EVOCACIÓN

SOBRE LA TRADICIÓN HISTÓRICA DE LA CORRIENTE "BIG BAND" EN COLOMBIA

Henry José Cáceres Cortés
Henry Julián Cáceres Ramón

INSTITUCIÓN ACREDITADA
UNIPAMPLONA

Evocación sobre la tradición histórica
de la corriente “Big Band” en Colombia

ISBN: 978-628-95228-4-6

Evocación sobre la tradición histórica
de la corriente “Big Band” en Colombia

Henry José Cáceres Cortés
Henry Julián Cáceres Ramón

Facultad de Artes y Humanidades,
Universidad de Pamplona

2023

TABLA DE CONTENIDO

Prefacio **05**

1. Aproximación sobre la descripción del «jazz» y las «Big Band» preface. **07**

1.1 Breve Evocación sobre la Génesis del «Jazz» 08
1.2 Semblanza Sobre Las primeras «Big-Band» en Estados Unidos. 11

2. Generalidades sobre la irrupción del movimiento «Big Band» en Colombia. **13**

2.1 Tradición de la Corriente «Big Band», en Colombia. 14

3. Las «Big Band» dentro de la tensión social. **17**

3.1 Concepciones Socio-Culturales Entorno a la Presencia de las «Big-Band» en la Cultura Colombiana. 18
3.2 Disertaciones sobre Recursos metodológicos para integrar la investigación en los procesos de creación alrededor de los formatos «Big-Band» 22

4. Algunas disposiciones para tener en cuenta como técnicas al momento de arreglar o adaptar una melodía al formato «Big Band» **24**

5. Disposición de arreglos y adaptaciones del repertorio. **28**

Exhortos finales. **371**

Bibliografía. **372**

PREFACIO

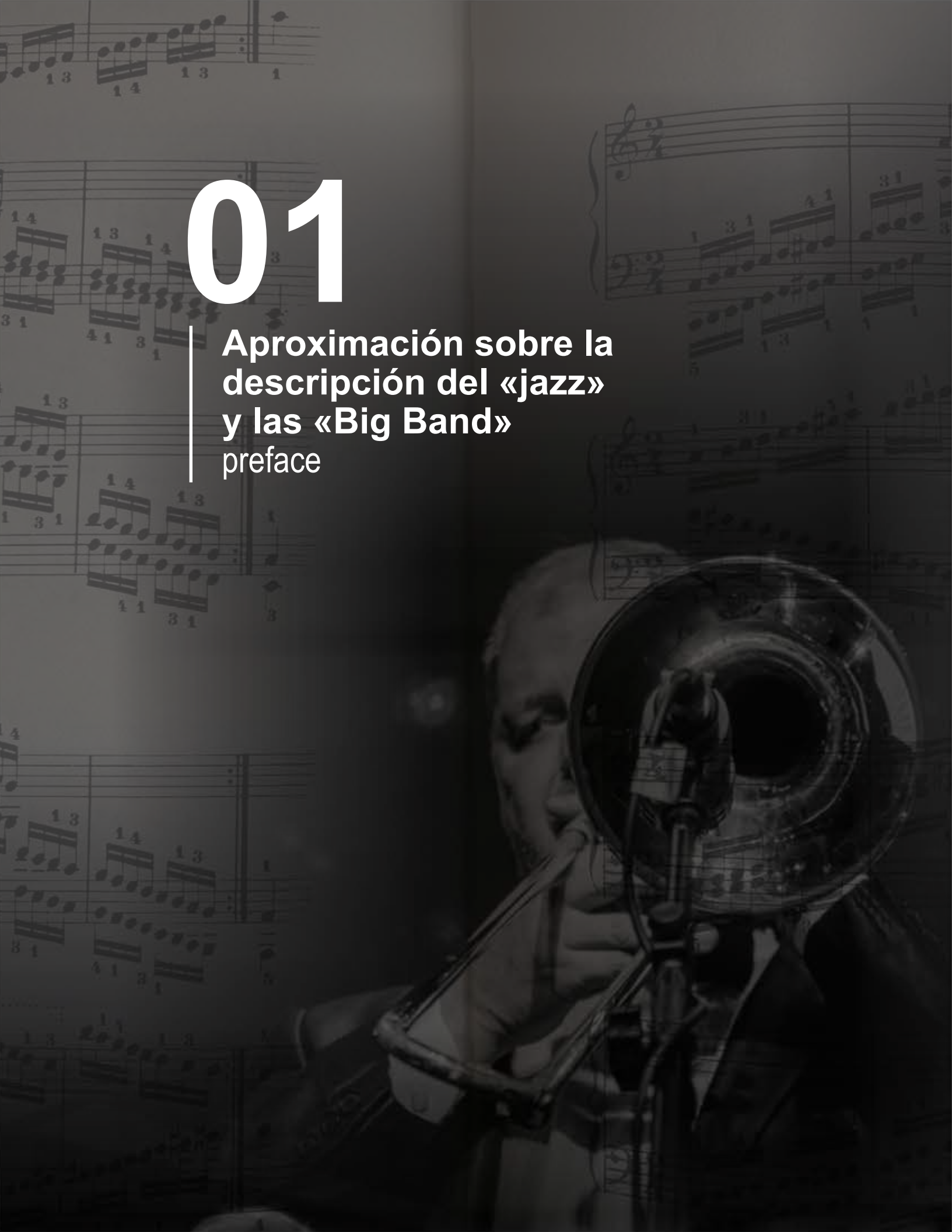
El goce de la música y en general el disfrute por el arte, es uno de los privilegios más especiales que el hombre en su aceptación por la estética puede disfrutar, la complacencia ante la expresión artística figura ante los atributos más sublimes del ser humano. La sociedad siempre estará organizada, cargada de ricas y versátiles expresiones, por supuesto las orquestas ***«Big-Band»*** en Colombia son una de ellas, puesto que la música siempre estará presente como símbolo en las poblaciones de nuestro país, dado que es un lenguaje que no está ligado a la raza, color o creencia y se sigue utilizando desde tiempos inmemoriales; con la música se baila, se llora, se ríe, se canta, se recuerda, se ama y es imposible pesar la vida con ausencia de música, pues con esta se vive.

En consecuencia, con la anterior afirmación, el presente texto contiene una sucinta cronología del ***«Jazz»*** y su correspondencia con las tendencias en la actualidad. Así pues, pretende contribuir con el acercamiento, desarrollo y creación de la cultura por intermedio de la presentación de datos breves que buscan promover en la comunidad de músicos y compositores en general, el valor que representa las agrupaciones ***«Big-Band»*** en la identidad en nuestro territorio, ya que estas músicas emergentes no son exclusivas de una minoría, por el contrario, su consumo y la formación de público en la sociedad actual colombiana se ha convertido en un estilo de vida.

De modo que cabe entonces mediante el presente compendio considerar; ¿Cómo la irrupción de los grandes formatos que se asoman en nuestros territorios forman una nueva cultura que conquista espacios?, además es un hecho de inmensa importancia ya que las músicas tocadas por ***«Big-Band»*** tienden a convertirse en estilo, así mismo, los grandes propósitos tienden a explicar cómo el fenómeno musical se expande sin límites a todos los territorios nacionales, por tanto, la finalidad fundamental de este libro es ilustrar una disposición en función de las ***«Big-Band»*** y su organización como elemento constitutivo de un lenguaje musical que se ha venido incorporando en la sociedad colombiana con más firmeza en los últimos tiempos.

En cuanto a dar inicio al fomento y fortalecimiento de la corriente, se propone la creación de cuatro arreglos sencillos, aunque excelentes; obras adaptadas y acondicionadas para que se comprendan fácilmente, a través de técnicas de arreglo y armonización de las melodías planteadas, con esta práctica últimamente

mencionada, podrá desarrollarse uno de los más importantes factores de la vida musical moderna situada en los primeros planos, por tal motivo, es indispensable compartir este espacio de conocimientos teóricos y prácticos que permitan en alguna instancia, el desarrollo de las artes y la cultura, motivando la capacidad de la comunidad musical para que se atrevan a elaborar propuestas tipo investigación-creación. Con estas acciones se podrá promover la práctica académica de los lenguajes musicales y el fortalecimiento del desarrollo cultural de la sociedad, elevando la promoción, la divulgación de las músicas por medio del intercambio de experiencias y el diseño participativo, similarmente el acercamiento a la comprensión de las técnicas básicas de arreglo, junto con una clara idea de las posibilidades para concebir melodías de ***«Big-Band»***. Así pues, se plantea una articulación entre la cultura, la identidad y la música como eje integrador de ciertas manifestaciones; hábitos, costumbres y predilección por aires, ritmos de la música sonada por agrupaciones tipo ***«Big-Band»***, sin embargo, la idea central se condensa en establecer canales para la colaboración y el intercambio de experiencias desde la misma práctica de la música como profesión.



01

Aproximación sobre la descripción del «jazz» y las «Big Band»

preface

1. APROXIMACIÓN SOBRE LA DESCRIPCIÓN DEL «JAZZ» Y LAS «BIG BAND»

1.1 Breve evocación sobre la Génesis del «Jazz»

Cuando se trata de ubicar un suceso en un determinado momento de la historia, se puede correr el riesgo de cometer ciertas imprecisiones que pueden ser ocasionadas por similitud de factores, tales como, el cuidado que se debe tener al recabar la información o las innumerables versiones que se promueven de los actores en ciertas situaciones específicas. En el discurso de los historiadores y compositores acuerdan, que el ***«Jazz»*** incuestionablemente se asoma por primera vez en los Estados Unidos, en la ciudad de New Orleans, estado de Luisiana a finales del siglo XVII y comienzos del siglo XIX, esencialmente sus orígenes provienen de las reuniones callejeras que se gestaban en los humildes barrios de la ciudad, en donde se organizaban conjuntos de músicos negros.

Los textos de historia narran que luego de la guerra de secesión, a los negros se les concedió la libertad[1], así mismo, tuvieron acceso a instrumentos musicales ya que antes solo podían expresar sus sentimientos a través del canto, por tal razón el ***«Jazz»*** se fue consolidando como nueva corriente musical de manera paulatina. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la génesis del ***«Jazz»***, no se le puede atribuir a unos pocos nombres de músicos, fue un fenómeno concentrado en un complejo movimiento musical, pues contradijo el estilo de la música clásica europea; para considerar estos hechos, es oportuno mencionar, que la tarea de hacer ***«Jazz»*** fue un sentimiento de expresión y creación innato, ya que para finales del siglo XVII, en donde el fenómeno de la esclavitud era una condición social compleja, los negros no la tuvieron fácil para acceder a formación musical, no tenían como los blancos, pianos en sus salas, así mismo, los centros e instituciones para el aprendizaje de la música hasta ahora daban sus primeras puntadas, panorama que dificultaba las labores musicales. De igual forma, en esta corriente participaron innumerables intérpretes que tocaban durante las noches en los bares, dado que, dentro de la vida bohemia en el inicio del siglo XIX, en los establecimientos de diversión, se ofrecía música en vivo y este fue el espacio de encuentro de muchas culturas, en donde hicieron presencia los medios de

[1] (*) Se ha de tener en cuenta que el escenario para los hombres negros para finales del siglo XVII inicio del XIX, no era el más prometedor, las prohibiciones, tratos inhumanos y la no valoración de la clase blanca que ostentaba la dominación y hegemonía llevaba a estos hombres a esconder sus expresiones, esta situación comienza a cambiar a cuenta gotas, hasta que el presidente de Estados Unidos Abraham Lincoln, concedió la libertad en el año 1863.

transporte, el comercio, y el ***«Jazz»*** resultó oportuno para amenizar los cabarets y los centros de lenocinio.

Concerniente a los hombres que hicieron presencia en el mundo del mudo ***«Jazz»***, estos fueron innumerables, sin embargo, por diversas circunstancias de la vida desaparecieron fácilmente de la remembranza colectiva, debido a que su obra no pudo ser plasmada en escritos y partituras, además, sus creaciones fueron encapsuladas debidamente en las grabaciones fonográficas, teniendo en cuenta, que la «vitrola»[2] aparece por primera vez en el año 1901, y mucho antes de este suceso, ya existían instrumentistas prolijos que desarrollaban su actividad en diferentes ciudades de los Estados Unidos. Al hablar de estos sucesos se debe tener en cuenta, que, según los relatos, el primer músico en tocar ***«Jazz»***, fue: Budy Golden, quien comenzó a engalanar con sus expresiones este género musical, complementariamente algunos otros músicos legendarios a los cuales no se les perdió el rastro, se encuentran referenciados en diversas literaturas, en especial en el texto: “Iniciación a la Música” donde se consideran los siguientes nombres:

> […] célebres cantores de blues: MA RAINE (1886-1939) y BESSIE SMITH (1895-1937), y cantantes de blues, tales como Blind Lemon Jefferson y Big Bell Broonzy. Debemos a Bessie Smith la grabación de las más bellas interpretaciones de blues: St. Louis Blues, Cold in Hand Blues, Sobbin Hearted Blues, Reckless Blues, en los que está acompañada a la trompeta por Louis Armstrong. (Maurice Emmanuel, 1953, pág. 168)

Como se puede apreciar el ***«Jazz»***, nace del maridaje del Blues procedente de las orillas del Mississippi, de la música de negros de alabanza: del góspel, del «Soul», derivado de la estructura rítmico-melódica de Cuba: la «Habanera» y de la «Country dance» (contra-danza) de Inglaterra, sus cimientos también provienen de la música de los blancos esta-dounidenses el country y algo muy importante, el ***«Jazz»***, también incorpora elementos del más sincopado ritmo: el «ragtime »; ingredientes de una gran receta musical que se germinaba para la creatividad y que mezclados de forma adecuada dieron apertura a un nuevo fenómeno de expresión musical sin precedentes.

Para precisar un poco del pasado histórico, se ha de tener en consideración que el rio Mississippi geográficamente atraviesa todos los Estados Unidos, y por esa peculiaridad sirvió de despliegue, no solo comercialmente sino que expandió los nuevos lenguajes aportados para la época dentro del paisaje sonoro del país, más aún para los años 1920 en el desarrollo industrial de las ciudades del norte de Luisiana, especialmente Chicago, donde se fue incorporando también este género, la presencia de músicos como King Oliver, la grabación de los primeros discos de parte de: Sidney Bechet, Eddie Condon, Pee Wee Rusell, Louis Armstrong, parecen constatar los factores que propiciaron las nuevas formas artísticas a partir del «Jazz», conviene decir entonces que las elaboraciones que se narran en (Maurice Emmanuel, 1953, pág. 169), confirman de alguna manera

[2] (*) «vitrola» Primer artefacto incluso de cuerda, para reproducir sonido a partir de un disco fonográfico.

la presencia de los nombres de las leyendas que crearon iconografías notables y más relevantes en torno al «Jazz», precisamente músicos como:

> El clarinetista Jimmie Noone (1895-1944) fue, aparte de Louis Armstrong, el mayor representante del estilo Nueva Orleáns. En 1928 grabó una serie muy notable: Sweet Sue, Apex Blues, Every Evening Blues.
> El pianista y compositor Jelly-Roll Morton (1885-1941) es el único de los precursores del jazz que nos es perfectamente conocido por los discos. Sus solos de piano de The Pearls, King Porter Stomp, sus discos para orquesta Doctor Jazz, Cannon Bell Blues, son también excelentes muestras del jazz antiguo.

