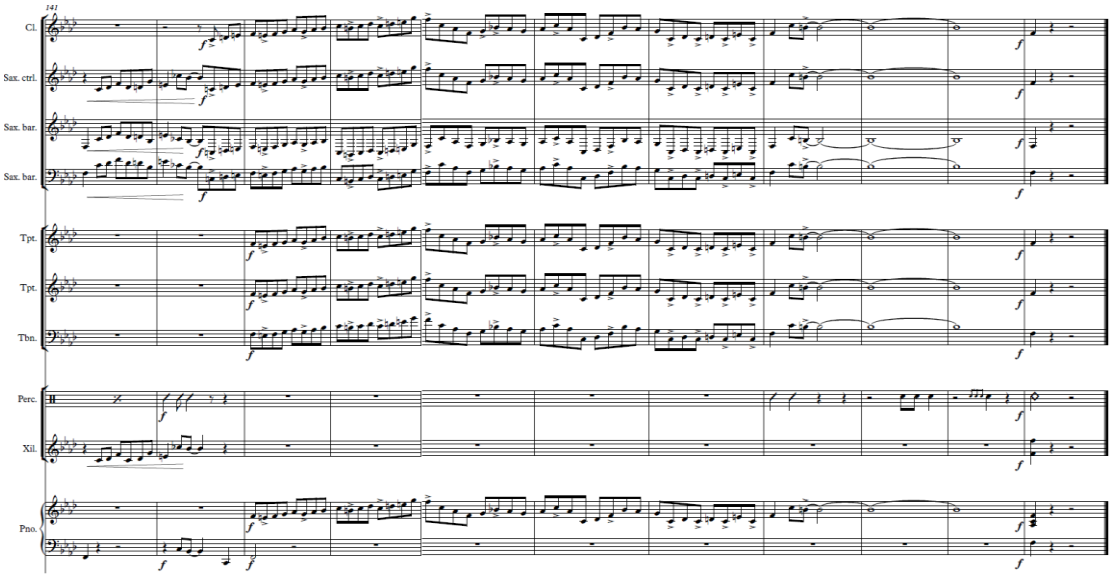
Como se mencionó anteriormente, no era intención de este arreglo enriquecer ni variar la armonía que se mantiene fiel a la versión original conservando su estructura y función dentro del discurso musical. En cuanto a la percusión, se optó por reducir el entramado instrumental a una sola línea representativa, construida como un plano rítmico general que sintetiza la interacción de los diferentes instrumentos, facilitando así la lectura a gran escala. No obstante, se transcribieron de manera específica los cortes, acentos y figuras rítmicas más relevantes de cada obra, especialmente aquellos que cumplen una función estructural o marcan transiciones importantes, garantizando que los momentos clave del discurso musical se conservaran con claridad dentro de esta reducción. Igualmente, se conservaron indicaciones específicas de los objetos y recursos tímbricos utilizados con el fin de mantener la referencia sonora del montaje original.

En *Dizzy Matute*, el mayor desafío fue capturar el lenguaje jazzístico–tropical que caracteriza la obra, tal como la escritura en bloque de los vientos, la densidad rítmica y la energía expansiva del cierre. La dificultad radicó en traducir esa potencia sonora a la partitura sin perder la sensación de empuje colectivo que produce la masa instrumental. En términos de estilo, la obra se sitúa en una convergencia entre el bebop y la cumbia, configurando un lenguaje híbrido donde coexisten la complejidad armónica, el cromatismo y la agilidad melódica propios del jazz moderno con el balance rítmico binario y las anticipaciones características del género tropical. Esta relación no implica una simple superposición de elementos sino una integración orgánica en la que el soporte rítmico cumbiero sostiene un discurso melódico y armónico influenciado por el lenguaje del bebop. Por ello, la transcripción exigió especial atención en la articulación,

los acentos y la intención interpretativa, garantizando que ambos referentes estilísticos permanecieran reconocibles y equilibrados dentro de la escritura.

La masa sonora constituye otro aspecto central dentro del análisis. La *Big band* ampliada genera una densidad tímbrica significativa, producto de la superposición de metales, cañas y sección rítmica. En ese orden, para la transcripción fue necesario identificar qué capas eran estructurales y cuáles cumplían una función de refuerzo con el fin de sintetizar esa masa sin perder la sensación de amplitud y contundencia que caracteriza el arreglo original *(ver imagen 30).*

Ilustración 30. Transcripción de Dizzy Matute (score completo).



Nota: score del tema Dizzy Matute. Elaboración propia.
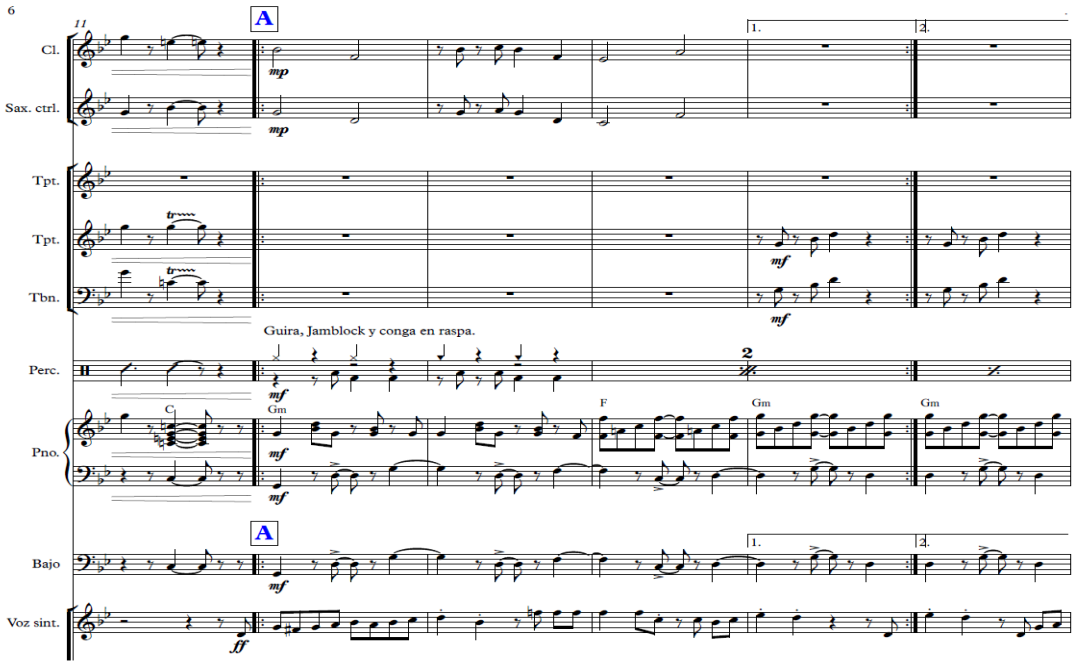
La imagen evidencia claramente la construcción de la masa sonora a partir de la superposición de instrumentos llamados 'vientos madera' (según el software Sibelius) y que para este documento se van a denominar "cañas" (clarinetes y saxofones), metales (trompetas y trombón) y la base rítmica (percusión, xilófono y piano). Las voces de los saxofones presentan un movimiento continuo en bloques rítmico/armónicos, generando una textura densa y compacta, mientras las trompetas refuerzan la proyección sonora mediante líneas paralelas que amplían el espectro armónico. El trombón cumple una función de soporte grave dentro de la sección de metales consolidando la base vertical de los acordes, en paralelo, está el piano desarrollando el mismo motivo melódico que generan los vientos, pero solo en una mano, mientras la percusión solo hace cortes a la entrada y salida del fragmento final. Esta disposición simultánea de capas melódicas, armónicas y rítmicas produce la sensación de amplitud y contundencia propia de la *Big band* ampliada. Para la transcripción fue necesario identificar cuáles de estas líneas eran estructurales (como los bloques principales de vientos) y cuáles actuaban como refuerzo o complemento para sintetizar la textura sin perder la percepción de densidad y empuje colectivo que se observa en la partitura.