En New York, sobresalieron músicos de gran talla como: Wilie “The Lion Smith”, Luckey Roberts, Duke Ellington, nombres de precursores como: Roll Morton, Henry Halstead, Fletcher Henderson potenciaron el «Jazz» en sus inicios en un nuevo lenguaje maravilloso, que se expandió de manera rápida al resto del mundo, nacían nuevos representantes y se consolidaba el género. Estos acontecimientos se pueden evidenciar en la siguiente narración:

> Al mismo tiempo que el lenguaje orquestal evolucionaba, también lo hacía el de los improvisadores impregnado aún de «jazz» primitivo, lenguaje que fue el de los trombones Jimmy Harrison y Dickie Wells, del trompeta y cantor Lips Page, de los saxofones tenores Coleman Hawkins (1904), Herschel Evans (1909-1939), Lester Young (1910), del saxo alto Benny Carter (1907). (Maurice Emmanuel, 1953, pág. 169)

A pesar de las condiciones incipientes respecto al desarrollo de los medios para su divulgación y la tecnología de la época, lo demuestran grabaciones en acetatos como: One O'clock Jump, Good Morning Blues, Sent for you Yesterday, The Mad Boogie.

Ahora bien, es necesario determinar que en el transcurrir de los años, el ***«Jazz»***, fue mostrando mutaciones en formas de subgéneros que aportaron nuevos lenguajes musicales al movimiento, géneros como: el ***«góspel»***[3], el ***«Bebop»***: en el que usualmente lo conformaban dos o tres músicos (contrabajo y batería), esta variedad musical consistía en un modo de expresión más pausada y relajante; cada músico tenía su propio espacio para improvisar, de la misma forma: el ***«Blues»***, estilos como el ***«Hardbop»***, ***«Funky Jazz»***: en donde se incorporó el uso del órgano eléctrico, el «Free» Jazz», el ***«Jazz Fusión»***: que aparece en la década de los años 70, el ***«Jazz»*** Neotradicional: propio de los años 80 o el ***«Jazz»*** moderno, estilos como: el swing, ***«hot jazz»***, todas las anteriores dinámicas crearon nuevas posibilidades de esta música por sus admirables improvisaciones, tanto instrumentales como vocales.

[3] (*) «Góspel» Expresión, música de cantos de alabanza que realizaban los negros en Estados Unidos, en pleno apogeo de la esclavitud.

En resumen, se puede decir, que la música de «Jazz», es un género musical, en el cual puede determinarse la expresión artística creativa, siendo este muy diverso y múltiple. Además, nace de la hibridación perfecta descendiente de los aires de los negros, que se mezclaron con los de Mississippi y la «habanera»[4], dando origen a este género peculiar.

1.2 Semblanza sobre las primeras «Big-Band» en Estados Unidos

El ***«Jazz»*** no fue un género musical estático, por el contrario, implicó una diáspora global como una expresión tremendamente dinámica, a causa de esta perspectiva fue evolucionando paulatinamente y el estilo de "Nueva Orleáns" dio paso, no solo a nuevas formas musicales, también, originó una nueva estructura en los grupos musicales en torno a su número de instrumentistas. Sobre los años 1930 estuvo en boga las orquestas compuestas por más de quince instrumentistas, caracterizadas por su sonido fuerte, grande e impetuoso, cuyos arreglos escritos reemplazaban los conjuntos espontáneos, por ejemplo, cuando varios instrumentistas se reunieron, formaron agrupaciones más grandes que fueron nombradas por su número de integrantes y de instrumentos como la improvisación, sin embargo, subsistió en los solos.

Figura 1 / Imagen de Ralph Flanagan y su «Big-Band» captura tomada de: (VintageMusicFm, 2018).

En 1917 se grabó el primer acetato de «Jazz» interpretado por una agrupación tipo «Big-Band» en la casa estudio de grabación de R.C.A Victor "Libery Stable Blues" trabajo discográfico realizado por: *The Original Dixieland* **«Jazz Band»**". Una nueva forma de hacer música terminó de dar forma a las nacientes expresiones en torno al lenguaje sonoro. En Estados Unidos surgieron gran cantidad de bandas, además, sobresalió, "La Tuxedo Brass Band", y seguidamente afloraron bandas famosas que sobrepasaban los 10 integrantes, análogamente surgieron entre 1930 y 1940 ***«Big-Band»*** famosas como:

> La orquesta del trompeta King Oliver (1885-1938) fue la mejor representación de ese estilo. Sus grabaciones de 1923 y 1924, por ejemplo: Dipper Mouth Blues, Canal Street Blues, High Society, New Orleans Stomp, cuentan entre las más típicas y las más logradas del «jazz» de la época antigua. (Maurice Emmanuel, 1953, pág. 169)

[4] (*) «habanera» Música originario de Cuba, de ritmo lento, cadencioso y sincopado, en estilo clásico la Habanera: Carmen, Bizet, su compositor retoma células rítmico- melódicas de esta forma.

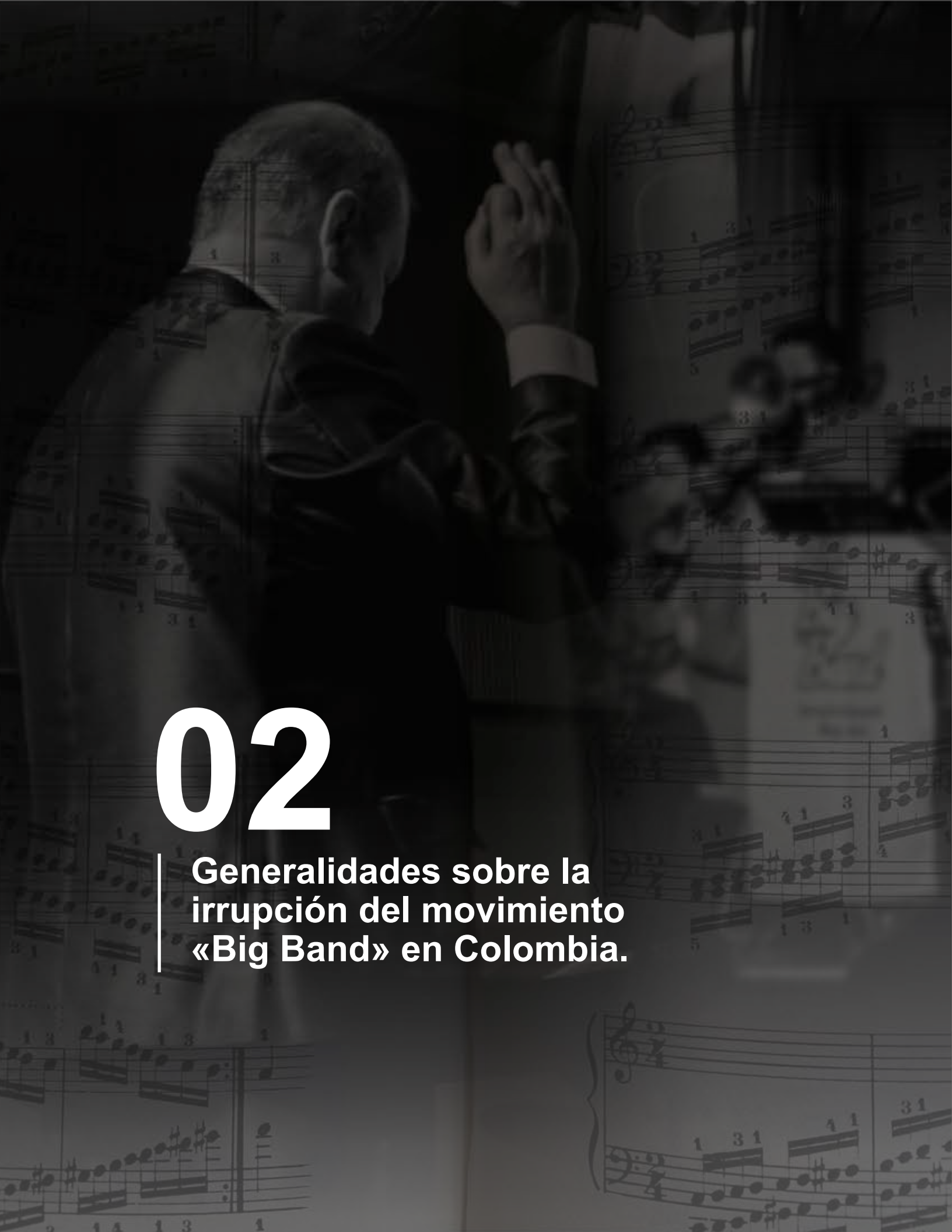
En el enfrentamiento y posterior mezcla inicial de la cultura negra con la blanca, y posteriormente con otro tipo de culturas, se consigue gradualmente la formación de las ***«Big-Band»***, ya convertidas en una unidad sin fronteras. En ese proceso, toman fuerza y comienzan a convertirse en símbolos particulares, todo profundamente vinculado con la sensibilidad del público y de la sociedad de la época, pese a todas las adversidades sociales y culturales. Es de aclarar que grupos de gran formato sobresalieron más que otros, entre los cuales se pueden referenciar:

> Las orquestas de mayor importancia en la historia del «jazz», fueron, de 1926 a 1936, la de Fletcher Henderson, desde 1927; la de Duke Ellington, de 1935 a 1942; la de Jimmy Lunceford (que tenía un gran arreglador en la persona de Sy Oliver), a partir de 1936; la de Count Basie, y a partir de 1941, la de Lionel Hampton. (Maurice Emmanuel, 1953, pág. 169)

Otras bandas famosas de los años: 1930 y 1940, fueron las de los músicos: Red Nichols, Harry James, Benny Goodman, Gleen Miller y Kenny Clarke. Estas agrupaciones rompieron con la tradición europea de la contradanza, del vals y de la música clásica, se convierten en piezas icónicas e integradoras de la cultura musical y de las diversas sociedades; estas a su vez permitieron el gusto por el acceso al disfrute de la música.

Figura 2 / Imagen de Glen Garay «Big-Band», captura tomada de: (VintageMusicFm, 2018).

Estos nombres de músicos brillantes por su virtuosidad, construyeron verdaderamente los cimientos de una inmensa productividad, dignos de representar la gran tradición de las orquestas ***«Big-Band»***, como creadores de música de gran gusto y estilo dentro del horizonte sonoro global.



02

Generalidades sobre la irrupción del movimiento «Big Band» en Colombia.

2. GENERALIDADES SOBRE LA IRRUPCIÓN DEL MOVIMIENTO «BIG-BAND» EN COLOMBIA

2.1 Tradición de la Corriente «Big-Band», en Colombia:

El proceso de inserción de la música de ***«Big-Band»*** en Colombia como es natural no sucedió de golpe, se sabe que los países más industrializados y avanzados tecnológicamente, sobre todo desde los años (1920) hasta la actualidad; eran los que tenían la hegemonía sobre la expansión musical. Por otra parte, para retratar la actividad de las ***«Big-Band»***, como expresión humana, se debe aclarar, para el caso de Colombia, que los estilos y los nuevos lenguajes se expandieron a través del río "Grande de la Magdalena, en donde viajaban grupos de personas que hacían su música y llevaban estas costumbres a las demás regiones del país" (Cáceres, 2019, pág. 353), sucedió en el caribe colombiano algo semejante al proceso acaecido en Estados Unidos en donde, el rio Mississippi, tuvo como función realizar la dispersión de las músicas elaboradas por las ***«Big-Band»*** del momento.

Para la historia de la música de Colombia, la nueva irrupción y el asentamiento del proceso del movimiento de los grandes formatos, produjo sin duda alguna, otros elementos cargados de lenguajes, resultado de la práctica y moda de la corriente ***«Big-Band»***, heredada de Norte América, y que se caracterizó por su correspondiente importancia. En relación con lo anterior (Oliver, 2009, p. 47) citado por Cáceres (2019), expresa adecuadamente que, en Colombia en las postrimerías de los años 1917, se conformaron agrupaciones como la: ***«Jazz Band Lorduy»***[5], a la vez en 1934 hizo presencia la orquesta ***«Jazz Band Sosa»***, donde sobresale nada más y nada menos que el famoso músico caribeño: Adolfo Mejía, (Cáceres, 2019, pág. 354).

En Colombia también han transcurrido adelantos razonables e ininterrumpidos. La nueva concepción del mundo del arte musical ha cambiado progresivamente y en las ***«Big-Band»***, se han incorporado, instrumentos como la flauta traversa, el saxofón soprano, instrumentales descendientes de la organología nativa de corte folclórico, en especial la percusión: alegre, llamador, diferentes tamboras, guache, vibráfono, cortinillas, campanas, cajón peruano, entre otros.

[5] (*) Cáceres, C. (2019). En: Diacronía sobre el fenómeno Big-Band en Colombia, presenta dentro de una línea de tiempo el proceso de configuración y expansión de las orquestas «Big-Band», en Colombia en 1927 por ejemplo: aparece la "Jazz Band Barranquilla", la orquesta Jazz Band Sosa o la "Emisora Atlántico Jazz Band".

Hoy en día, en las regiones y territorios nacionales las orquestas ***«Big-Band»***, no solo tocan ***«Jazz»***, también, interpretan otros géneros, más aún, luego de que "Lucho Bermúdez" y "Pacho Galán" dieran su partida como músicos en la ***"Atlántico Jazz Band"***, y posteriormente fundaran sus propias orquestas en 1941 para: "Dedicarse a algo más popular, rompiendo con la forma tradicional y habitual de ensamblar la música, en los repertorios de las grandes orquestas, incorporando compilaciones nacidas del sentir del pueblo; y el movimiento se fue diversificando buscando nuevos colores y texturas musicales". (Cáceres, 2019, pág. 357). Finalmente se consolidan estas actividades musicales, dentro del proceso de influencia, integración y mediaciones; encuentro de elementos de la música de ***«Big-Band»***, completamente distintas, que habían estado separadas y ahora se funden en nuevas formas musicales.

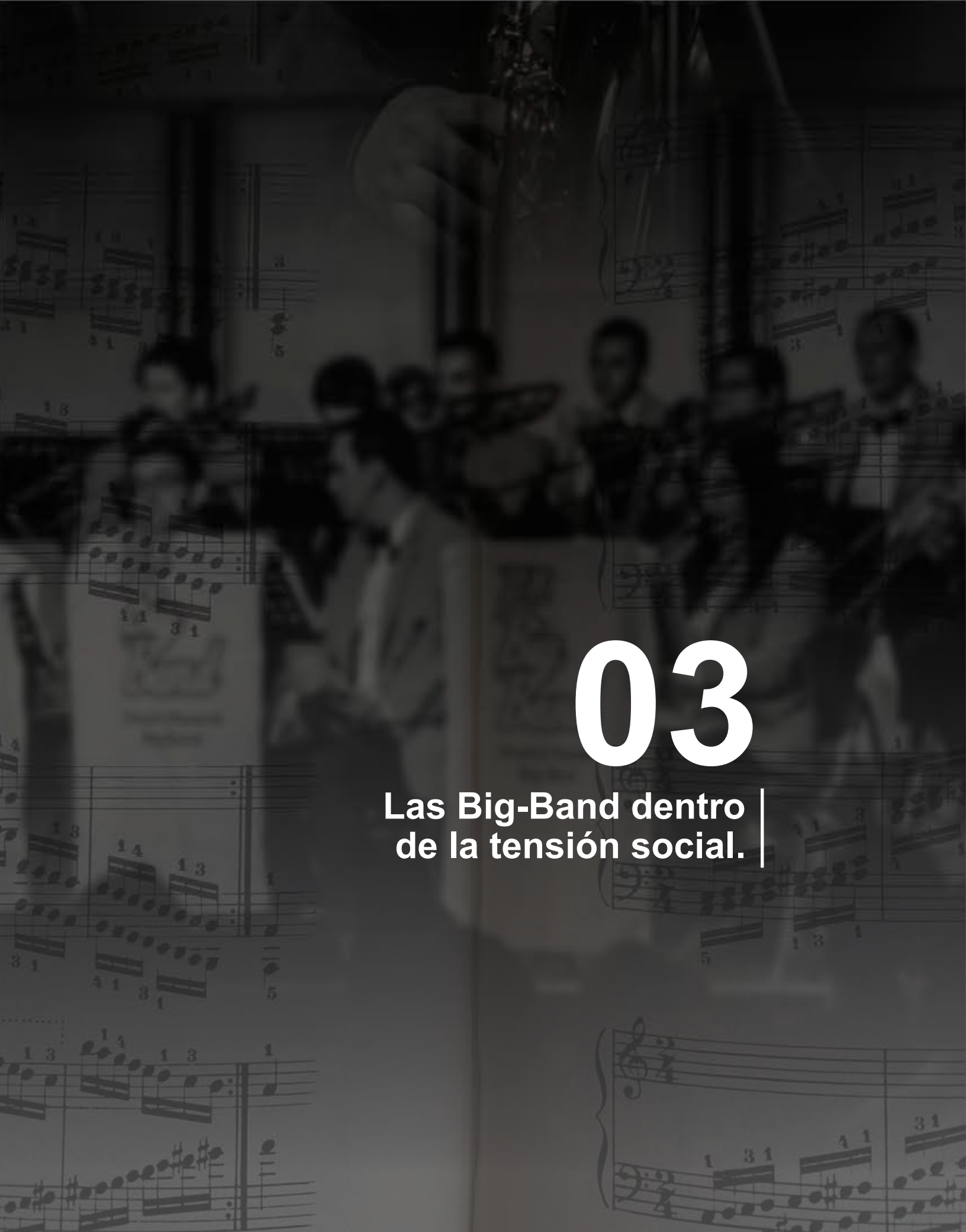
Figura 3 / «Big-Band» de Medellín, Jaime Uribe Espitia director.
Tomada de: (Valdés, 2018).

Definitivamente esta nueva orientación en función de las «Big-Band» se popularizó en Colombia, trayendo a nuestro territorio canciones del repertorio procedentes de Estados Unidos que poco a poco sufrieron una perfecta hibridación con las canciones populares de muchos lugares del país, aprovechando las particularidades; rítmicas, melódicas y armónicas. Una gran cantidad de músicos colombianos como: Justo Almario, Tico Arnedo, Armando Manrique, incluso Victoriano Valencia, han influenciado un estilo nuevo y diferente, de ahí se engendran nuevas perspectivas dentro del sistema sonoro, y surge la penetración en el sistema sociológico colombiano, legitimando de alguna forma la cultura original y tradicional, compuesta por lo criollo y dando origen a los nuevos aires y enfoques que revelan, las conmovedoras fases de las personalidades y tendencias musicales del momento.

En definitiva, puede asegurarse que las **«Big-Band»**, en Colombia posibilitaron cambios en los elementos musicales ya que aportaron para que el lenguaje armónico del **«Jazz»** fuese enriqueciéndose con el transcurrir de los años, su inmersión en el contexto fue un proceso complejo por su misma práctica interpretativa, y consideraciones en torno a las creaciones y adaptaciones de repertorio, lo que a su vez impulsó los procesos fenomenológicos al interior de las músicas académicas y populares de nuestro país.

En la actualidad con las bondades de los medios masivos de comunicación, las comunidades de adeptos por este género musical tienen facilidad de acceso al material bibliográfico, también a la literatura de estándares, composiciones y arreglos que se elaboran en las diferentes academias, conservatorios y universidades, favoreciendo positivamente el contacto con obras críticas y teniendo en cuenta curadurías realizadas por músicos profesionales, expertos en música y pensadas para ***«Big-Band»***.

Se encuentran otras alternativas como “The Real Book”, de la primera a la sexta edición, siendo una plataforma al inicio de la cultura «Jazzística», textos como: “20 Dixieland Classics”, «Big-Band» de Bill Dobbins (Avanced Music), Composing and Arranging for the Contemporary «Big Band», Dixieland - The Firehouse Jazz Band - ***Dixieland Fake Book - 778 - S Noten Sheets Score Songs Lieder;*** son volúmenes diseñados sobre todo, para un uso práctico y agradable, por tanto, hoy en día nombrar agrupaciones como Carrera Quinta «Big Band» y músicos como: Antonio Arnedo, son dos ejemplos tácitos de la innumerable expresión artística que se desencadena en Colombia.



03

Las Big-Band dentro de la tensión social.

3. LAS BIG BAND DENTRO DE LA TENSIÓN SOCIAL

3.1 Concepciones Socio-Culturales acordes con la presencia de las «Big-Band» en la cultura colombiana:

Los grupos de personas en Colombia, presentan caracterizaciones sociales, y predilecciones por cierto tipo de música que se expanden en las regiones, estos individuos se relacionan entre sí y se constituyen en torno a los gustos por las diferentes expresiones que ofrecen los medios masivos de divulgación cultural, una de ellas, es la que se hace por medio de las «Big-Band». A través de estas organizaciones musicales, surgen nuevos imaginarios, dentro del mismo afán de alcanzar la consolidación del estilo. Por tanto, es necesario, el adentramiento y la comprensión de las concepciones conscientes de las praxis, demarcadas por los espectros que subyacen en la favorabilidad de reconocer y articular conjuntamente la tensión entre desarrollo cultural, sociedad y música de «Big-Band», es preciso para ello conocer, cómo se desarrollan estas representaciones musicales en las regiones de Colombia.

Figura 4 / Figura 4/ Fotografía «Big-Band» en plena ejecución, colección personal.

Para dar comienzo a esta encrucijada de la reflexión de las «Big-Band» con la cultura en el interior de los entornos sociales, se remite lo desarrollado por: Pérez (1999) quien formula el término cultura como: "aquel complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, leyes, moral, costumbres y cualquier otra capacidad y hábitos adquiridos por el hombre en cuanto a miembro de una sociedad". (Pérez, 1999, pág. 13)

Como se advierte en la anterior anotación, la cultura es entendida como la representación más sublime de la sociedad, de prácticas, satisfacciones y creencias que se pronuncian dentro de la vida en un espacio social y que se transmite de generación en generación, sin embargo, puede sufrir cambios por la repercusión de la influencia de otras tendencias o manifestaciones de los grupos de individuos pertenecientes a otras culturas, de hecho, las ***«Big-Band»*** hacen y harán parte de esos imaginarios colectivos, por tanto, es conveniente resaltar, la relevancia que tiene el concepto de la cultura, con la reflexión de la presencia de las «Big-Band» dentro del sistema social colombiano, ya que sus símbolos y significados se muestran en las diversas manifestaciones artísticas y musicales, en este sentido, Castoriadis (1993) afirma sobre la cultura: "cuando el hombre organiza racionalmente no hace más que reproducir, repetir o prolongar

formas ya existentes. Pero cuando organiza poéticamente, da forma al caos, y esta acción, es quizá la mejor definición de la cultura, se manifiesta con una claridad apabullante en el caso del arte". (Castoriadis, 1993, pág. 47)

Este último punto de meditación lleva a considerar la importancia de la música de ***«Big-Band»*** dentro de los procesos socio-culturales del país como manifestaciones espontáneas de los músicos que participan allí y de forma intencional, en la adecuación de las formas posibles de arreglar y componer distintas melodías para este esplendido formato.

Vale la pena decir, que en Colombia también germina una yuxtaposición étnica cultural, debido a que en su territorio confluyen y coexisten sujetos oriundos de diferentes regiones, incluso de otros países, este proceso origina un fenómeno de interfluencia, de intercambio, es decir, una influencia entre culturas, de sujetos originarios de distintas regiones, allí las predilecciones por cierto tipo de música, se cruzan unas con otras, los unos, toman de los demás: rasgos y costumbres de los otros, sin intención alguna se conforma, se replica o copia, la cultura de manera colectiva, fenómeno de hibridación del cual García (1999) asume:

> Bajo el aspecto de culturas populares. Es en estos escenarios donde estallan más ostensiblemente casi todas las categorías y las parejas de oposición convencionales (subalterno/hegemónico/, tradicional/moderno) empleadas para hablar de lo popular. Sus nuevas modalidades de organización de la cultura, de hibridación de las tradiciones de clases, etnias y naciones. (García, 1990, pág. 63)

La visualización de una posible interfluencia de culturas, con música hecha por formatos de ***«Big-Band»*** en las regiones como: la zona andino-oriental, caribe, de sabana o cafetera, incluso de otros países sin divisiones territoriales, sin líneas imaginarias a causa del mismo cruce cultural, son explicadas como producto de los intercambios culturales, muchas veces inadvertidos en la vida socio-cultural, porque propician ciertas interacciones, estas a su vez originan fusiones (incorporación de nuevos sistemas de símbolos y significados) de cada individuo, así pues, este cruce permea en los procesos de la cultura musical, generando una diversa evocación de músicas de ***«Big-Band»*** con características más heterogéneas.

Por otra parte, es posible afirmar que la cultura dentro de la sociedad colombiana, es subsidiaria con la aceptación por cierto tipo de música, ya que a pesar de que la cultura desempeña un papel más hegemónico de dominación, por su organización, la música alumbra el sentido y la voluntad espontanea de los sujetos, y potencia los comportamientos y las expresiones de un grupo social.

De esta forma, se debe hacer notar que se puede comer varias veces lo mismo, pero nunca sabrá igual, lo mismo sucede con el desborde de la música de ***«Big-Band»,***

que nunca será la misma. En la modernidad no se entiende que exista una sola forma de hacer música, este rótulo no se puede asegurar, debido a la misma asociación etnológica de la observancia de la cultura de los hombres, oriundos de una y otra región, las constantes fracturas que emergen de la misma interacción cultural, que se da en razón a las diferentes subjetividades y prácticas, de acuerdo con la procedencia de los sujetos, aseguran una integración o desagregación de las tradiciones musicales, que se gestan a manera de manifestaciones y que no caben solamente en un solo lugar, sino que de manera contraria, se generan en las identidades individuales y colectivas, proporcionadas por otros signos de sujetos que tienen significado en la estructura étnica-cultural, y que se originan en las prácticas socialmente organizadas dentro del mundo de las costumbres.

El ser como sujeto puede transformar sus tendencias étnicas-culturales, en el espacio social que atraviesa su proyecto de vida dentro de la experiencia musical organizada, cuya finalidad última es promover el desarrollo integral de los seres humanos. El papel de la organización sociocultural debe ser preponderante, porque en ella se asumen nuevos códigos y símbolos de identidad, (se incorporan otras dimensiones culturales, prácticas, tradiciones, formas de hablar, actuar y vestir, así mismo la música que se escucha y disfruta) imitación de costumbres, (aceptación por diversas músicas) a causa de la influencia de otros ritmos colombianas dominantes, que crean sus propios contextos de producción y reproducción, músicas a veces en forma de nuevos estereotipos como las sonadas por las ***«Big-Band»*** que siempre estarán presentes en el colectivo social de las regiones en Colombia.

En atención a ello, surge la identidad, la misma que conduce a la manifestación de intereses, en relación con la proyección de elementos que sirven de base, para el establecimiento de la cultura musical, en las representaciones propias de cada uno de los sujetos, además de promover el desarrollo de elementos que conducen a la transformación de los cambios sociales-culturales, tanto de los sujetos, como del contexto, en este sentido Camacho (2006) expone: “el hombre, en su interacción social, conoce a otros y se reconoce frente a ellos, descubre coincidencias y conveniencias; participa de una acción común, colabora, aporta, asume el papel que le asignan, persigue objetivos compartidos, y al hacerlo cumple sus propios fines”. (Camacho R. , 2006, pág. 45).

En el caso de la asociación de la identidad con el lenguaje del ***«Jazz»*** o de música de ***«Big-Band»*** en donde emergen multitudinarias expresiones, se debe correlacionar con las costumbres, las cuales componen la cultura y como se adopta, su afianzamiento dentro de las realidades, todo ello, constituye un sinfín de acciones, que representan la actividad humana, en cuanto a su disposición por el arte, es allí, donde se evidencia la identidad dentro de la cotidianidad, la misma como fortaleza del contexto social en Colombia, permite que las personas adopten su propio “yo” y se representen como tal, dentro del entorno. La música de ***«Big-Band»*** conforme a la identidad cultural, está representada, por el reconocimiento de nuevos, ritmos, estilos, armonías, organologías,

autóctono, a lo propio, a lo real, a esa expectativa de desarrollo que poseen los músicos, en relación con representaciones propias, del lugar donde habitan, como miembros sociables pertenecientes a una comunidad específica, de acuerdo con ello, Maldonado (2008) señala: "todos los elementos comunes que unen a un pueblo, una nación, personas, tales como el idioma, la religión, gastronomía, folklore, música, danza, y muchos otros elementos; ese sentimiento común a todos los ciudadanos que conforman un país es lo que conocemos como Identidad Nacional". La Identidad Nacional tiene una serie de elementos, si faltara alguno de ellos ya no estaría configurada la Identidad de un país. (Maldonado, 2008, pág. 32)

De este modo, la identidad cultural, relacionada con la música de ***«Big-Band»***, es definida por la integración de aquellos elementos comunes[6] dentro de la sociedad que caracterizan a una región, constituida por estructuras, funciones y símbolos, en las cuales se manifiestan costumbres y tradiciones dentro del desarrollo cotidiano del contexto y que son del interés de todos los sujetos de una comunidad, es decir, cuando un sujeto pertenece a un lugar, y allí se forma y se logra establecer, insiste en alcanzar el desarrollo pleno de sus gustos musicales, creencias, o puede dejar de un lado sus preceptos e involucrarse con nuevos elementos, constitutivos de un entorno diferente y de esa forma, dejarse llevar por las fuerzas sociales y culturales para conseguir la aceptación en un distinto espacio socio-cultural, para el caso que encuadra la reflexión, la música de ***«Big-Band»***, sería la incorporación de un nuevo código en la reminiscencia de las personas.

Sin embargo, existe la tendencia de actuar desde el punto de vista del ser particular, descubriendo también la posibilidad de tomar y actuar como calcomanías en las costumbres de los otros, o del otro, para la incorporación de nuevos elementos musicales; esta dinámica comienza dentro de la misma transmisión de tradiciones, de esta manera, los sujetos amplían su base cultural y satisfacen las necesidades humanas, un ejemplo: en el caso de la música; es la predisposición por el sentido de lo estético, ya que esta puede desteñirse en destellos dentro del proceso de integración social permanente, personal y étnico-cultural, que se fundamentan en una concepción integral del ser humano. Es así como las personas procedentes de otra región, regresan a su sitio de origen, se vuelven a encontrar con su realidad originaria y comparten su música.