En cuanto a la disposición de voces resultante del análisis, se evidenció una escritura predominantemente en bloques armónicos donde los vientos funcionan como un cuerpo

compacto que se desplaza rítmicamente de manera coordinada. Esta organización vertical de las voces, típica del lenguaje de *Big Band*, refuerza los acentos y potencia el carácter enérgico de la obra, facilitando su adaptación a un formato reducido. Justamente por la contracción del formato instrumental, se priorizaron las voces que contienen las notas estructurales de los acordes, permitiendo mantener la estabilidad armónica y no perdiendo fuerza en los bloques de instrumentos o secciones de poca instrumentación, al tiempo que se preserva la claridad del discurso musical dentro del nuevo formato.

En *Momposina*, el proceso de transcripción se centró en definir con claridad la línea melódica principal y su relación con el acompañamiento, así como en precisar el papel del bajo como eje que organiza el movimiento armónico y rítmico de la pieza. Se dispuso especial atención en la escritura de las anticipaciones y en la ubicación exacta de los acentos con el fin de conservar el balance entre tiempos fuertes y débiles característico del género. El principal reto consistió en evitar una escritura rígida, logrando que la transcripción reflejara el carácter continuo, fluido y natural *(ver imagen 31).*

Ilustración 31. Transcripción de Momposina (score completo).



Nota: score de tema Momposina. Elaboración propia.

En la imagen se observa un fragmento de la transcripción del tema *Momposina,* correspondiente a la sección A donde se aprecia con claridad el patrón rítmico base de la cumbia. La percusión (güira, jamblock y conga), mantiene un acompañamiento constante que sostiene el pulso binario de manera estable, mientras el bajo cumple una función fundamental al establecer un patrón rítmico–melódico repetitivo que sostiene la base armónica y refuerza el movimiento característico del género. Dentro de este patrón aparece la anticipación, recurso muy común en la cumbia, donde algunas notas del bajo se adelantan al pulso fuerte del compás. Dicha anticipación genera impulso rítmico y contribuye a la sensación de movimiento continuo,
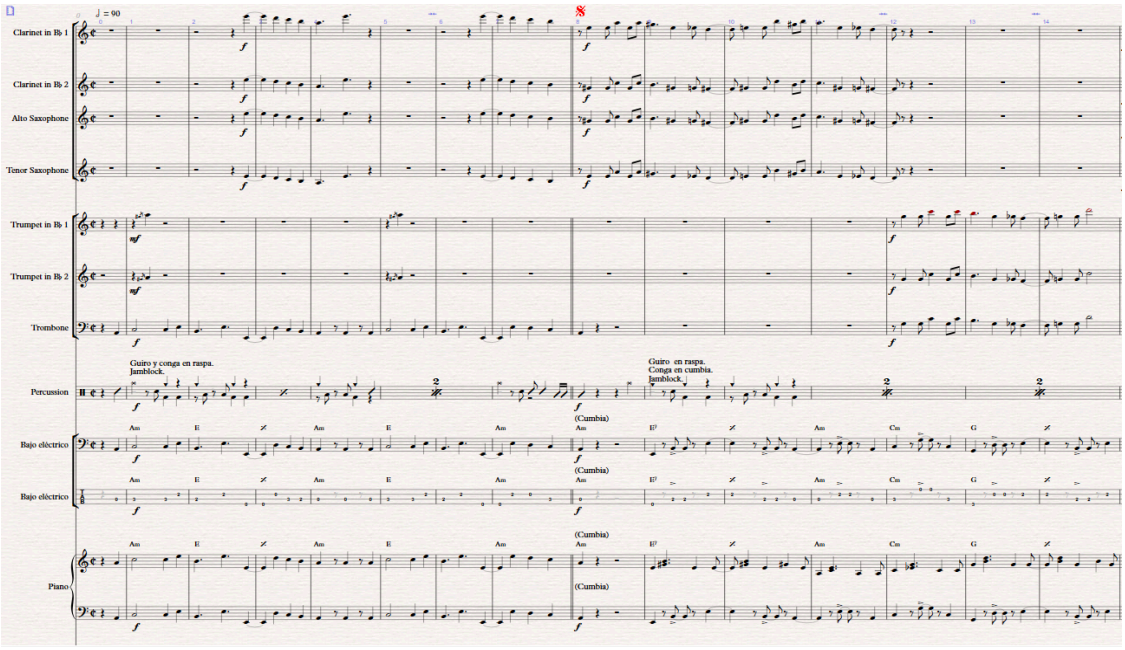
articulando el paso de un compás al siguiente y reforzando el carácter bailable del género. El piano acompaña con una base armónica sencilla y rítmica, desarrollada de manera repetitiva, como si ejecutara un patrón tipo montuno que refuerza la continuidad rítmica, mientras que la voz desarrolla una melodía clara y repetitiva.

En relación con la trompeta como voz principal (solista), el análisis evidenció que gran parte del protagonismo melódico recae en una sola línea y esto permitió sintetizar la escritura destacando únicamente esa voz esencial. Esta decisión facilitó la claridad estructural dentro del proceso de reducción, manteniendo la fuerza expresiva del discurso sin sobrecargar la textura instrumental. La repetición de secciones constituye un elemento estructural significativo dentro de la obra. Los motivos y frases se reiteran con ligeras variaciones que aporta dinamismo e interés al discurso musical, sin perder el carácter cíclico característico de la cumbia. En la transcripción, fue fundamental identificar estas recurrencias y diferenciarlas de las variaciones ornamentales, de modo que la escritura reflejara la lógica interna de la pieza y su construcción progresiva.

En cuanto a los contracantos, con referencia a la voz se procuró una articulación constante entre la línea principal y las respuestas instrumentales, pues no funcionan de forma independiente sino como extensiones o apoyos de la voz líder, enriqueciendo el tejido sonoro sin alterar el protagonismo melódico. En la escritura del arreglo se procuró que dichos elementos se mantuvieran en un segundo plano, utilizando registros y dinámicas que permitieran acompañar la línea principal sin competir con ella. De esta manera, los contracantos aportan movimiento y color al conjunto, manteniendo siempre clara la idea melódica principal y conservando su función de acompañamiento.

En la obra *Yo me llamo cumbia*, el proceso se centró en comprender la relación entre la armonía, la línea vocal y los elementos instrumentales que sostienen el discurso musical. A diferencia de otras piezas del repertorio, aquí se identificó una armonía más compleja y variable, con movimientos que enriquecen el acompañamiento y exigen mayor precisión en su transcripción, especialmente al momento de sintetizarla para un formato reducido *(ver imagen 32).*

Ilustración 32. Transcripción de Yo Me Llamo Cumbia (score completo).



Nota: Score del tema Yo Me Llamo Cumbia. Elaboración propia.

En la imagen se aprecia un fragmento de la transcripción de la obra *Yo me llamo cumbia,* en que la forma del tema se manifiesta de manera clara y ordenada. La partitura muestra la alternancia entre secciones cantadas y pasajes instrumentales que permite identificar con precisión la relación entre estrofas, coros e interludios. Los vientos presentan frases breves y repetitivas que refuerzan las transiciones formales, mientras que el bajo, el piano y la percusión, mantienen de forma constante el patrón rítmico característico de la cumbia. En conjunto, la escritura evidencia una organización funcional que facilita la lectura del discurso musical y resalta el rol estructural de cada sección dentro de la obra.

Un aspecto particular fue la presencia de un solo de acordeón como elemento protagónico dentro del desarrollo instrumental. La transcripción priorizó esta línea como eje melódico independiente, respetando su carácter expresivo y su función dentro de la estructura general de la obra. La voz cumple un rol central a lo largo de toda la pieza, no solo en las estrofas principales, sino también en los coros y secciones de respuesta, por ende, la escritura vocal mantiene una presencia constante que articula el discurso musical que implicó especial cuidado en el registro de sus frases, respiraciones y apoyos rítmicos. En el proceso de arreglo, la línea vocal fue pasada a un instrumento melódico, convirtiendo la voz cantada en una línea instrumental que mantiene las mismas notas y el mismo fraseo, pero sin el texto. Para esto se utilizó el *flugelhorn*, pues su timbre cálido se acerca al carácter expresivo de la voz. De esta forma, la melodía principal se mantiene clara dentro del conjunto, mientras los demás instrumentos cumplen la función de acompañamiento y soporte musical.