A través de la organización y estructuración social se transfieren a nuevas generaciones, los valores y las obras de la cultura; los individuos se involucran en intercambios

[6] (*) Cuando se hace referencia a elementos comunes, son aquellos que hacen parte de la idiosincrasia de las personas, se corresponde con el paisaje sonoro, la gastronomía, prácticas dialectales, el baile y todas las formas posibles de expresión, Camacho, afirma al respecto: "todos elementos comunes que unen a un pueblo, una nación, personas, tales como: gastronomía, folklore, música, danza, y muchos otros elementos; ese sentimiento común a todos los ciudadanos que conforman un país es lo que conocemos como Identidad Nacional.

culturales, ya que la música de «Big-Band» facilita el habitar, el encuentro y la participación del sujeto y del grupo social, en las disposiciones que afectan la vida y la diversidad étnica/cultural. La múltiple diversidad musical que emerge de los formatos ***«Big-Band»*** en donde hace presencia el «Jazz» por ejemplo, consolida improntas del contexto social, legitima la vanguardia moderna, generando nuevas tendencias melómanas, en cuanto a tradiciones culturales y sociales, a causa de la misma vida heterogénea y de sus diferentes manifestaciones provenientes de las masas; hoy en día en la sociedad moderna colombiana existe un mayor número de aficionados por este tipo de expresiones musicales.

3.2 Disertaciones sobre recursos metodológicos para integrar la investigación en los procesos de creación alrededor de los formatos «Big-Band»:

Una vez realizado el respectivo fundamento histórico y sociológico en los apartados anteriores respecto a las ***«Big-Band»,*** ahora es interesante subrayar las posibilidades que se propician hoy en día, en los diferentes territorios para la caracterización de las herramientas de investigación-creación, término que tiende a confundir a músicos, compositores y arreglistas al abordar faenas artísticas en torno a la música de gran formato, aclarando la necesidad de integrar la investigación en los procesos de creación alrededor de los formatos ***«Big-Band»*** y su aplicabilidad en el entorno artístico.

Se precisan las condiciones, a tener en cuenta planteadas por Opazo (2014):

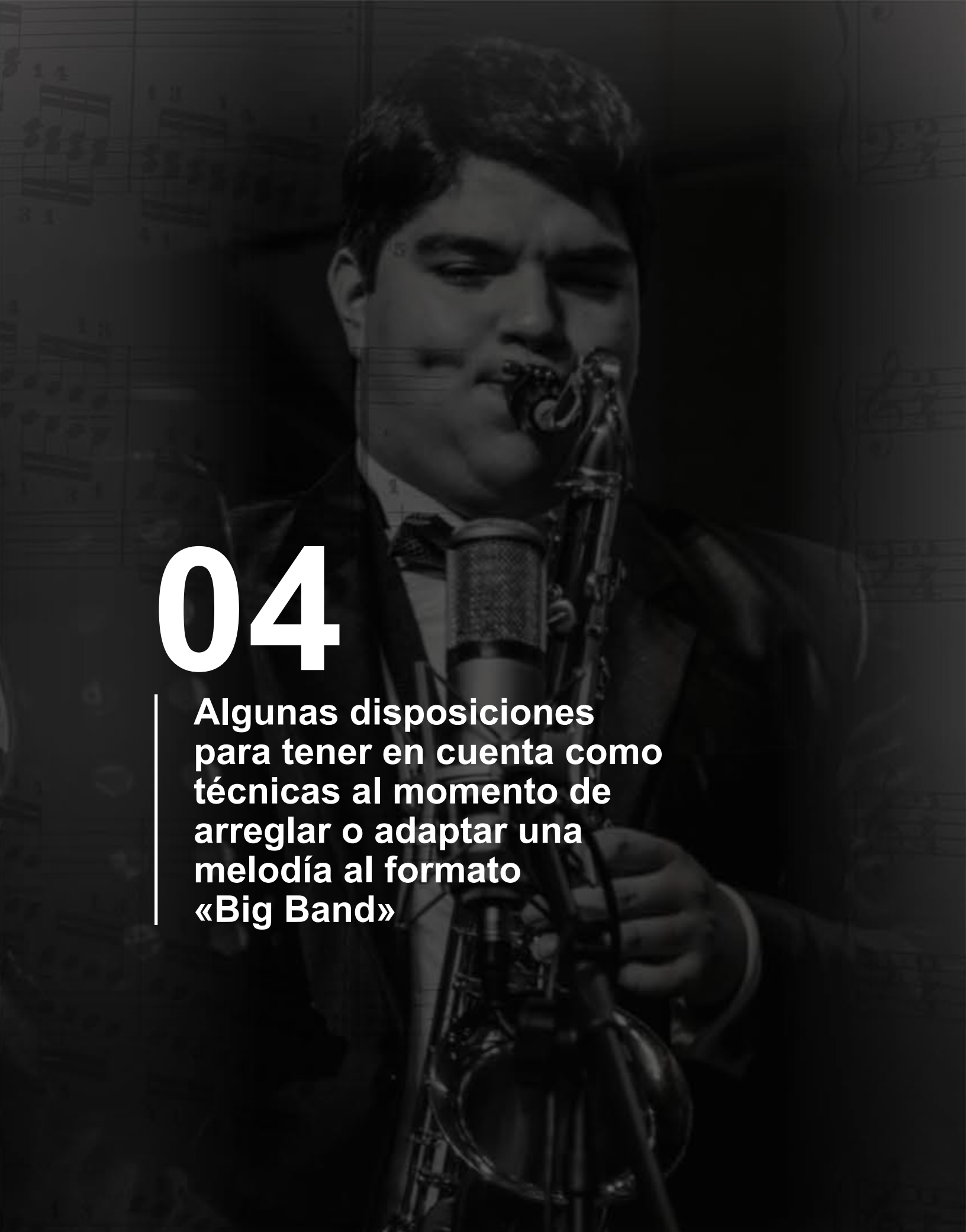
> […] la investigación artística no tiene por qué ser necesariamente un discurso sobre la obra realizada ni sobre el proceso de creación. Es en sí misma un modo de crear que no es mejor ni peor que otros, ni pretende sustituir a otras formas de creación. Simplemente es distinto. Es un modo de acción creativa e indagadora que construye discurso y reflexión consciente y crítica, abordando tanto los problemas artísticos, estéticos y técnicos, como los sociales, políticos o filosóficos. (Opazo, 2014, pág. 58)

Como fruto de las anteriores premisas, del debate de establecer la sinergia, entre creación e investigación, es aconsejable que los músicos y compositores construyan las competencias pertinentes, para lograr perfectamente: habilidades personales que le posibiliten la capacidad de generar ideas creativas, entorno a la transformación, gestionando la cultura, y de esta forma las comunidades sean beneficiadas por medio de diferentes acciones, construyendo un conjunto de conocimientos y habilidades muy específicas.

La creatividad en el profesional de la música tiene que ver con lo que afirma: (Guilford 1952, citado por:). (Blas Raymundiz, 2018, pág. 12) […] «la creatividad, en el sentido limitado, se refiere a las aptitudes que son características de los individuos creadores, como la fluidez, la flexibilidad, la originalidad y el pensamiento divergente» […] La creatividad

en los músicos debe ser referida a la formación de capacidades, entendidas como las actividades que las personas realizan dentro de la vida cotidiana, poseen dos designaciones dentro del enfoque de lo humano, para considerar su interpretación; la primera relacionada con el proceso musical y la otra referente a las interacciones que se propician en el proceso artístico. Similarmente Parnes (1962) expresa que la creatividad es la «capacidad para encontrar relaciones entre ideas antes no relacionadas, y que se manifiestan en forma de nuevos esquemas, experiencias o productos nuevos». (wikipedia, 2020, pág. 1). La creatividad debe ser asumida, como las capacidades de virtuosidad, dones, o talentos, que se desarrollan en el lapso de consolidación del proceso humano, pero de alguna manera son objeto de configuración y estructuración a través de la vida. Cabe reflexionar que los talentos o riquezas, son singulares a cada sujeto, es decir, no todos tenemos las capacidades, diríamos, motrices y cognitivas para tocar el piano, mientras otras personas, por ejemplo, tendrían la posibilidad de tararear una canción que suena en la radio periódicamente.

Otro recurso para tener en cuenta a la hora de elaborar y crear arreglos y adaptaciones de repertorio, es tener en cuenta las concepciones, teórico-prácticas de la investigación creación, y relacionarlas con la experiencia interpretativa, al mismo tiempo tener a la mano diferente literatura que nos sirva de soporte para la construcción de la obra o interpretación, en especial, si se desea realizar la incursión en tendencias de músicas fundamentadas en nuevos lenguajes, que demandan por supuesto ciertas relaciones entre etnografía sonora y la investigación creación, insistiendo en la necesidad de favorecer los recursos interpretativos, de performance y creación musical. De este modo, el proceso de creación musical, debe apuntar entonces a lograr una excelente acción integral sobre los procesos asociados al desarrollo cultural de las localidades y espacios sociales, es decir, establecer una visión holística, del proceso de investigación-creación, en donde se demuestre y valore la acción cultural de los músicos y compositores como un factor de crecimiento y desarrollo social.



04

Algunas disposiciones para tener en cuenta como técnicas al momento de arreglar o adaptar una melodía al formato «Big Band»

4. ALGUNAS DISPOSICIONES PARA TENER EN CUENTA COMO TÉCNICAS AL MOMENTO DE ARREGLAR O ADAPTAR UNA MELODÍA AL FORMATO «BIG BAND»

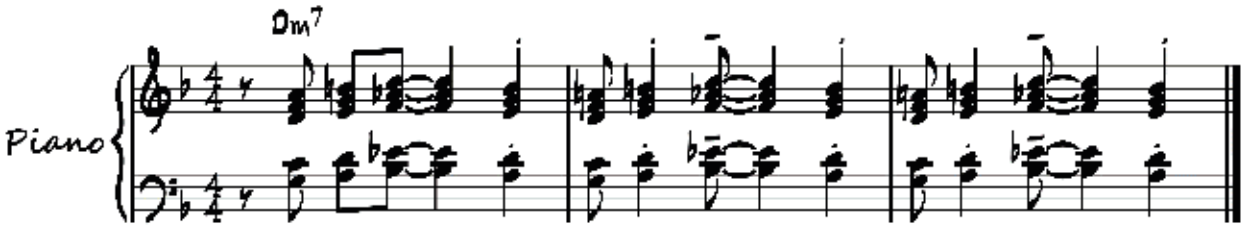
Para comenzar a abordar la organización de repertorio, se debe pensar en primera instancia, en las disposiciones que se deben considerar como técnicas al momento de arreglar o adaptar una melodía al formato ***«Big-Band».*** En este sentido, se ha de tener en cuenta, por ejemplo, si se opta por escoger el ***«Jazz»*** y su arquitectura, ya que este posee dos secciones: una que es la encargada de mantener el ritmo, y otra sería la encargada de ejecutar las melodías, muchas veces improvisadas.

Las obras de ***«Jazz»***, se caracterizan por tener una melodía, una armonía y un espacio de improvisación sobre esa armonía, lo que significa que uno de los elementos más preponderantes del ***«Jazz»*** es la melodía, por lo tanto al momento de pensar en la elaboración y concepción de música para ***«Big-Band»***, se deben considerar muchos aspectos técnicos a la hora de dar inicio a la tarea de realizar arreglos y adaptaciones del repertorio, por ejemplo para el caso del ***«Jazz»***, es de advertir que la melodía hará presencia en varias secciones con sus respectivas técnicas de reparto y contrapunto.

En ese orden de ideas, se hace necesario, tener la capacidad musical para optimizar los recursos, por ejemplo, si las trompeteas en Si bemol, tocan una melodía a cuatro voces, mientras los trombones acompañan con un colchón armónico y los saxofones sobrellevan la misma línea melódica de las trompetas de una forma contrapuntística, siendo una de las innumerables alternativas con que pueden contar los músicos para realizar sus orquestaciones y de manera eficaz poder sacar el mayor provecho a los diferentes recursos.

En este aspecto (Dobbins, 2015, pág. 3) en su texto: “Composing and Arranging for the Contemporary Big Band”, recomienda diversas técnicas para que el estilo de escritura se consolide de la manera más clara y pertinente, esta actividad, se propone con la firme intención de poder comenzar a escribir composiciones y

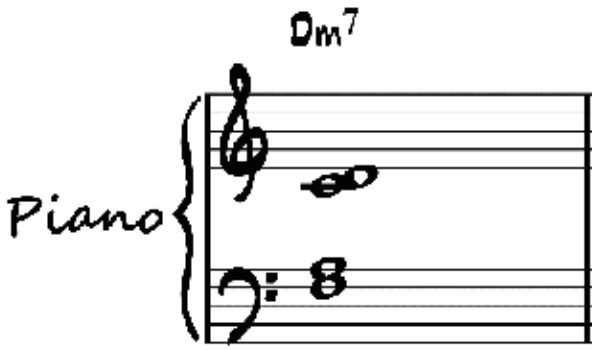
arreglos, de manera efectiva para una ***«Big-Band»***. Es necesario desde luego, ostentar el conocimiento de las técnicas básicas para dicha labor; en otras palabras, el músico debe poseer las capacidades para saber orquestar o repartir como se dice en el lenguaje coloquial, desde dos hasta cinco voces y en las diferentes familias de instrumentos e instrumentistas que conforman las bandas.



En la anterior ilustración (Dobbins, 2015, pág. 65), comparte como debe ser el uso correcto del reparto en la armonía de cañas y ***«Brass»*** para poder lograr mayores prestaciones sonoras, a la hora de arreglar u orquestar los diferentes tipos de música para formato ***«Big-Band»***.

La orquestación para ***«Big-Band»*** siempre ha de depender del registro de la melodía, por ejemplo, en la sección de saxofones generalmente el «voicing» va interpuesto, el saxofón alto 1 hace la primera voz, el saxofón tenor 1 hace la segunda voz, el saxofón alto 2 hace la tercera voz y el saxofón tenor 2 hace la cuarta voz, sin embargo, según el registro o si quiere hacer un «voicing» cerrado, por las mismas limitaciones del saxofón tenor, no puede hacer la segunda voz, por lo que tendría que hacer el alto 2. Con el saxofón barítono hay dos opciones diferentes según el registro, gusto y necesidad. Algunas veces el saxofón barítono hace líneas melódicas junto con el trombón bajo y el bajo, en otras ocasiones hace líneas completamente independientes, pero cuando está con la cuerda de saxos, básicamente hay dos opciones; tocar en bloque con toda la cuerda, o hacer ligeras modificaciones agregando bajos a la línea de la misma cuerda, cuando se interpreta junto con la cuerda, a su vez, también hay dos disposiciones, si se quiere que la cuerda suene con un «voicing» cerrado, el saxofón barítono dobla el primer alto, mientras que si dobla el segundo alto se logrará que el «voicing» suene más abierto, porque generalmente dobla tensiones de esta manera.

Una alternativa para que los saxofones suenen de una manera espectacular, se sustenta en el concepto de armonizar melodías en bloques: de tres, cuatro o cinco voces, que suenan de manera paralela en la ***«Big-Band»***, este rol recurrentemente es asignado a la cuerda de saxofones. Por ejemplo, para armonizar el conjunto de saxofones, el primer paso es determinar la armonía, haciendo el ejercicio de cifrado y posteriormente se establece qué notas van a tocar estos.

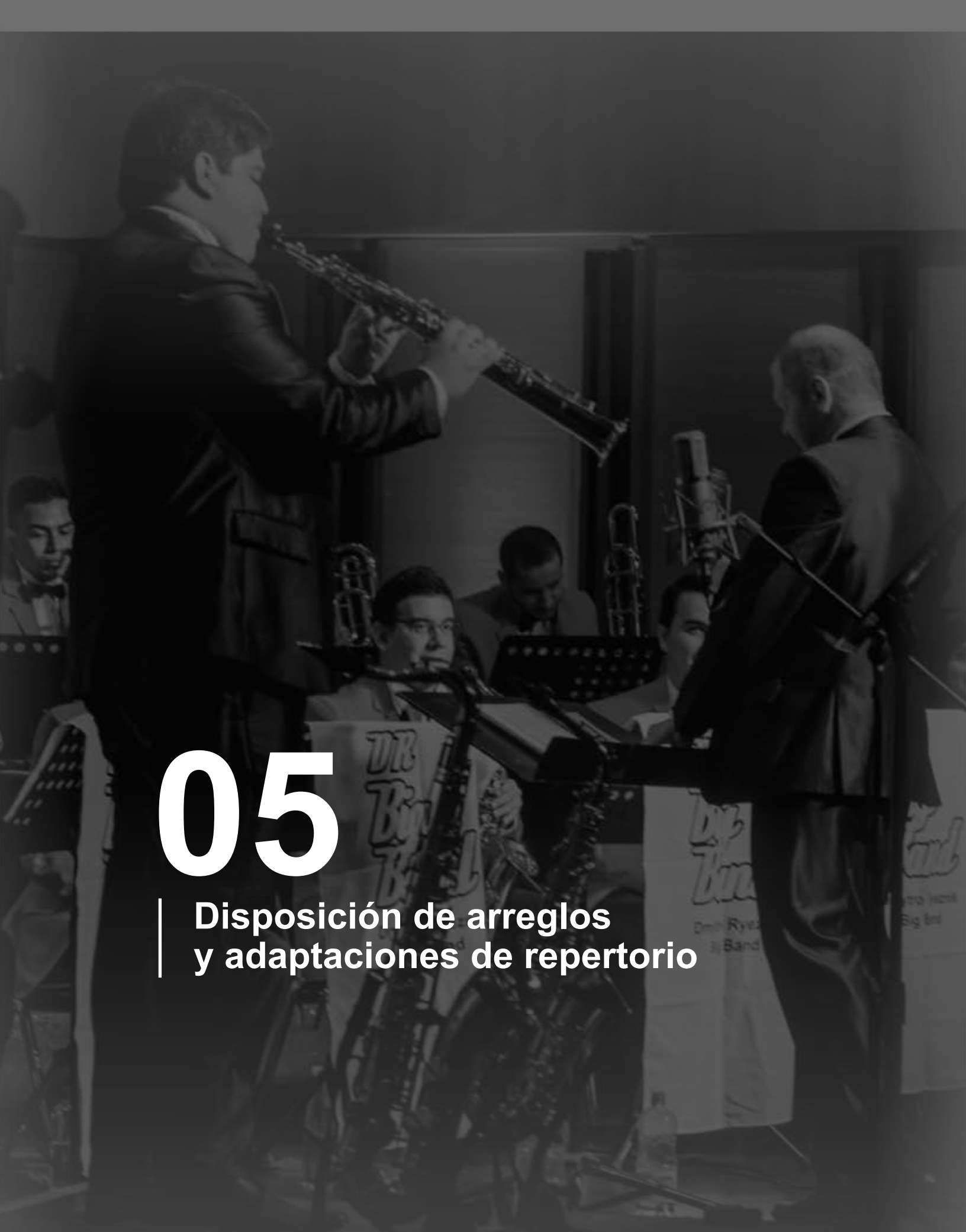


Para el caso de “Re menor[7]” (Dm[7]), se sugiere iniciar el reparto, por la nota más alta, para este caso: Re, Do, La, Fa, con este acorde que se construye, se está determinando, cuáles son las notas que toca cada saxofón, si bien el saxofón alto toca la nota: “Re” que sería la melodía principal, el saxofón alto 2, toca “Do”, el saxofón tenor 1 toca “La”, el saxofón tenor 2 toca “Fa”, y es esencial la forma compacta y cercana cómo se organiza el reparto, en este caso dentro del acorde Re menor[7], clave para armonizar este tipo de música para «Big-Band», es decir, para que los saxofones suenen en el acorde se armonizan cuatro voces, pero la sección de saxos son cinco, por lo tanto la quinta nota, que por lo general la toca el saxo barítono, es una duplicación de la nota más alta, en esta caso corresponde al “Re”, octava abajo y entonces para armonizar quedaría Re, Do, La, Fa, Re.

De otro lado, las recomendaciones de las innumerables posibilidades que existen para la sección de metales, cuando estos suenan solos, es decir, el «Brass[8]»: trompetas en si bemol y trombones aparte, es aconsejable manejar generalmente un «voicing» cerrado, aunque hay excepciones cuando el registro de la melodía de la primera trompeta es muy agudo y permite hacer un «voicing» abierto dentro de la cuerda. Cuando la sección se une junto con los trombones, generalmente se trabaja un «voicing» abierto o cruzado para lograr una mezcla más homogénea entre los timbres de la sección de metales.

[7] (*) Formas y estrategias técnicas de acomodar o repartir las notas de un acorde dentro de un arreglo o composición.

[8] (*) Cuando se hace referencia a los instrumentos viento metal de la ***«Big-Band».***



05

Disposición de arreglos y adaptaciones de repertorio

5. DISPOSICIÓN DE ARREGLOS Y ADAPTACIONES DE REPERTORIO

Como complemento a la presente elucubración se brinda a los músicos lectores cuatro (4) orquestaciones en formato ***«Big-Band»***, compuestas por un saxofón solista, que varía entre soprano, alto y tenor según las obras, cinco Saxofones (2 altos, 2 tenores y un barítono) cuatro trompetas, cuatro trombones, piano, bajo, guitarra, piano, batería, y percusión latina. Buscando sonoridades propias de los aromas musicales latinos, poniendo a consideración que se puede arreglar músicas con fundamentos distintos a los referentes propuestos por los grandes exponentes del ***«jazz»***, en otras palabras, se hace énfasis en el reconocimiento de la identidad de la música latino-caribeña, y de músicas tradicionales colombianas, utilizando la percusión latina (congas, güiro, campana de mano), con el propósito de tener más recursos instrumentales y rítmicos al momento de ejecutar música latinoamericana.

En la selección y manejo del formato las obras propuestas cumplen diferentes funciones para la familia de las maderas y de los metales, donde en ocasiones cumplen el rol de solistas y de acompañantes; a su vez, ejecutan «backgrounds» armónicos, «backgrounds» ritmo-armónicos y diferentes ambientes sonoros.

Mambo en sax

Existen dos grandes músicos e intérpretes a los que se les atribuye la creación del mambo, uno de ellos es Israel “Cachao” López y el otro es Dámaso Pérez Prado apodado por sus amigos como “care foca”. Se hace necesario comprender de alguna manera los cimentos de la génesis de este estilo, en especial para el público que no ha tenido contacto permanente con esta magnífica expresión, “Los historiadores cuentan que el formato del mambo fue inventado originalmente por los hermanos Orestes e Israel “Cachao”. Pero fue Pérez Prado, el que popularizó el mambo a nivel internacional”. (Lechner, 2014). Este gran músico fue un verdadero protagonista ya que desenvolvió la esencia del mambo como género.

América es un verdadero arcoíris de culturas con profundas raíces comunes, pero cada una de ellas, se manifiesta con voces propias y de diferente forma, el «mambo» es una de ellas, se inició dentro de las manifestaciones musicales propias de la cultura caribeña, constituyendo con gran asombro una serie de nuevos elementos compositivos, característicos y diferenciadores, que sirvieron de base para la consolidación de un nuevo estilo, que, sonado por las orquestas de gran formato, influyó de manera significativa en las tertulias, bailes y fiestas por sus marcadas diferencias de ritmo, instrumentación y canto.

Figura 5 / Fotografía “Pérez Prado” (Times, 2018).

El mambo, ritmo caribeño, originado en Cuba alrededor de 1930, emerge de la mixtura de diversas músicas, entre ellas la africana, conteniendo rizomas del danzón que fue una expresión agenciada por “Pérez Prado”, de la que el público del momento tuvo gran aceptación hasta la actualidad, especialmente por el candente rítmico y pegajoso.

Las composiciones de “Pérez Prado”, perduran en la sociedad posmoderna y al momento no han nacido compositores que puedan superar el nivel creativo, su correspondiente plasticidad para adecuar la música con un estilo particular en formato ***«Big-Band»***. El “Mambo Sax” fue compuesto en el año 1958, por “el rey del mambo, “Dámaso Pérez Prado”, siendo una pieza iconográfica, con igual o mayor impacto de temas como: Mambo #5, Mambo #8, Cerezos Rosa, Patricia, etc. Dentro de las multiplicidades musicales, la nueva expresión propuesta por «Prado», constituyó un punto de partida para el despliegue, de parte de este músico cubano, a la propagación de su legado por infinitas latitudes, es por eso que: “Pérez Prado se transformó en un ícono internacional porque combinó su talento natural con una impresionante disciplina de trabajo y un don particular para comercializarse a sí mismo. Creó su propia marca”. (Lechner, 2014).

Poco a poco el mambo evolucionó “Pérez Prado”, con su orquesta numerosa, ocasionó un gran aprecio del público por la novedosa propuesta musical, no en vano, se hizo llamar el rey del mambo, tales orientaciones lograron enmarcar nuevas iconografías sonoras en la sociedad que hoy perduran, como improntas en la memoria colectiva del mundo.

Es un razonamiento perfectamente legítimo, no solo lo que corresponde con el uso de su parafernalia en los integrantes de la orquesta de “Pérez Prado”, la cual correspondía a un mundo totalmente caribeño por el uso excesivo de las golas en las mangas de las camisas, y sus llamativos colores, también, vale la pena contar que sus composiciones, son simples pero brutales en su expresión, en forma de acentos violentos, dado que

exigían el máximo virtuosismo, sobre todo para alcanzar agudos en los bronces, y técnica de digitación en la línea de los saxos, cuentan los testigos que en repetidas ocasiones, los trompetistas caían desmayados, producto de su esfuerzo por alcanzar los altísimos que exigían los números en su interpretación.

Estos son algunos de los hechos que lograron movilizar y distinguir la música del pasado, pero en la actividad artística el presente Mambo en Sax, cuenta con la siguiente estructura:

Tonalidad	Ritmo	Compás	Tempo	Saxofón Solista
Sol (G)	Mambo	2/2	♩=118	Alto

Igualmente es una pieza que mantiene de alguna forma, una mayor influencia de las orquestas de ***«jazz»*** estadounidenses.

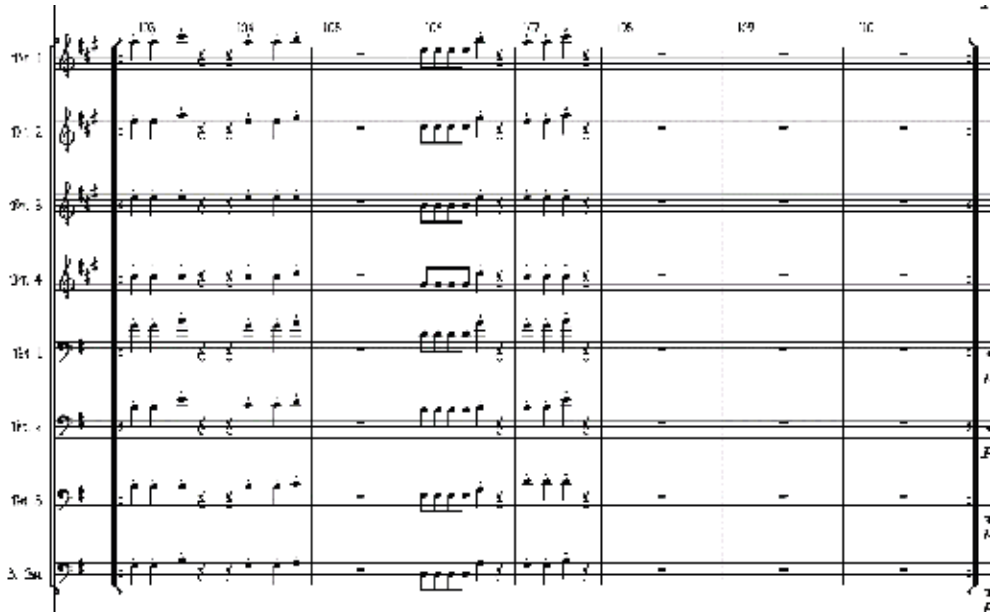
Mambo en Sax es un número, escrito para saxofón alto en Mi bemol como solista principal, con acompañamiento en ***«Big-Band»***, publicado por primera vez en 1958 en el LP titulado de la misma manera, siendo el segundo tema del lado “B” bajo el sello RCA Víctor.

En cuanto a la plantilla instrumental original, hay que mencionar que además del saxofón alto solista, se incluían otro saxofón alto, (1) un saxofón tenor en Si bemol y (1) un saxofón barítono en Mi bemol para la sección de maderas. En cuanto a los metales generalmente eran cuatro trompetas en Si bemol con tres voces, la función del cuarto trompetista era doblar la primera voz y también cumplir con el rol de “regulador”, encargado de doblar la primera voz en una octava, más arriba de lo escrito cuando fuera necesario, y dos trombones de vara para completar la sección de metales. Finalmente, la sección rítmica o también llamada base estaba compuesta por un piano, un bajo eléctrico, una batería y unas congas.

En la transcripción realizada se encuentra similitud con la plantilla original, sin embargo, además del saxofón alto solista está la cuerda de saxos completa: 2 altos, 2 tenores y un barítono, 4 trompetas con voces independientes, se omite el papel del regulador, y 4 trombones también con voces independientes, la base se conserva igual que la original, agregando únicamente la guitarra como un instrumento diferente a la plantilla original.

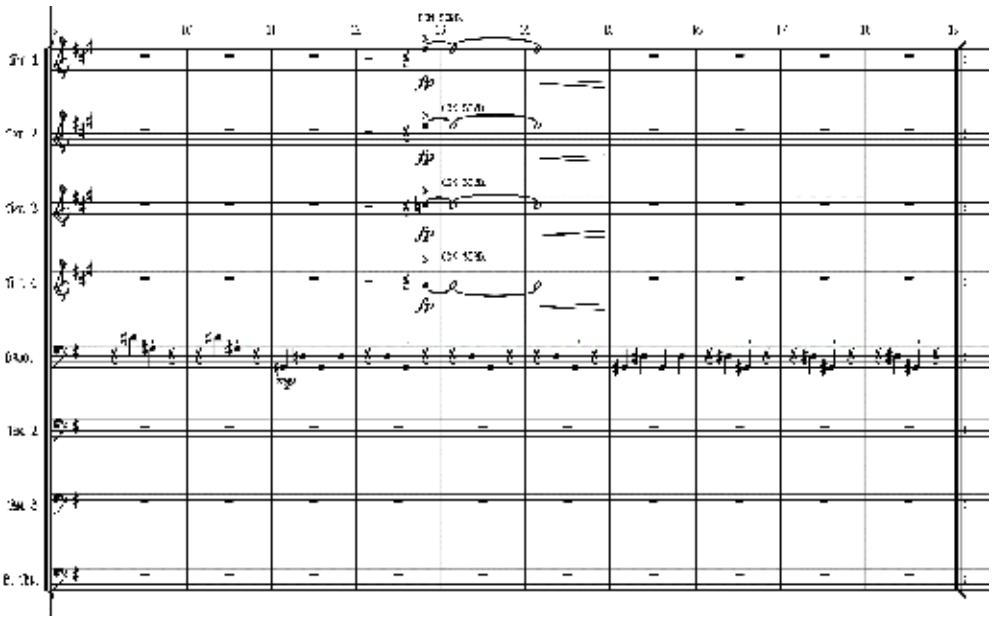
El manejo de la orquestación conserva la idea original de la composición. La guitarra tiene un rol multifacético dentro de la Big Band, pues algunas veces agrega un nuevo color a la sección rítmica, en otras ocasiones dobla el bajo una octava arriba o acompaña adornos del piano, sin embargo, en los «tuttis»[9] también puede doblar frases del «brass».