El reto general consistió en equilibrar armonía, acordeón y voz dentro de una transcripción clara y funcional, evitando la sobrecarga de información, pero conservando los rasgos esenciales que definen la identidad de la obra. En efecto, las partituras resultantes constituyen un registro técnico del material sonoro, tal como una síntesis consciente del lenguaje de cada obra. Este
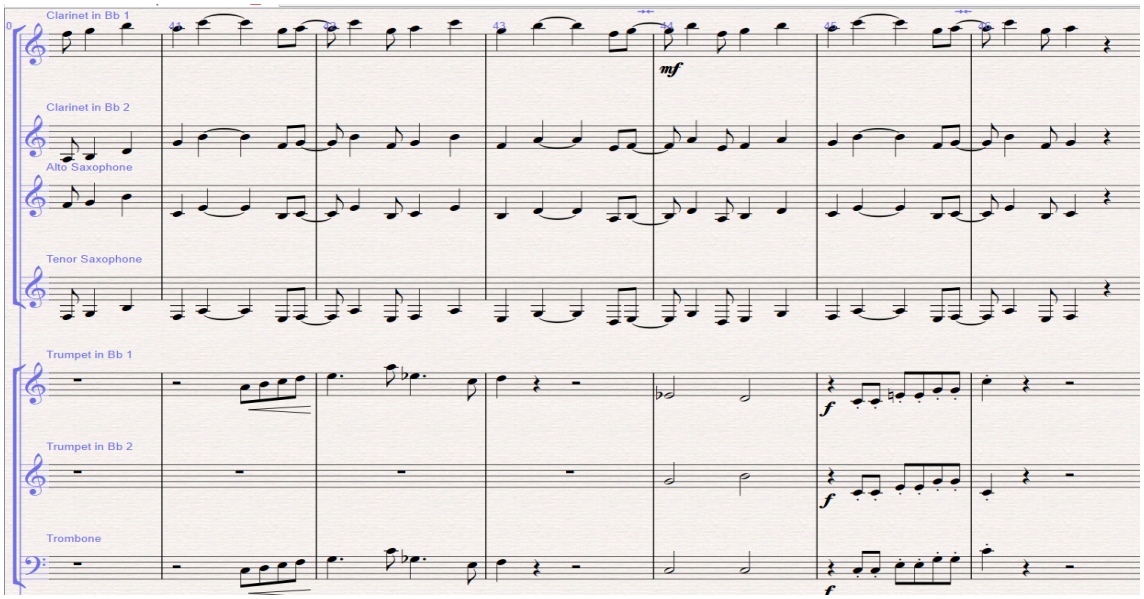
proceso permitió establecer una base sólida para las decisiones posteriores de arreglo, adaptación y reorquestación, garantizando que cualquier transformación futura partiera de una comprensión real y profunda del material original.

3.2. Desafíos identificados

Durante el proceso de transcripción y adaptación se presentaron diversos desafíos que influyeron directamente en las decisiones creativas y técnicas del trabajo. Uno de los principales fue la escucha analítica de las grabaciones de referencia, especialmente en aquellos pasajes donde la superposición de instrumentos dificultaba la identificación precisa de líneas internas, articulaciones y acentos rítmicos *(ver imagen 33).*

En la imagen se observa un fragmento de la transcripción correspondiente a una sección de carácter instrumental que hace evidente uno de los principales retos del proceso: la identificación clara de las líneas internas en un contexto de superposición sonora. Este ejemplo ilustra el trabajo de escucha analítica y de escritura musical orientado a resolver las dificultades propias de la transcripción de materiales densamente orquestados y es uno de los múltiples que se presentaron a lo largo del proceso de transcripción de las obras.
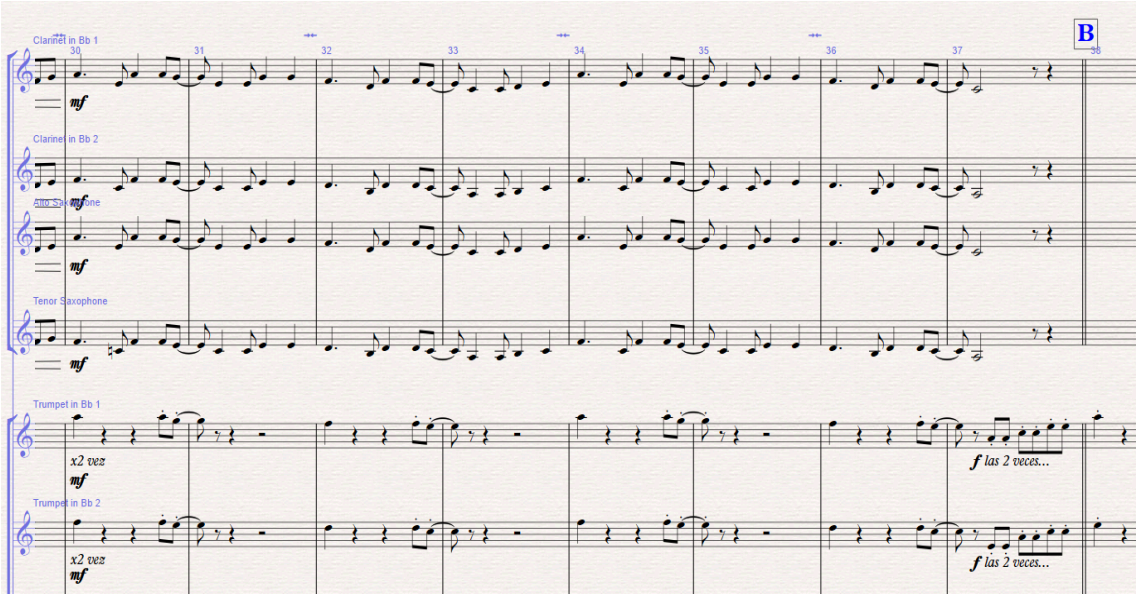
Ilustración 33. Parte del arreglo "Yo me llamo cumbia" (sección vientos)



Nota: fragmento de partitura del tema Yo Me Llamo Cumbia. Elaboración propia.

Al considerarse necesario establecer un equilibrio entre la fidelidad al material original y la funcionalidad de la partitura, se seleccionaron cuidadosamente los elementos que debían ser transcritos de manera literal y cuáles podían ser adaptados para favorecer la claridad en la escritura musical y su adecuada ejecución colectiva *(ver imagen 34).*

Ilustración 34. Ejemplo de simplificación y organización del material instrumental
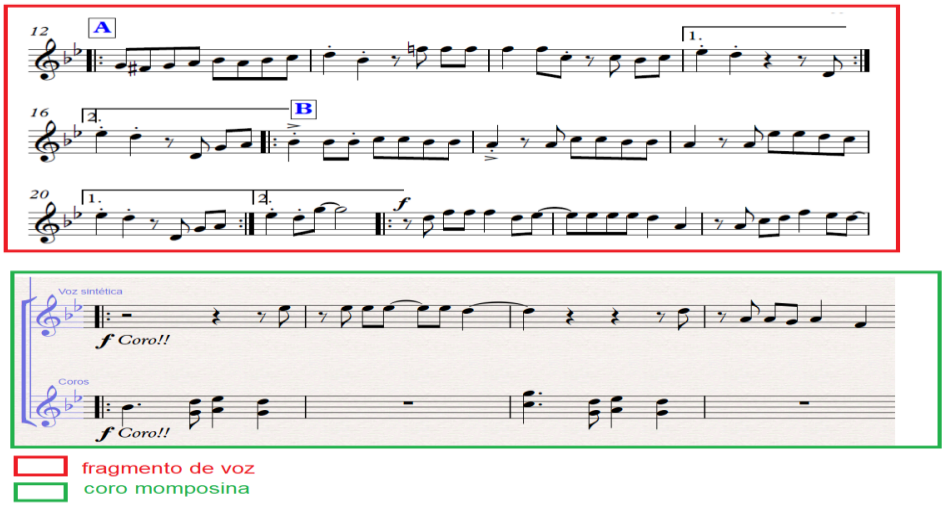


Nota: fragmento del tema Yo me llamo cumbia. Elaboración propia.