[9] (*) Término Italiano, se puede referir a que todos los instrumentistas están tocando a la vez, un pasaje orquestal.



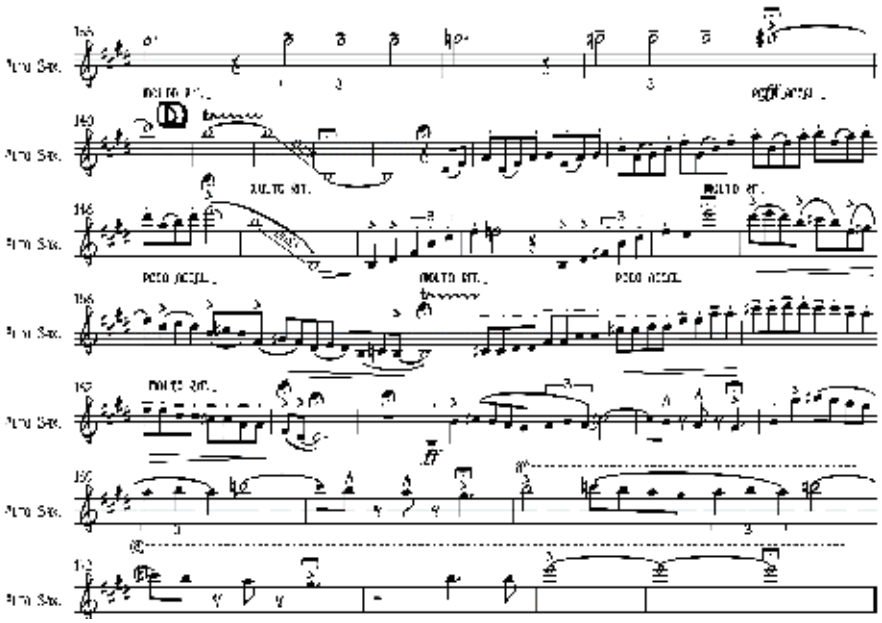
Compases 102-110 sección de trompetas y guitarra.

En la última negra del compás 12 se agrega un acorde/colchón de Solm6 en la sección de trompetas, además se pide que sea con sordina, este elemento no está en la versión original y se hace con la intención de dar un color diferente a la introducción, conservando su dinámica en cuanto a la intensidad y manteniendo el carácter de suspenso que propone el compositor.



Compases 9-17 sección de trompetas y bajo.

Como coda se diseñó una cadencia para el saxofón alto solista, haciendo uso de arpegios sobre la armonía propuesta, usando todo el registro del instrumento, también con efectos como el «glissando» y los sobreagudos, además se recopila el primer motivo del tema principal y se propone hacerlo en tres octavas al estilo de la famosa cadencia de Arturo Sandoval.



Compases 135 al 177 parte de saxofón solista.

Las brisas del Pamplonita

Figura 6 / Fotografía “Elías Mauricio Soto Uribe” (www.ecured.cu, s.f.).

Las músicas tradicionales colombianas, también, pueden y deben, hacer presencia en los distintos formatos para ***«Big-Band»***, la presente aseveración, se justifica, en la salvaguarda de lo autóctono y el reconocimiento del arte musical, como proceso de sinergia que confluye dentro de una sociedad, como valor cultural inmaterial, que posibilita a través de estas prácticas recurrentes, estratégicas necesarias para el alcance de movimientos más musicales y nacionalistas.

Las Brisas del Pamplonita, es un icónico Bambuco del siglo XIX, considerado el himno del Norte de Santander, además es la composición más conocida del maestro Elías Mauricio Soto Uribe quien, aunque tuvo más creaciones en su repertorio, éstas se distinguen por el

rimbombante éxito de su bambuco, con letra del poeta Roberto Irwin Vale. Su tonalidad original es “Si bemol menor”, las bandas de vientos de la región lo suenan en “Do menor”, pero regularmente para los instrumentos de “Do”, se interpreta en “Re menor”.

En una separata del periódico nacional: “El Tiempo” se puede constatar cómo, fueron las dinámicas de la época para concebir esta composición tan portentosa en su estructura musical.

> Aquella noche cucuteña del primero de junio de 1894 interrumpió la monotonía citadina. Expectante y apretujado, el gentío se había congregado en el Parque Santander porque en su glorieta la Banda Progreso ejecutaría -como tercera parte del programa- el estreno anunciado de un bambuco compuesto por José “Elías Mauricio Soto Uribe (Cúcuta 1858-Cúcuta 1944) e inspirado por su novia, la encantadora dama Elisa Ramírez Matamoros. (Latorre, 1994)

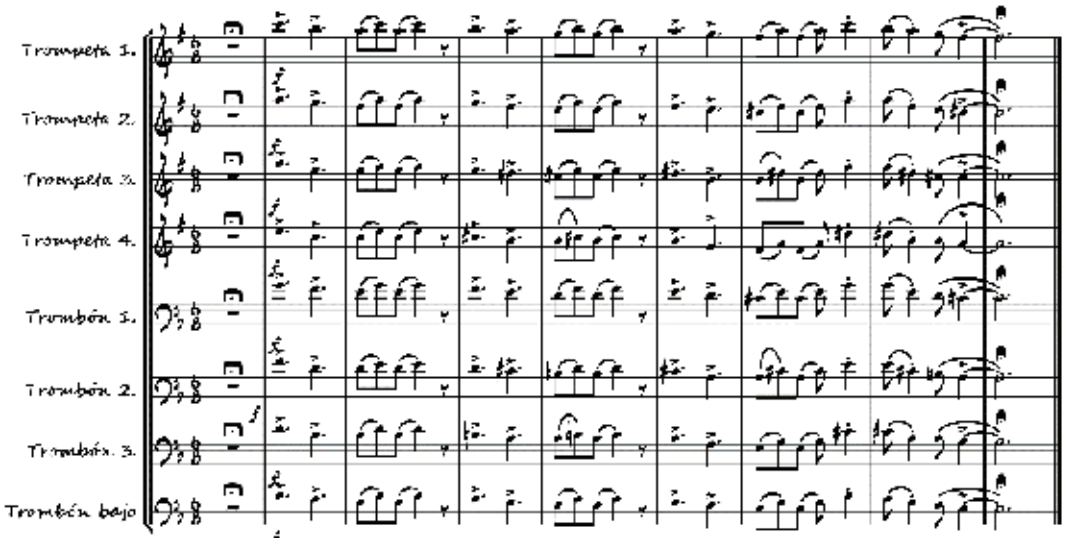
Por estas razones “Las Brisas del Pamplonita”, se convirtió en un bambuco andino insignia, compuesto originalmente para piano, por Mauricio Soto y que posteriormente, el mismo maestro realizó una versión para la banda “El Progreso” que se estrenó el 1 de junio de 1894. Igualmente es un bambuco, que ha sido grabado e interpretado con innumerables versiones, en esta ocasión, se presenta a los músicos inquietos por estas formas de expresión, una adecuada y fina orquestación para ***«Big-Band»***, como tributo y reconocimiento de esta creación al patrimonio inmaterial de Colombia.

No se conocen evidencias de los manuscritos originales de la obra, se sabe que inicialmente fue escrita para piano, y posteriormente orquestada para Banda Sinfónica por el mismo compositor para su exitoso estreno. Se presume que la versión original está escrita a 3/4 como originalmente se escribían los bambucos y como era común para la época, sin embargo, en la actualidad es difundida la versión escrita en 6/8, donde alterna con el 3/4 un compás en cada medida de compás.

El presente arreglo fue concebido para el formato completo de «Big-Band», 5 saxofones, 2 altos, 2 tenores, un barítono, 4 trompetas, 4 trombones y guitarra, piano, bajo y batería para la base. En este caso además de la cuerda completa de saxofones, está el saxofón soprano como solista.

Tonalidad	Ritmo	Compás	Tempo	Saxofón Solista
Rem (Dm)/Re (D)	Mambo	6/8	♩. =120	Alto

Esta versión comienza con una pequeña cita de otro famoso y viejo conocido Bambuco “Pamplonilla la loca” del maestro Bonifacio Bautista Gélves adaptado, en la tonalidad de Re menor y haciendo un TUTTI con toda la Big Band, salvo el saxofón soprano solista que hace su entrada en el compás 8 para el calderón del compás 9.

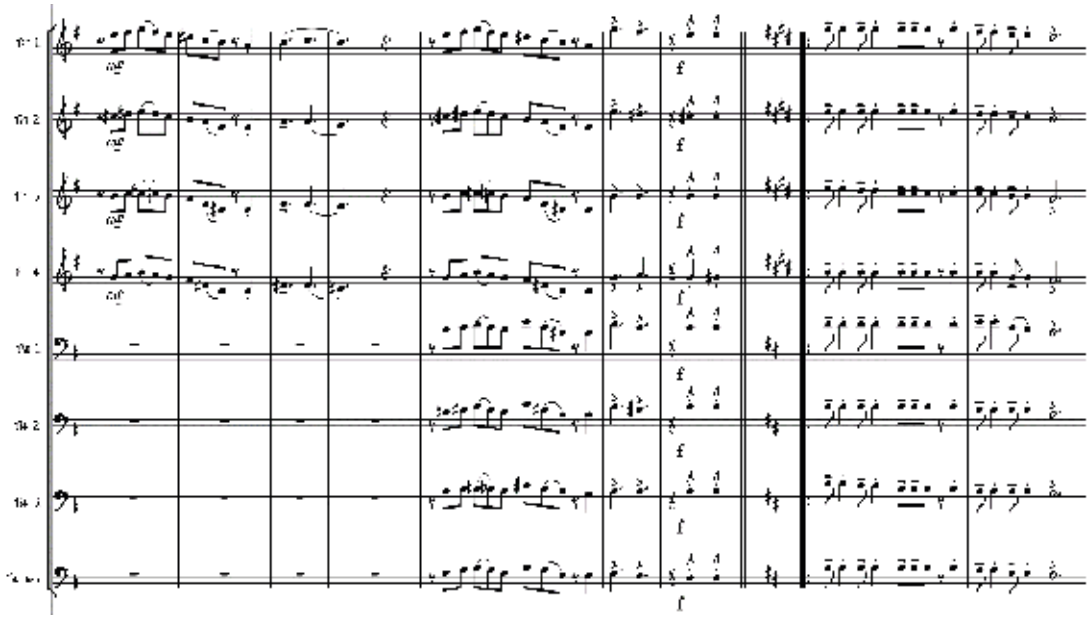


Brisas del Pamplonita. Compases 1-9, sección de metales.

Del compás 9 al 22 hay una pequeña cadencia del saxofón soprano sin ningún acompañamiento. Del compás 24 hasta el 32 aparece una pequeña secuencia melódica del solista, acompañado por el piano, haciendo arpegios imitando un arpa con una armonía de círculo de cuartas. Seguidamente para concluir la sección introductoria del arreglo, el solista realiza motivos del tema A del bambuco, desde el compás 33 hasta el 48.

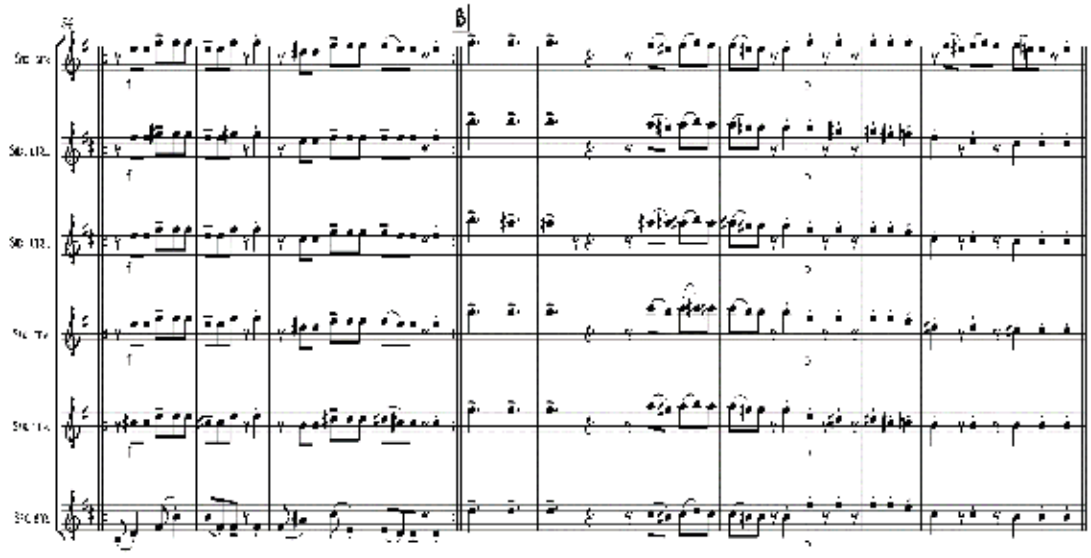
En general, el manejo que se le da a la ***«Big-Band»*** en cuanto a la orquestación, respeta la naturaleza e independencia de las secciones como tal, dándole un trato casi que, de una banda sinfónica, con 3 familias instrumentales, en muy pocas ocasiones el saxofón barítono o el trombón bajo, se desprenden del rol de su cuerda para reforzar la línea melódica del bajo, la gran mayoría del tiempo están tocando en bloque por secciones.

En la sección de metales el «voicing», casi siempre está a tres voces en las trompetas, la trompeta 4 dobla una octava por debajo a la trompeta 1, sin embargo, en algunos casos se vuelve la cuarta voz para completar las «cuatriadas». Cuando los trombones tocan en bloque con las trompetas y el registro lo permite, doblan una octava por debajo de la sección completa de trompetas, completando las tensiones del acorde cuando haya lugar.



Brisas del Pamplonita. Compases 74 – 86 sección de metales

En cuanto a los saxos siempre el soprano funciona como líder de cuerda, como si fuera una línea de 6 saxofones, en algunas ocasiones es doblado una octava abajo por el tenor 1 o tenor 2, o algunas veces a unísono, con el alto 1. Como se mencionó anteriormente en algunas ocasiones el saxofón barítono alterna su rol, doblando las líneas del bajo.



Brisas del Pamplonita. Compases 54 – 65 sección de saxofones.

Dizzy Gillespie Medley

La iniciativa de este pequeño medley surge por la importancia que tiene un personaje como Dizzy Gillespie para el «jazz», el formato «Big Band» y para la música en general, ya que dejó un legado importante en cuanto al lenguaje del bebop, con sus composiciones e improvisaciones. John Birks Gillespie nació en Cheraw, Carolina del Sur, el 21 de octubre de 1917 y junto con Charlie Parker, fue uno de los máximos responsables de la revolución del ***"bebop"*** (Castilejo, 2022). Reconociendo esta labor y a manera de un sencillo y humilde homenaje, a uno de los grandes de la música popular, se crea este medley con dos de sus más famosas composiciones "A night in Tunisia" y "Manteca" en una versión para saxofón alto solista y para ***«Big Band».***

Figura 7 / Fotografía "Dizzy Gillespie" (Commons, s.f.)

"A night in Tunisia" es sin duda alguna, uno de los estándares del «Jazz» más famosos y tocados de la historia, fue compuesto por "Dizzy Gillespie" en el año de 1942 cuando era instrumentista de Earl Hines. La transcripción y arreglo de esta pieza dentro del medley, está basado en la versión realizada por el propio compositor en ***el Royal Festival Hall*** de Londres el 10 de Julio de 1989 con la orquesta de las Naciones Unidas, esta era una pequeña ***«Big Band»***, conformada por grandes estrellas del ***«jazz»*** y el latín. Tres saxofonistas: Paquito de Rivera quien alternaba el saxofón alto con el clarinete, Mario Rivera, quien alternaba el saxofón tenor con el saxofón soprano y la tambora dominicana, así como James Moody quien alternaba el saxofón alto con la flauta traversa y también como vocalista.

La sección de metales era liderada por el mismo "Dizzy" como trompetista, junto con el cubano considerado uno de los mejores trompetistas del mundo: Arturo Sandoval y el brasilero Claudio Roditti, en los trombones estaban los estadounidenses Slide Hampton

y Steve Ture, quien alternaba el trombón con su famoso show de caracoles. Para la base, en el piano el panameño Danilo Pérez, en el bajo John Lee, en la guitarra: Ed Cherry, en las congas y percusión menor: Giovanni Hidalgo, en la batería: Ignacio Berroa y finalmente Airto Moeira en la percusión menor.

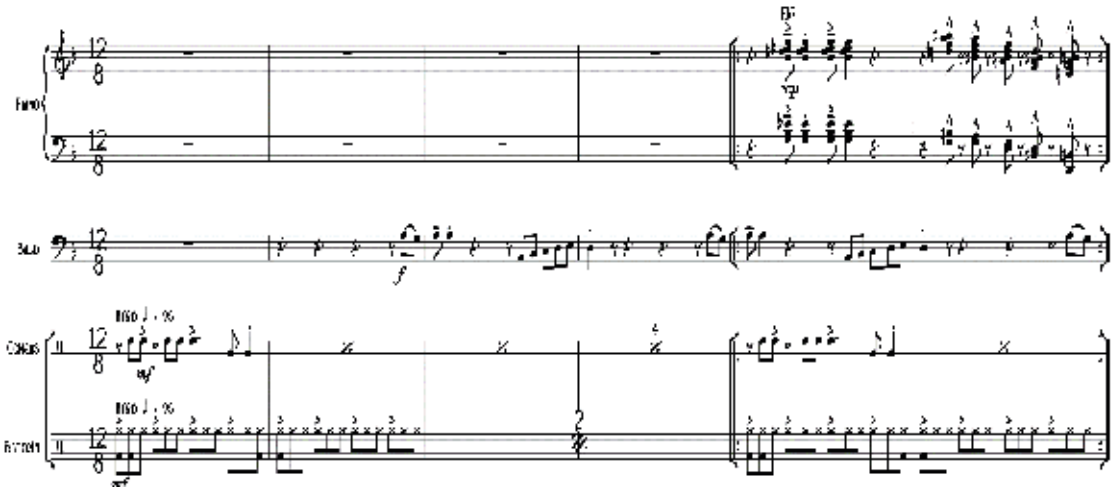
> Traducido del inglés. Según To Be or Not to Bop: Memoirs of Dizzy Gillespie de Dizzy Gillespie, estaba sentado al piano tocando progresiones de acordes cuando notó que las notas de los acordes formaban una melodía con un toque latino/oriental. Agregando un ritmo de estilo bebop a la melodía, Gillespie ideó "Night in Tunisia". Cuando se toca, esta “mezcla introduce un tipo especial de síncopa en la línea de bajo”, un paso pionero en el «jazz» que se aleja del tradicional bajo regular de 4 tiempos.”. (Burlingame, s.f.)

La anterior referencia muestra el desarrollo de la capacidad creadora de los músicos de la época, resaltando el talento de “Dizzy” en los inicios de las fusiones, plasmando en una pauta, una de sus excelentes compilaciones, que nace como una discreción musical y fue tanto su impacto en el público, que hoy en día se resiste a desaparecer de la reminiscencia de la sociedad.

La estructura de la orquestación propuesta se fundamenta con la siguiente información:

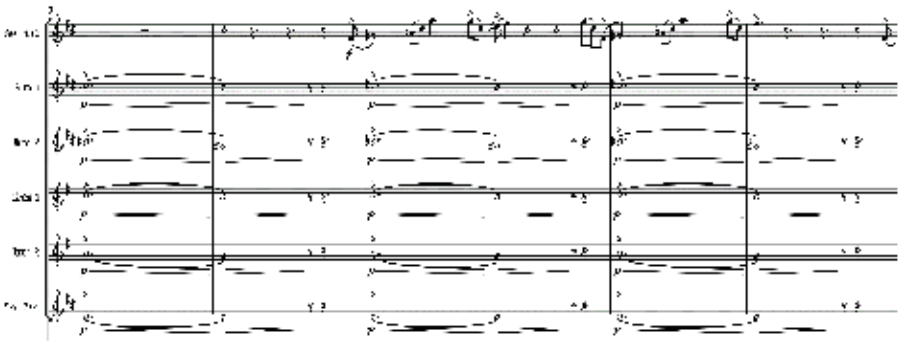
Tonalidad	Ritmo	Compás	Tempo	Saxofón Solista
(Dm)/ Bb	Swing / Latin	4/4	♩ =160	Alto

El arreglo comienza a 12/8 en un afro con un Groove de batería, congas y bajo, en el quinto compás aparece el piano dando el color de la armonía un compás en (Eb7) Mi bemol 7 y otro compás en (Dm6) Re menor 6.



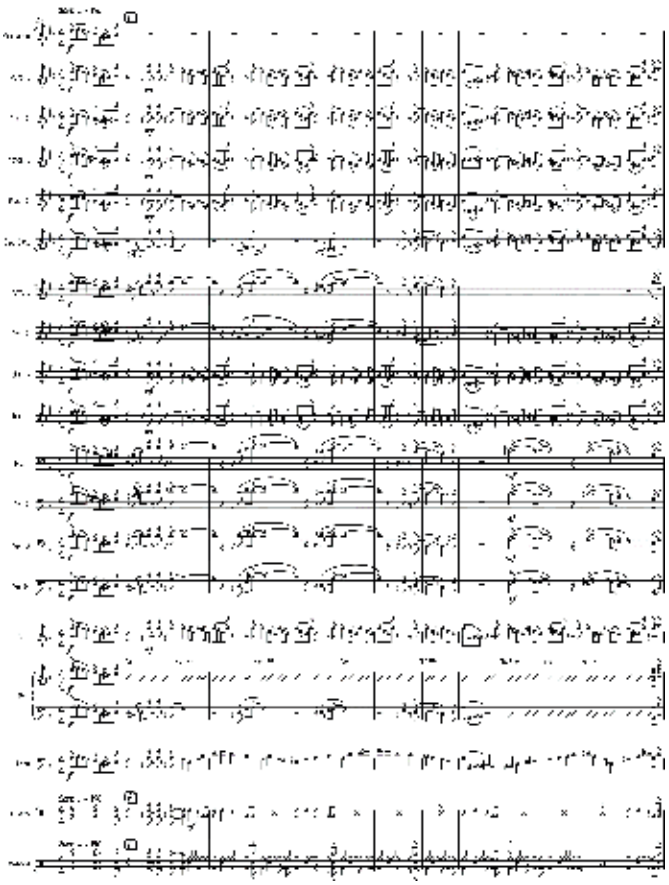
Dizzy Gillespie Medley. Compases 1-6.

En el compás 7 y 11 hay esbozos de uno de los motivos de Manteca en la guitarra. En el compás 9 aparece un colchón armónico en toda la sección de saxos. En el compás 11 con anacrusa inicia la exposición de la melodía en el saxofón alto solista.



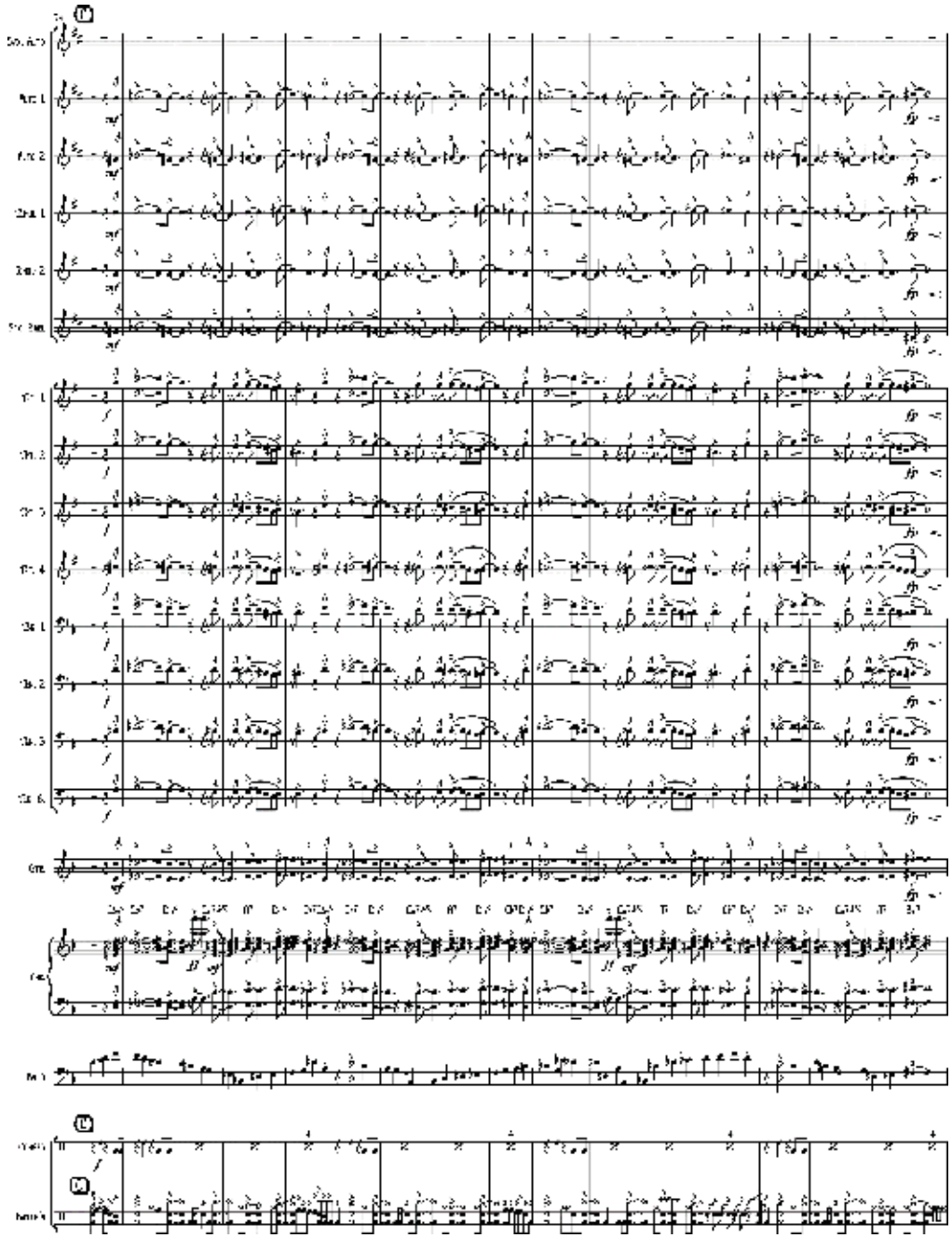
Dizzy Gillespie Medley. Compases 9-14.

En el compás 25 pasa a swing en 4/4 y aparece en tutti el motivo principal de “A Night in Tunisia” la melodía principal la hacen los saxofones altos, tenores y las trompetas tercera y cuarta, mientras que los trombones junto con el saxofón barítono y las trompetas primera y segunda, hacen colchones apoyando las sincopas y contratiempos de la melodía.



Dizzy Gillespie Medley. Compases 25-38.

Seguidamente comienza la improvisación del saxofón solista desde el compás 39 hasta el 73 con respuestas y colchones de la sección de saxos, trompetas y trombones. Luego desde el compás 74 y hasta el 90 aparece un tutti donde el tema principal lo tiene la sección de metales, trompetas y trombones y la sección de saxos apoya algunos motivos del tema, haciendo colchones con sincopas y apoyando rítmicamente el tema principal.



Dizzy Gillespie Medley. Compases 74-90.

Caravan

Los orígenes de esta legendaria pieza perteneciente al repertorio del «Jazz», se remite al año: 1936, cuando se reunieron los genios: Duke Ellington, Juan Tizol y los aportes en la letra de: Irving Mills.

«Caravan» es una obra musical caracterizada por un ritmo cadencioso con células africanas y orientales, muy sofisticadas, dando la impresión de sonido amenazante en la melodía principal. Muy disonante, pero con movimiento paralelo para resaltar la forma de la melodía. Simplemente perfecta.

Duke Ellington (1899) es uno de los más ilustres representantes del «jazz», se desempeñó al lado de grandes músicos solistas (en las trompetas Bubber Miley, Cootie Williams, Rex Stewart, el saxo alto Johnny Hodges, el saxo barítono Harry Carney), quien tuvo gran gran habilidad para crear sus composiciones y arreglos en un lenguaje orquestal rico y variado, cuya influencia fue muy extendida". (Maurice Emmanuel, 1953, pág. 169)

Figura 8 / Fotografía"Duke Ellington" (Camacho E. , s.f.)

En 1936, Juan Tizol y Duke Ellington compusieron «Caravan», estrenada ese mismo año y para el que Irving Mills escribió una letra rara vez usada. Un tema que, además, de ser hoy un estándar del ***«jazz»***, también parece serlo del cine; Woody Allen lo usó dos veces en "Alice" y también en "Acordes y desacuerdos", siendo un elemento importante en la trama de la estupenda película "Whiplash" del año 2014, en donde la trama gira en torno a una complicada obra de «Jazz», que realiza la orquesta principal de Shaffer y que el protagonista, el joven Andrew, toma como reto aprenderla de memoria, durante una larga noche de intensa práctica. "Como muchas otras composiciones de Ellington, la idea de "Caravan" surgió de uno de sus músicos, en este caso de una improvisación del trombonista Juan Tizol, que luego desarrolló Duke". (www.classicjazzstandards.com, 2016)

«Caravan», ha sido grabada en innumerables versiones por músicos talentosos, ha estado en la lista del Hot Top 100 de Billboard. En la propia interpretación del duque[10],

[10] (*) Duque, apodo que le pusieron los compañeros de "Duke" por vestimenta elegante y movimientos finos.

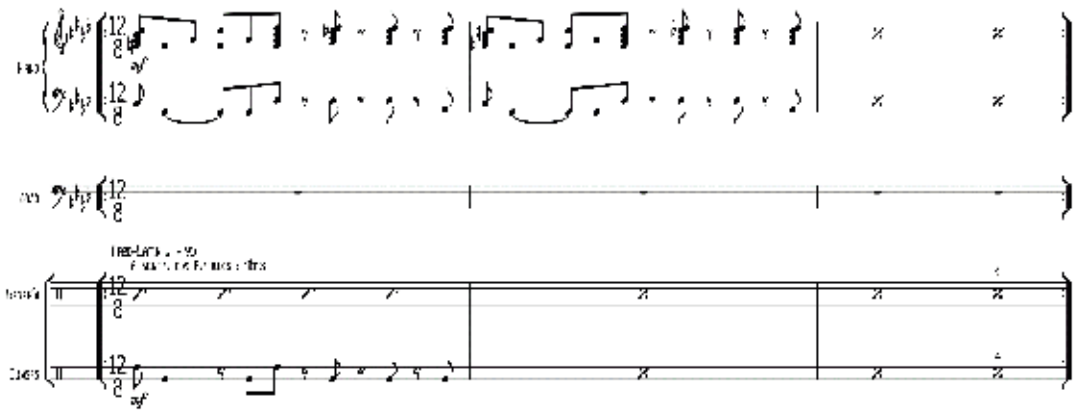
hace sentir una sensación agradablemente extraña, incluso si no se está familiarizado con este tipo de armonía, es increíblemente probable que a primera impresión se sienta un desorden musical. Este número por algún evento del destino se desperdigó como pólvora por todos los territorios, y hace parte del repertorio, de los diferentes formatos que interpretan el «Jazz» entre ellos las orquestas ***«Big-Band»*** en Colombia.