En este fragmento del tema *Yo me llamo cumbia* se evidencia un tratamiento claro de las voces y un criterio de simplificación en la orquestación. Las cañas mantienen una misma figuración rítmica, organizada en intervalos de terceras mayores entre algunas voces, mientras que otras voces se presentan en duplicación para reforzar el cuerpo sonoro. Por su parte, las trompetas coinciden en la misma rítmica y están igualmente abiertas por terceras mayores.

Otro desafío relevante fue trasladar la línea vocal a un instrumento, teniendo en cuenta que la voz no solo comunica una melodía, también un significado a través del texto. En este caso, la línea vocal fue transcrita al *bugle (flugelhorn),* debido a su timbre cálido y su capacidad de expresar la melodía con un sonido redondo y expresivo, cualidades que se aproximan al carácter de la voz. De esta manera se buscó conservar el fraseo, los acentos y la intención musical de la línea original, permitiendo que el instrumento mantuviera el protagonismo de la melodía dentro del conjunto, aun sin la presencia de las palabras *(ver imagen 35).*

Ilustración 35. Parte de la partitura de Momposina (sección voz y coros).
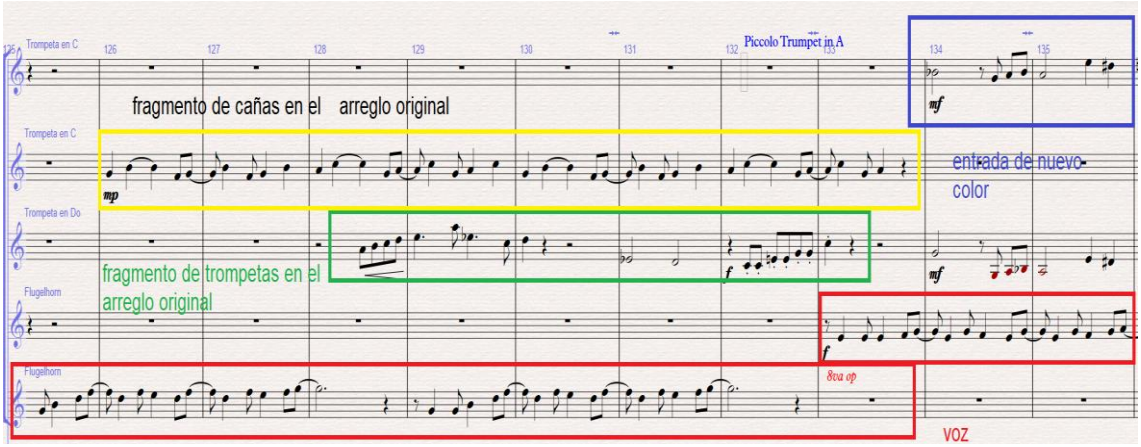


Nota: fragmento de la partitura del tema Momposina. Elaboración propia.

En la imagen se evidencia uno de los principales desafíos del proceso de transcripción: la traducción interpretativa del lenguaje oral propio de la cumbia a un sistema de notación escrita que conservara su carácter estilístico sin perder coherencia formal. El fragmento superior muestra la transcripción de la línea vocal principal donde fue necesario definir con precisión alturas, duraciones y acentos que en la interpretación original presentan mayor flexibilidad expresiva. Por su parte, los coros Momposinos se presentan escritos de forma abierta, tratados como voces independientes, lo que favoreció una organización más clara del material vocal y posteriormente facilitó su adaptación al formato de quinteto. Esta forma de escritura permitió reorganizar las líneas con mayor facilidad entre los instrumentos, haciendo más sencillo el proceso de adaptación sin perder la esencia del tema, manteniendo la función musical de cada voz y preservando la identidad y originalidad de la pieza a lo largo del proceso de arreglo y reorquestación.

3.3. Decisiones técnicas y sonoras en la adaptación.

En el arreglo de Fantasía Colombiana se desarrollan diversas estrategias técnicas y sonoras que responden tanto a las necesidades expresivas de las obras como a los requerimientos del formato de quinteto de trompetas. A lo largo de la pieza, se estandarizan las secciones, se distribuyen las voces en los diferentes instrumentos, sin saturar su color y duraciones y se administran las densidades sonoras, permitiendo que la forma general se perciba con claridad. La alternancia entre momentos de mayor y menor intensidad facilita el contraste y evita la saturación, especialmente en las secciones donde intervienen de manera simultánea cañas, brass y base rítmica.

Ilustración 36. Reorganización de líneas melódicas y color instrumental.

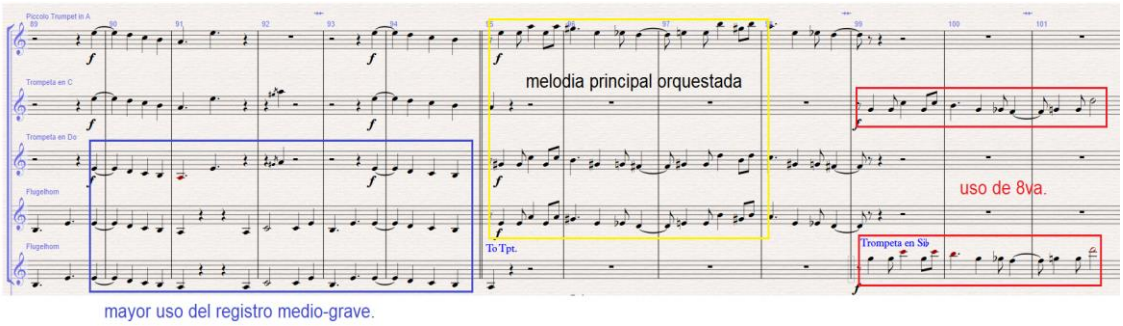


Nota: fragmento de partitura; Fantasía Colombiana. Elaboración propia.

En este fragmento se observa cómo el material original de cañas y trompetas es reorganizado dentro del nuevo arreglo de Fantasía Colombiana. Algunas líneas melódicas se conservan, pero se distribuyen entre distintos instrumentos, produciendo cambios en el color tímbrico sin alterar la idea musical original. También se aprecia la entrada de un nuevo color instrumental que se mezcla con las voces ya presentes y genera contraste dentro del desarrollo de la sección. Como se mencionó la línea vocal fue trasladada al bugle *(flugelhorn),* decisión que se tomó por su timbre cálido y expresivo que permite aproximarse al carácter de la voz, de esta manera, el bugle interpreta la melodía principal sin texto, manteniendo el fraseo y la intención musical de la línea vocal, mientras los demás instrumentos cumplen funciones de acompañamiento y soporte dentro de la textura del arreglo.

El manejo de los registros instrumentales cumple un papel fundamental dentro del arreglo, pues permite diferenciar planos sonoros, colores y resaltar los elementos principales en cada sección. En algunos pasajes, el protagonismo recae en líneas graves que impulsan el discurso musical (ver imagen 37), mientras que en otros se privilegia el diálogo entre voces, generando variedad tímbrica y manteniendo el interés del oyente (ver imagen 38). Para lograrlo, se tomaron como referencia los colores de la instrumentación original, pues las cañas fueron reemplazadas por trompetas en Do y trompeta *piccolo*, debido a su timbre brillante que permite proyectar con claridad esas líneas. La línea vocal fue asignada al *flugelhorn* por su sonido cálido y expresivo, que se acerca al carácter de la voz, mientras las líneas originalmente interpretadas por trombones fueron distribuidas entre bugle y trompetas en *Sib,* buscando mantener el equilibrio tímbrico y la claridad de las voces dentro del nuevo formato instrumental. De esta manera se conserva la intención sonora del material original, adaptada a la nueva instrumentación del arreglo.
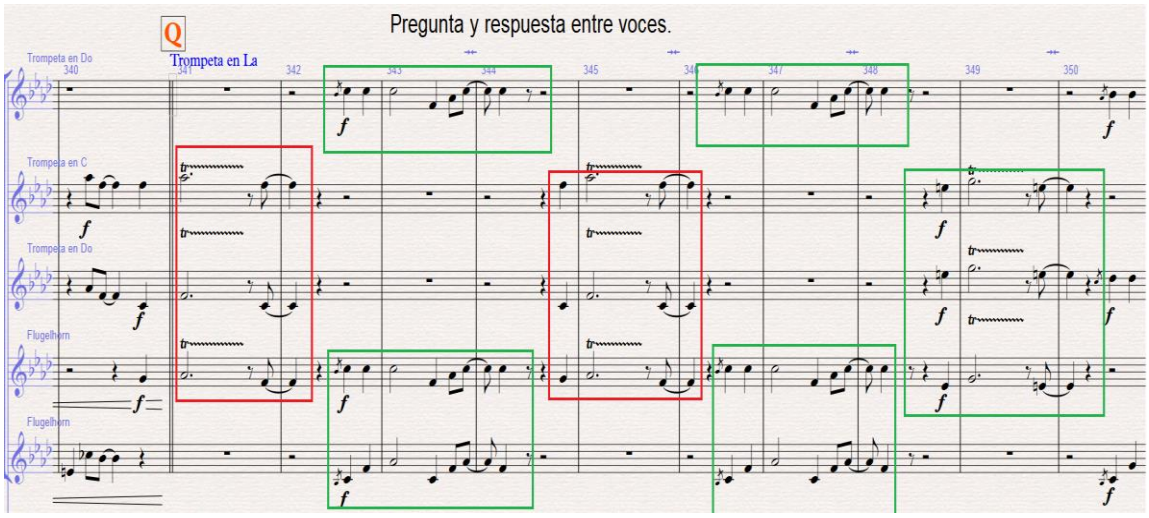
Ilustración 37. Construcción melódica y color instrumental



Nota: fragmento de partitura; Fantasía Colombiana. Elaboración propia.

En la imagen se observa un fragmento del tema *Yo me llamo cumbia* ya adaptada al quinteto de trompetas (se muestra en el score el registro en notas reales), donde se evidencia cómo la melodía es presentada de forma orquestada, reforzada por la superposición de trompetas y *flugelhorn* que aporta cuerpo, color y estabilidad al sonido. Además, el empleo puntual de la octava (8va) permite generar contraste y proyección sin romper el equilibrio general de la textura.

Ilustración 38. Variedad tímbrica entre diferentes voces.
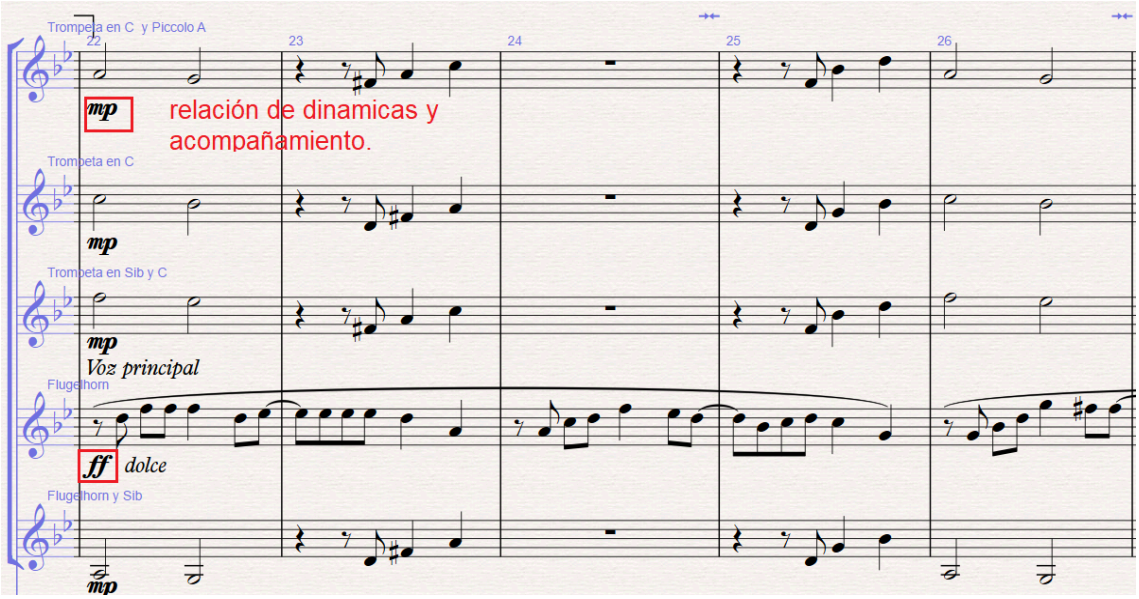


Nota: fragmento de partitura; Fantasía Colombiana. Elaboración propia.

En la imagen se observa un fragmento del tema *Dizzy matute* ya adaptada al quinteto de trompetas. En este pasaje se evidencia cómo una idea musical es presentada por un grupo de instrumentos (2 trompetas Do y un *flugelhorn*) y retomada o contrastada por otros (trompeta en Do y 2 *flueglhorn*), generando un intercambio que aporta dinamismo, variedad de color y claridad al discurso musical. Esta estrategia permite diferenciar planos sonoros y evitar la saturación tímbrica. Por otro lado, las decisiones relacionadas con dinámicas y articulaciones contribuyen a dar forma al carácter de cada sección marcando transiciones claras entre introducciones, desarrollos, mambos y cierres. Estos recursos permiten que el arreglo avance de manera natural con puntos de apoyo visual y auditivo que pueden ser representados mediante clímax sonoros. En conjunto, las soluciones técnicas y sonoras aplicadas en *Fantasía*

Colombiana, consolidan un arreglo equilibrado y expresivo, sabiendo que se mezclaron 3 temas diferentes, cada uno con ideas distintas e instrumentos de una misma familia en voces principales y acompañamientos.

Ilustración 39. Relaciones de dinámicas.

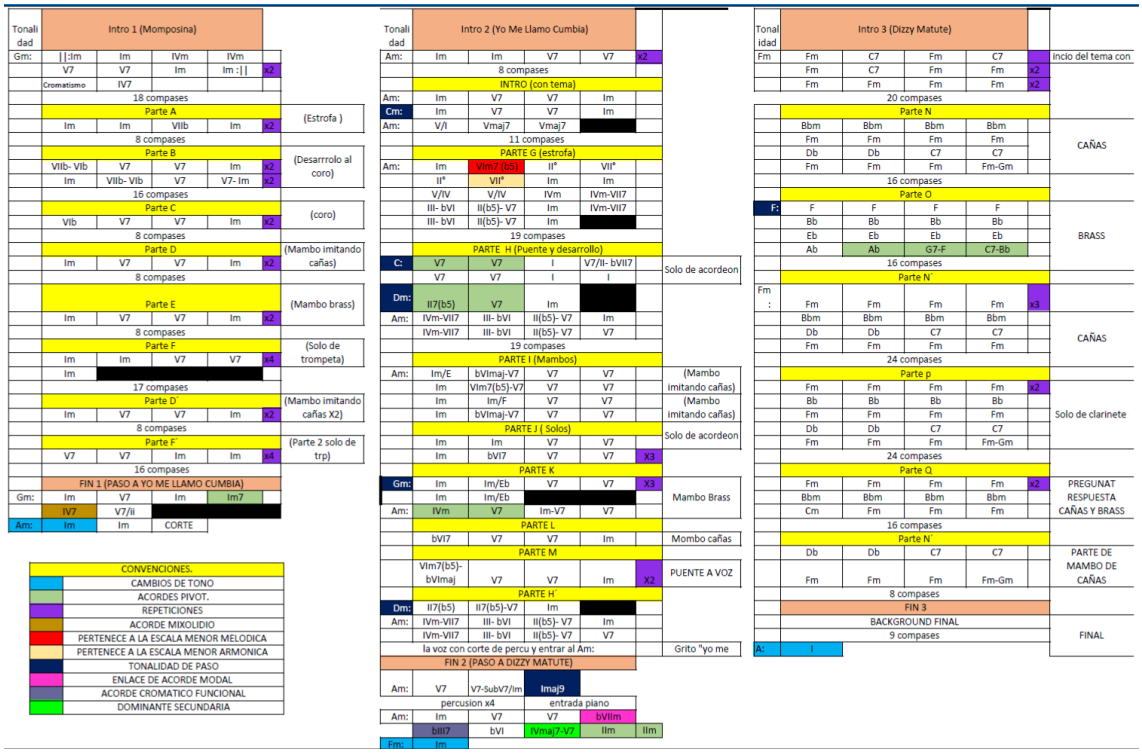


Fragmento de partitura; Fantasía Colombiana. Elaboración propia.
Nota: Mientras la melodía se presenta con mayor intensidad y expresividad las demás voces mantienen un nivel dinámico más tenue.

3.4. Estructura formal de la adaptación.

La forma de la adaptación se definió a partir de una percepción personal que configura un flujo orgánico entre aspectos estructurales como la rítmica, los géneros, las liricas y la orquestación, basados en el análisis previo de las obras que toman como referencia sus secciones originales y se organizan de manera clara y funcional, priorizando aquellas de mayor relevancia para el formato de quinteto de trompetas. Para ello, se establecieron introducciones para cada uno de los temas en estrofas, coros, interludios, solos y cierres que funcionan como elementos de conexión hacia otro discurso musical, permitiendo un desarrollo coherente que conserva la idea de una "Fantasía Colombiana" basada en tres obras, sin perder el carácter estilístico de cada una. La distribución de estas secciones buscó generar contraste y continuidad, alternando momentos de mayor densidad instrumental con otros más ligeros. En efecto, una técnica compositiva que se utilizó para darle continuidad y articulación al arreglo fue el uso constante de una base de cumbia que incluso en las transiciones entre tema y tema permanece constante.

Ilustración 40. Estructura formal de "Fantasía colombiana".



Nota: tabla sobre la estructura formal Fantasía Colombiana. Elaboración propia.

Aquí se presenta la estructura formal de *Fantasía Colombiana* de manera esquemática, organizada en tres grandes bloques que corresponden a cada uno de los temas escogidos. La obra se articula a partir de diferentes introducciones *Momposina, Yo me llamo cumbia y Dizzy Mautte*, seguidas por partes claramente delimitadas (A-N) que cumplen funciones específicas como estrofa, coro, mambos, puentes, solos instrumentales, desarrollo y cierre. La forma global es organizada por partes que se desarrollan poco a poco con uso constante de repeticiones (x2, x3, x4) que refuerzan la identidad del género y permiten la interiorización de cada una de las secciones.

En el plano armónico, se emplean convenciones que ilustran los cambios de tono, acordes pivote, acordes de paso, acordes de función cromática y dominantes secundarias, además de la distinción entre acordes pertenecientes a la escala menor melódica, menor armónica y menor natural señaladas mediante un código de colores. Hay secciones donde el tema comienza desde el bajo, luego se genera un juego de pregunta y respuesta entre cañas y brass y aparecen claramente identificados los mambos que evidencia una planificación formal orientada hacia la congruencia de los materiales, la interacción de las voces, los diferentes planos tímbricos e incluso la curva emotiva de la música. En conjunto, la imagen muestra una forma compleja pero coherente donde la alternancia de tonalidades (Gm, Am, Fm), texturas instrumentales y funciones armónicas construye una fantasía que integra tradición cumbiera y recursos del lenguaje moderno de la *Big band* y el jazz.

CAPITULO IV. INTERPRETACION.

4.1. Procesos de montaje.

En el proceso de montaje de *Fantasía Colombiana* se aplicaron distintos métodos orientados a lograr la unión y precisión rítmico-sonora entre las cinco voces de trompeta y la sección rítmica. En una primera etapa, el trabajo se enfocó en la consolidación del pulso y los patrones característicos del género con el objeto de que cada trompetista se familiarice con su función dentro de cada sección del arreglo y reconozca la forma general de la obra. Este enfoque inicial facilita la coordinación de entradas, cortes y transiciones, especialmente en pasajes de mayor complejidad rítmica, cambios de instrumento y secciones más o menos enérgicas.

En relación con la base rítmica (piano, bajo y percusión), se emplearon diversos métodos de trabajo que permiten consolidar su función dentro del ensamble. En primer lugar, se trabajó de manera aislada cada instrumento, enfocándose en la precisión de los patrones característicos: el piano en sus células armónico-rítmicas, el bajo en la claridad del patrón y la conexión con el pulso y la percusión en la estabilidad de los ritmos base del género. Posteriormente, se realizan ensayos por secciones (piano/bajo, bajo/percusión, piano/percusión/bajo), con el fin de alinear acentos, articulaciones y el *feel*[13] rítmico, logrando una base sólida y coherente.

Otro método fundamental fue el uso del metrónomo y patrones repetitivos en *loop*[14] que permite interiorizar el *groove*, mantener la estabilidad del tempo y desarrollar una mayor conexión con el carácter rítmico del género. Este proceso permite que los intérpretes ejecuten los patrones con precisión, pero también logren apropiarse de su intención musical generando una interpretación más natural, orgánica y acorde al estilo. Una vez consolidada la base, se integró progresivamente con la sección de trompetas, priorizando el balance sonoro y la claridad en la relación entre acompañamiento y material melódico.

En una etapa posterior, el montaje se orientó al equilibrio sonoro, la afinación y la organización interna del quinteto, considerando la variedad de trompetas y los distintos colores tímbricos que se presentan a lo largo del arreglo. El trabajo sobre dinámicas, articulaciones y solidez interpretativa, permitió diferenciar con claridad las funciones de cada voz como melodía principal, acompañamiento, mambos y respuestas. El montaje por secciones por su parte, contribuyo a tener una comprensión más clara de la estructura formal de la obra, favoreciendo una ejecución más segura, coherente y articulada con las demás partes del ensamble, especialmente con la base rítmica.

[13] *Feel*: término de origen inglés que se refiere a la sensación o carácter rítmico con el que se interpreta una pieza musical. (Merriam-Webster Dictionary, 2026).
[14] *Loop*: término de origen inglés que se refiere a un fragmento musical que se repite de forma continua. (Merriam-Webster Dictionary, 2026)

4.2. Acercamiento técnico a cada instrumento, melodías, articulación, dinámicas entre otros.

El acercamiento técnico específico a cada una de las voces del quinteto de trompetas, se hizo teniendo en cuenta las características tímbricas, el registro y las posibilidades expresivas de los distintos instrumentos utilizados. La instrumentación contempla una trompeta *piccolo* en A, trompetas en *Do* y en *Sib,* así como *flugelhorns*, lo que permitió ampliar el espectro sonoro del formato reducido y generar contrastes propios de un ensamble de mayor tamaño. Ese uso y cambio de trompetas, responde directamente a la adaptación del arreglo desde un formato original de *Big band* hacia un quinteto de trompetas. En este contexto, el cambio de instrumento dentro de una misma voz cumple una función similar al relevo de secciones en una orquesta más grande, permitiendo diferenciar colores, roles y planos sonoros sin aumentar el número de intérpretes. De esta manera, el cambio de trompeta funciona como recurso orquestal que suple la ausencia de otros instrumentos y contribuye a enriquecer la textura general del arreglo.

La organización de las voces se estableció de la siguiente manera: la primera voz alterna entre trompeta *piccolo* en A y trompeta en Do, asumiendo principalmente el rol melódico y los pasajes de mayor proyección y registro agudo. La segunda voz utilizó trompeta en Do, cumpliendo funciones de apoyo melódico y refuerzo armónico en el registro medio. La tercera voz combinó trompeta en Sib y trompeta en Do, lo que aportó flexibilidad tímbrica entre secciones. Por su parte, la cuarta y quinta voz emplearon trompeta en *Sib y flugelhorn,* aportando un color más oscuro y redondo, especialmente en funciones de acompañamiento, mambos y soporte armónico. Cabe aclarar que cada voz no se ciñe a un rol especifico de solista o acompañamiento, sino alterna en los diferentes roles, es decir, siendo en algunas veces voz principal y en otras el solista.

Pero, por qué se estableció que todas las trompetas tengan protagonismo. Se concibió que en determinado momento sucediera de este modo para aprovechar la diversidad tímbrica e interpretativa de los trompetistas. Esta distribución de voces y roles, también funciona como un recurso para administrar el desgaste de la ejecución instrumental en un formato más reducido, en el cual se requiere tocar constantemente durante toda la pieza. Cada intérprete posee capacidades técnicas, sonoras y enfoques musicales distintos, por lo que esta decisión permite enriquecer el discurso musical y aportar variedad de color y estilo. De este modo, en los momentos de mayor relevancia dentro del arreglo, cada trompetista tiene la oportunidad de plasmar su identidad artística, fortaleciendo el carácter expresivo y colectivo de la obra.

Desde el punto de vista técnico, el trabajo sobre melodías, articulaciones y dinámicas se orientó a resaltar las funciones de cada voz dentro del conjunto. Se cuidó la articulación para mantener claridad rítmica y precisión en los cortes, mientras que el manejo de las dinámicas permitió diferenciar planos sonoros y evitar la saturación en los momentos de mayor densidad. Este enfoque técnico favorece el equilibrio del quinteto y una ejecución más controlada y expresiva del arreglo junto a la sección rítmica.

4.3. Estrategias para el manejo tímbrico.

El manejo tímbrico del arreglo se fundamentó en la exploración consciente de las distintas posibilidades sonoras de la trompeta, desde la variedad de instrumentos utilizados como desde sus funciones musicales. Cada trompeta según su afinación, posee un color tímbrico particular determinado por su construcción y su proyección sonora que la hace más adecuada para distintas funciones dentro del arreglo. En este sentido, la trompeta en *Do* se emplea por su brillo y claridad para resaltar líneas melódicas y pasajes de mayor presencia (se utiliza principalmente para interpretar pasajes provenientes de la sección de cañas). La trompeta en *Sib,* por su carácter más equilibrado, asume funciones tanto melódicas como de acompañamiento (realiza principalmente los pasajes que en el arreglo original corresponden a la trompeta, así como algunos fragmentos del trombón).

Se incorporó la trompeta *piccolo* en La, cuyo registro agudo y timbre penetrante permite destacar líneas en registros extremos (interpreta las partes de mayor registro de las cañas, así como mambos o solos característicos de esta sección). Por su parte, el *flugelhorn,* cuyo timbre es más oscuro y aterciopelado se utiliza en momentos líricos o de menor densidad (apoya principalmente las líneas del trombón y en mayor medida, la línea vocal), generando contraste dentro del discurso musical. Estos cambios de instrumento y de registro se realizaron de manera intencional para diferenciar secciones formales, redistribuir las voces dentro del arreglo y destacar tanto momentos solistas como colectivos. La alternancia entre unísonos, bloques armónicos y texturas contrapuntísticas contribuyó a establecer un equilibrio sonoro que favorece la claridad del discurso musical y la identidad del formato de trompetas. En cuanto al carácter de cumbia, a partir de la articulación rítmica característica se logró el uso de acentos sincopados, patrones repetitivos en el acompañamiento y la interacción entre las secciones instrumentales.

CONCLUSIONES.

Luego de finalizar el proceso de análisis, descripción, transcripción, estructuración de la adaptación a quinteto de trompetas y definición de aspectos técnicos instrumentales y melódicos de los temas *Momposina, Yo me llamo cumbia y Dizzy Matute* y su posterior interpretación ante un auditorio, quedó en evidencia que se cumplieron todos los objetivos planteados satisfactoriamente. Por ello, puede mencionarse que el análisis de las obras permitió identificar elementos musicales clave a nivel melódico, rítmico, armónico y tímbrico que definen su identidad en el contexto de la música colombiana, especialmente dentro de la propuesta estética de Puerto Candelaria. Uno de los principales aportes fue demostrar que se pueden trasladar obras creadas para una *Big band* a un formato más limitado como es el quinteto de trompetas con sección rítmica, sin perder su carácter ni su riqueza sonora. Este proceso requirió decisiones constantes sobre qué elementos conservar, transformar o simplificar, siempre pensando en que el resultado final fuera claro, estilístico y coherente.

Respecto a la técnica y métodos utilizados para la adaptación, el trabajo demostró la relevancia que tienen para el arreglo el uso de intervalos en terceras y sextas, el empleo de octavas, la duplicación de voces y la distribución estratégica de registros. Estos recursos permitieron mantener la densidad y riqueza armónica del material original, a pesar del número limitado de instrumentos, no obstante, se logró crear una textura sonora equilibrada donde cada voz tiene una función clara en el conjunto, contribuyendo a la coherencia musical. Otro aspecto relevante fue el manejo de las articulaciones, dinámicas y fraseo, aspectos fundamentales para conservar el estilo. Se concluyó que estos elementos son esenciales para desarrollar el lenguaje musical, permitiendo transmitir el carácter expresivo de la cumbia y de las músicas populares colombianas, además la adaptación debió considerar las alturas y duraciones, también los matices interpretativos que dan vida al sonido.

En cuanto a la estructura de la adaptación, la transcripción de los temas fue clave para ayudar a comprender el material musical, pues en el proceso de escuchar detenidamente y escribir las partituras, se identificaron las capas de cada obra que permitieron diferenciar líneas principales, acompañamientos y elementos de refuerzo. Este ejercicio no solo permitió el proceso de adaptación, también dejó en evidencia la complejidad interna de los arreglos originales y la importancia de una correcta jerarquización de las voces en cualquier proceso de reorquestación. En ese orden, el proceso creativo evidenció que la adaptación musical requiere una negociación constante entre la fidelidad y la innovación pues, aunque se buscó respetar rasgos esenciales de la obra original, también se abrió la posibilidad de reinterpretarla desde nuevas perspectivas de timbre y estructura. Este equilibrio permitió generar una propuesta que no solo reproduce el material original, lo recontextualiza en un formato diferente, aportando una nueva lectura artística.

En consonancia con el ultimo objetivo relacionado con los aspectos técnicos instrumentales y melódicos consecuentes con el montaje de la obra, puede afirmarse que el manejo del timbre fue clave en la creación del nuevo formato. Usar diferentes la trompeta en *Do*, la trompeta en *Sib, el flugelhorn* y la trompeta *piccolo,* amplió el espectro sonoro del ensamble y esto compensó la reducción de instrumentos al pasar de *Big band* a quinteto. En particular, mover la línea vocal

al *flugelhorn* fue importante para mantener el carácter expresivo de la melodía, pues su timbre cálido y redondo se asemeja a la voz humana. Así mismo, las trompetas en *Do* y en *Sib* al asumir funciones melódicas y armónicas, aportaron brillo, proyección y definición en diferentes planos sonoros. La trompeta *Piccolo* se utilizó en registros agudos para resaltar pasajes y dar un color más incisivo y brillante, mientras las otras voces se distribuyeron estratégicamente para reforzar la armonía y generar una textura equilibrada. Así, el conjunto instrumental logró una sonoridad clara y funcional en este formato reducido.

Finalmente, a nivel personal y profesional, el desarrollo de este proyecto fortaleció habilidades clave como la escucha analítica, la escritura musical, la toma de decisiones en el arreglo y la interpretación colectiva. También consolidó una visión más amplia del papel del arreglista como mediador entre la obra original y su nueva versión, entendiendo que más allá de la labor técnica, está la estética y conceptual. En consecuencia, este trabajo además de exponer cómo se configuró la adaptación de tres obras representativas de la música colombiana a un nuevo formato instrumental, reflexiona sobre las implicaciones de dicho proceso, el uso del color tímbrico y la reinterpretación de géneros tradicionales. Por ello, las experiencias y desafíos enfrentados durante la creación del arreglo que se consignaron en este documento culminan con la interpretación a nivel escénico que permitió constatar la versatilidad del formato y validar los resultados del proceso investigativo y artístico.

En síntesis, la adaptación musical no es solo un proceso de transcripción instrumental, implica entender el lenguaje sonoro, estilístico y estructural de las obras originales. Por ello, contextualizarlas en su entorno musical y cultural, realizar su respectiva transcripción y análisis identificando sus elementos estructurales, fue útil para desarrollar la adaptación al formato de quinteto de trompetas y sección rítmica bajo criterios de orquestación e instrumentación. Por ello, este trabajo destaca el potencial del quinteto de trompetas como formato versátil en la música colombiana, aunque no es una formación tradicional en este contexto, demuestra que se pueden explorar nuevas sonoridades sin perder la esencia de los géneros tradicionales. De esta manera, contribuye a ampliar el repertorio para este tipo de ensamble y abre la puerta a futuras investigaciones y propuestas creativas sobre la adaptación de músicas tradicionales a formatos no convencionales. En ese orden, aparte del aporte académico y artístico, el proceso acá referenciado insta a músicos, trompetistas y arreglistas a interesarse en explorar nuevas posibilidades en la música colombiana contemporánea y hacer su contribución en ese mismo sentido para continuar resignificando las raíces culturales desde la inquietud e innovación.

Bibliografía.

¿Qué es el Jazz? » Las nueve musas. (17 de abril de 2022). Obtenido de Las nueve musas: https://www.lasnuevemusas.com/que-es-el-jazz/?srsltid=AfmBOoomlHOHUPNTZd_j_169vzymP3Kwjo4LYhZqpBBJj11BCLkbXrSr

Adler, S. (1989). *The study of orchestration.* New York: W. Norton & Company. Inc.

Bermúdez, E. (2012). *José Barros: el juglar de la ribera.* Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.

Brass, C. (1981). Christmas with The Canadian Brass And The Great Organ Of St. Patrick's Cathedral [Grabado por Stelmach]. New York, Estados Unidos: RCA Corporation / Red Seal. Obtenido de https://canadianbrassstore.com/christmas-time-is-here-canadian-brass-cd/

Calvachi, E. (26 de Agosto de 2021). Navegando con la trompeta en dos mares: Música para trompeta, piano y percusión. *Trabajo de magister*. Bogota D.C, Colombia: Universidad Nacional De Colombia.

Cambridge University. (1998). *The Cambridge Companion to the Saxophone.* Cambridge University Press.

Canadian Brass. (2023). *Canadian Brass*. Obtenido de https://canadianbrass.com/

Charfuelán, O. (2023). Composición para eufonio basada en ritmos del carnaval de negros y blancos del departamento de Nariño y técnicas extendidas. *magíster en interpretación y pedagogía*. Bogota D.C., Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

ChatGPT. (17 de 03 de 2026). El manejo tímbrico en un arreglo musical. *[Imagen generada por IA] OpenAI.*

Conde, O., Gómez, B., & León, J. (29 de septiembre de 2020). Concierto de 5 obras del repertorio popular latinoamericano, arreglado e interpretado por un formato de trío vocal-instrumental. *Trabajo de Grado*. Bogota D.C, Colombia: Universidad Distrital Francisco Jose De Caldas.

Gemini. (17 de 03 de 2026). Ilustración sobre análisis, síntesis y adaptación musical . *[Imagen generada por IA]. Google.*

Herrera, E. (1987). *Técnicas de Arreglos para La Orquesta Moderna.* Barcelona: Antoni Bosch Editor.

Jaramillo, J. (2024). Taller de arreglos para Big Band. *Taller*. Medellin, Colombia.

Kennedy., M. K. (2013). *The Oxford Dictionary of Music (6.ª ed.).* Oxford University Press.

Last.fm. (2025). *La Sociedad de la Cumbia (Big Band Live) — Puerto Candelaria*. Obtenido de https://www.last.fm/es/music/Puerto+Candelaria/La+Sociedad+De+La+Cumbia+(Big+Band+Live)

Latina Stereo. (2 de febrero de 2022). *Momposina: su casa, su leyenda [Video].* Obtenido de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=HXsRHoYgGdI

Mauleon, R. (1993). *Salsa Guidebook. For Piano and Ensemble. .* Petaluma Records.

merriam-webste. (2026). *Merriam-Webster Dictionary.* Obtenido de https://www.merriam-webster.com/dictionary/ostinato?

Merriam-Webster. (7 de junio de 2026). *Medley.* Obtenido de En Merriam-Webster.com Dictionary.: https://www.merriam-webster.com/dictionary/medley

Merriam-Webster Dictionary. (6 de junio de 2026). Obtenido de swing: https://www.merriam-webster.com/dictionary/swing?

Merriam-Webster Dictionary. (4 de Junio de 2026). Obtenido de Feel: https://www.merriam-webster.com/dictionary/feel?utm_source

Merriam-Webster Dictionary. (5 de junio de 2026). Obtenido de Loop: https://www.merriam-webster.com/dictionary/loop

Michael Kennedy, J. B. (2013). *The Oxford Dictionary of Music (6.ª ed.).* . Obtenido de Oxford University Press.

Munari, B. (2016). *¿Cómo nacen los objetos?: Apuntes para una metodología proyectual.* Barcelona: Gustavo Gili.

Perez, M. (2013). Fantasia en Sol [Partitura] . *Pieza Musical.* Centro Instructivo Musical de Onil (CIMO), Valencia, Alicante, España .

Puerto Candelaria (2023). Dizzy Mature [Canción] La Sociedad de la Cumbia (Big Band Live) [Álbum]. Medellin, Colombia: Merlin Studios Producciones.

Puerto Candelaria. (2019). *Puerto Candelaria*. Obtenido de Puerto Candelaria: https://www.puertocandelaria.com/

Puerto Candelaria. (22 de Diciembre de 2023). *Puerto Candelaria big band - Momposina [La Sociedad de la Cumbia]* . Obtenido de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=33Ac2FMti1w

Puerto Candelaria. (5 de Octubre de 2024). *Dizzy Matute — explicación de la pieza.* Obtenido de Instagram: https://www.instagram.com/reel/DAvhZaautu2/

Puerto Candelaria. (23 de julio de 2025). *Vuelve La Sociedad de la Cumbia y citamos a todos sus miembros a la gran velada del 1 y 2 de agosto.* Obtenido de https://www.puertocandelaria.com/post/vuelve-la-sociedad-de-la-cumbia-y-citamos-a-todos-sus-miembros-a-la-gran-velada-del-1-y-2-de-agosto

Radiónica. (11 de Diciembre de 2023). Puerto Candelaria lanza nuevo álbum titulado La Sociedad de la Cumbia. *Artistas Colombianos*, págs. https://www.radionica.rocks/musica/artistas-colombianos/puerto-candelaria-lanza-nuevo-album-titulado-la-sociedad-de-la-cumbia. Obtenido de https://www.radionica.rocks/musica/artistas-colombianos/puerto-candelaria-lanza-nuevo-album-titulado-la-sociedad-de-la-cumbia

Revisa Semana. (28 de Agosto de 2021). *"Yo me llamo cumbia", el homenaje de Mario Gareña a la identidad cultural colombiana.* Obtenido de https://www.semana.com/mejor-colombia/articulo/yo-me-llamo-cumbia-el-homenaje-de-mario-garena-a-la-identidad-cultural-colombiana/202103/

Rodríguez, S. (2019). Adaptación y arreglo de cinco obras musicales representativas del folclor llanero colombiano, para quinteto de bronces. *Trabajo de Grado*. Bucaramanga, Colombia: Universidad Industrial de Santander.

Santana, M. (1999). 101 Montunos . pág. 32.

Semana R. (28 de 08 de 2021). "Yo me llamo cumbia", el homenaje de Mario Gareña a la identidad cultural colombiana. . *Cultura* .

The Oxford Dictionary of Music (6.ª ed.) . (2013). Obtenido de Oxford University Press, voz «Voicing».

The Oxford Dictionary of Music (6.ª ed.). (2013). Obtenido de Oxford University Press, voz «Voicing».

Valencia. (2004). *Pitos y tambores.*

Wright., R. (1982). *Inside the Score.* Kendor Music.

Zambrano, X. (18 de Octubre de 2024). *Puerto Candelaria: 24 años de una loca fiesta de música colombiana.* Obtenido de Rolling Stone en Español.: https://es.rollingstone.com/puerto-candelaria-24-anos-de-una-loca-fiesta-de-musica-colombiana/

ANEXOS.

FANTASIA COLOMBIANA-QUINTETO

VIDEO: https://youtu.be/4sQR31QyMVc?si=VtzOoEdPPonTMa6Y