Para esta versión de «Caravan», se quiso realmente hacer un recorrido por varios ritmos latinoamericanos, logrando una verdadera caravana y abarcando ritmos como afro-latin, swing, bolero, tango, y el merengue dominicano.

Tonalidad	Ritmo	Compás	Tempo	Saxofón Solista
Fam (Fm)	Latin / Swing / Tango / Merengue	12/8 - 4/4	♩=90	Soprano, Alto y Tenor

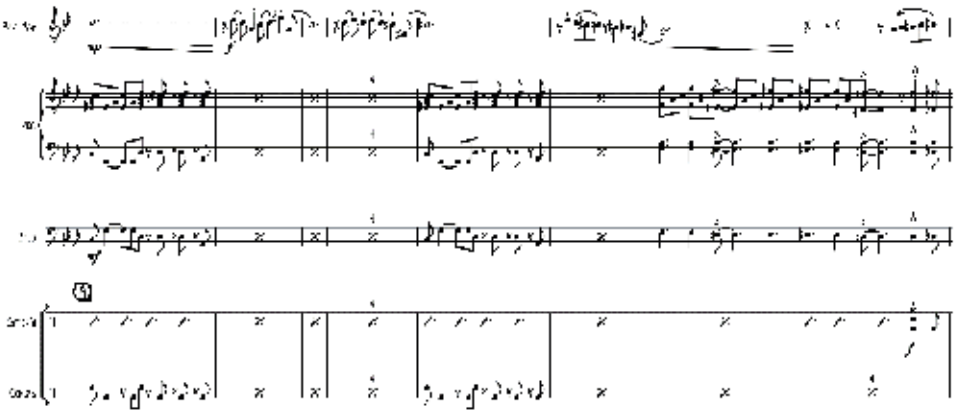
El arreglo está concebido para ***«Big-Band»*** y un saxofón solista, sin embargo, el solista debe ejecutar saxofón soprano en Si bemol, saxofón alto en Mi bemol y saxofón tenor en Si bemol, durante el transcurso del arreglo y en ese orden.

La presente adaptación inicia, con una introducción de cuatro compases del piano, que se repiten con un Groove a 12/8 de afro-latin, con un tempo de negra con puntillo igual a 90; al piano lo acompañan, los instrumentos de percusión, batería y congas, las congas tienen un Groove definido acompañando la métrica del 12/8, mientras que a la batería, se le pide ambientar con platillos y toms, buscando no un Groove sino un relleno, usando los diferentes recursos tímbricos de la batería como efectos sonoros.



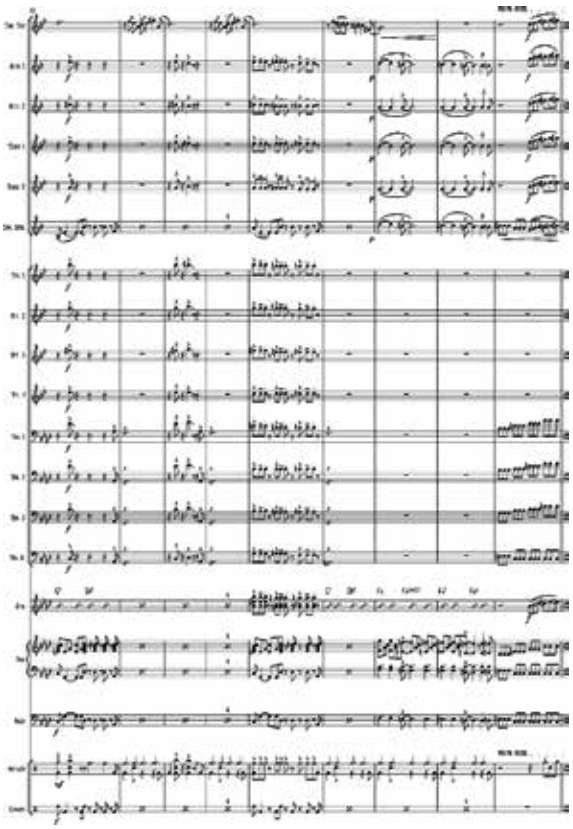
«Caravan» Compases 1-4. Piano, batería y congas.

En el compás 5 comienza la exposición del tema “A” de «Caravan» por el saxofón soprano solista, y además del piano, batería y congas que ya venían acompañando, aparece el bajo doblando la mano izquierda del piano.



«Caravan». Compases 5-12. Saxofón soprano, piano, bajo, batería y congas.

Luego en el compás 13 aparecen respuestas a manera de cortes de toda la sección de vientos, exceptuando el saxofón barítono quien dobla el bajo, hasta el compás 21.

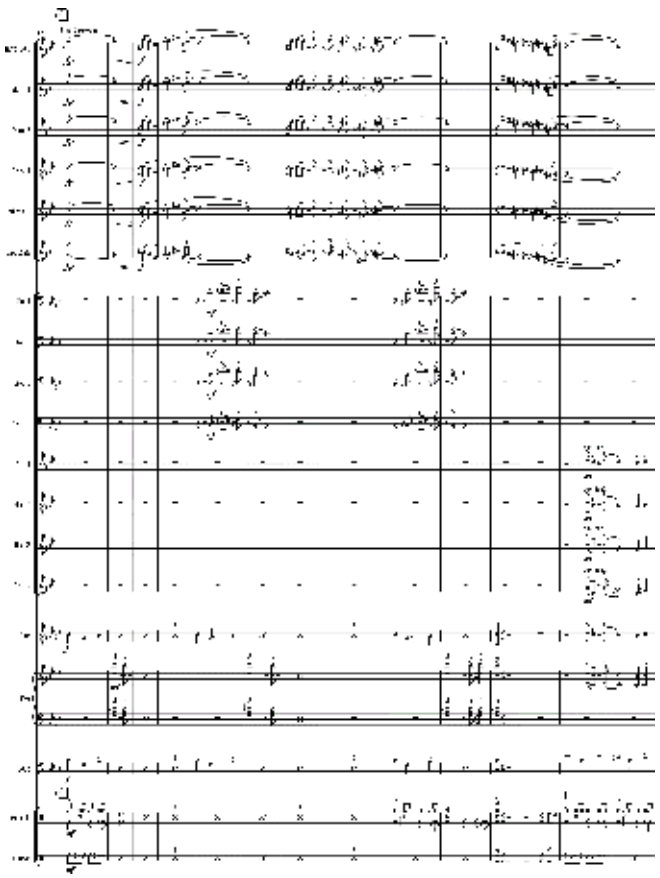


«Caravan» Compases 13-21. Sección de vientos.

Del compás 22 al 37 se realiza en swing, con tempo de blanca igual a 120, aquí aparece el tema “B” «Caravan», en este caso como un swing tradicional, donde la melodía juega y cruza todas las secciones de la «Big Band». Inicia en los saxos, con respuestas y contra melodías de los trombones, en el compás 26, las trompetas hacen la melodía por 3 compases. En la base, la guitarra aparece haciendo acompañamiento de swing con el cifrado escrito, mientras que la línea de piano y de bajo están concebidas para hacerlas como están escritas, sin libertad de cifrado y con el texto propuesto.

Desde el compás 33, el solista debe hacer el cambio de saxofón soprano a saxofón alto. En el compás 38 y hasta el 41 hay un pequeño puente de 4 compases de toda la banda para dar paso a la reexposición de “A”.

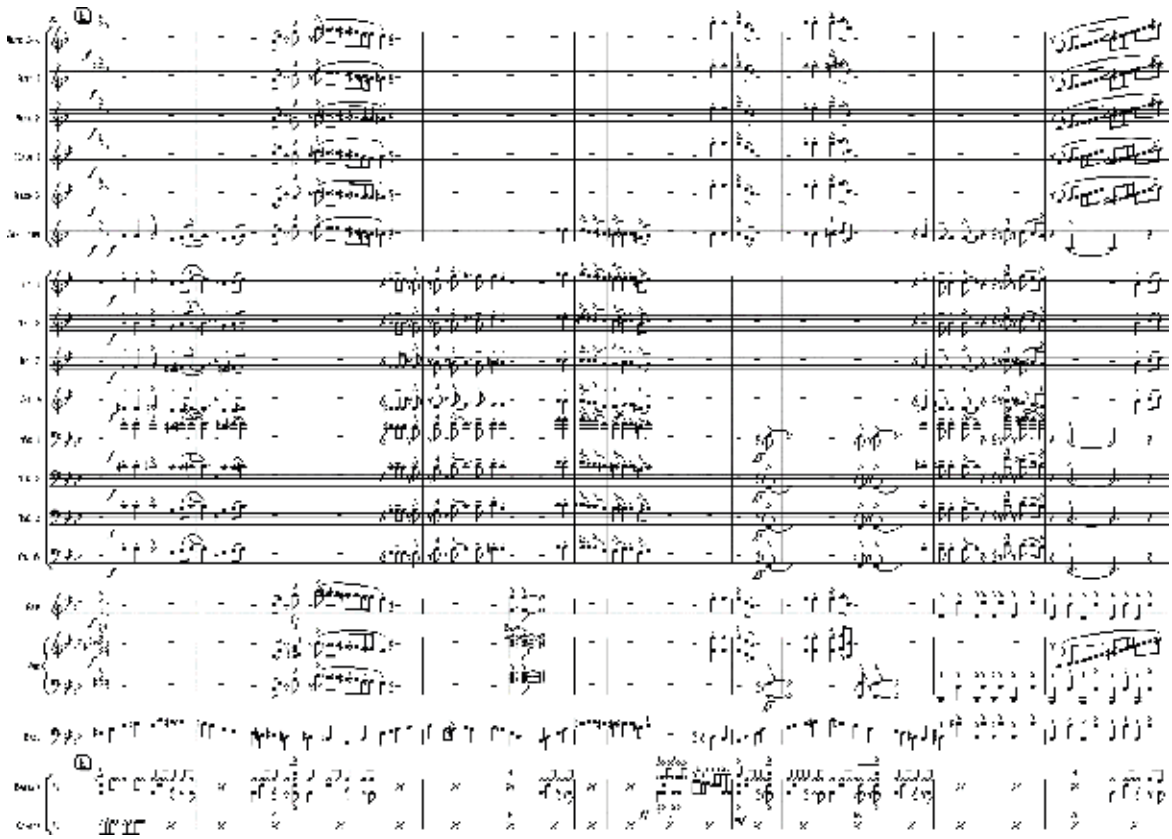
En el compás 42 la sección de saxofones, incluyendo al solista, hacen la reexposición de “A” hasta el compás 55, mientras hay respuesta de la sección de trombones aprovechando las notas largas de la melodía para que haya movimiento en la respuesta y/o contra melodía. En el compás 58 y hasta el 7,1 los roles se intercambian y la melodía toma la sección de trombones, mientras que las respuestas, son por parte de la sección de saxofones. La base continua con su rol de acompañamiento durante toda la sección.



«Caravan» Compases 42-55. Saxofones y trombones.

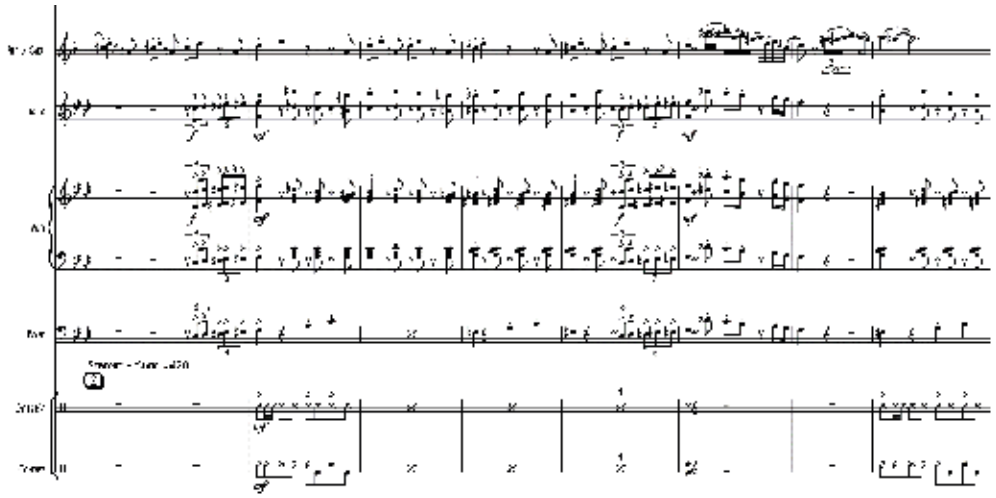
Del compás 74 al 89 y como tema “B”, se ejecuta un solo del saxofón alto, en donde se sugieren algunas frases, pero también se pone el cifrado para que el solista tenga la libertad de improvisar si así lo desea. En este fragmento hay acompañamiento de la base, con diferentes respuestas de los saxofones, trompetas y trombones.

En el compás 90 y hasta el 110, el material melódico, está basado en una canción también llamada «Caravan» del músico ruso Alexander Yakovlevich Rosenbaum, (en ruso: Александр Яковлевич Розенбаум) quien nació en Leningrado el 13 de septiembre de 1951. Esta canción no tiene nada que ver con el «Caravan» de Duke, ya que la de Rosenbaum habla de batallas, guerra, armas, muerte y la caravana, en la que van los militares a las batallas mencionando las AKM y la guerra de Afghanistan, sin embargo, la melodía de su primera estrofa se prestó para adaptarla a este arreglo con el mismo nombre, haciendo un dialogo entre los saxofones y los metales.



«Caravan». Compases 90-110. Sección de vientos.

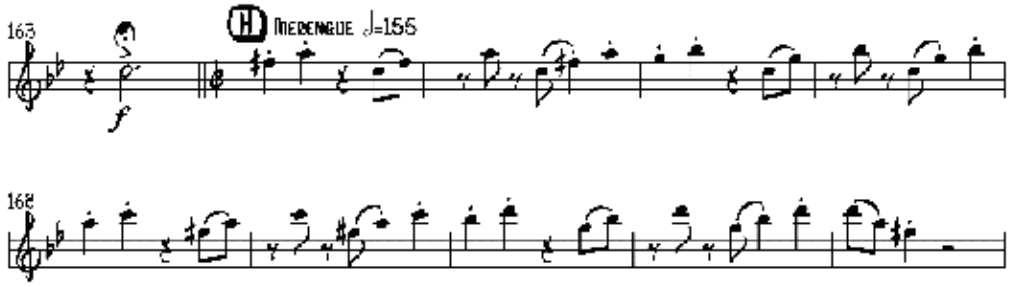
Desde el compás 112 y hasta el 131 hay una transición con motivos del tema principal, finalizando con una pequeña candencia del solista para dar paso a una nueva sección que inicia en el compás 132, donde pasamos a una fusión de ritmos entre tango y bolero.



«Caravan» Compases 132-140. Saxofón solista, y base.

El fragmento de tango sigue hasta el compás 163. En el compás 155 el solista debe hacer cambio de saxofón alto a saxofón tenor, el cual se mantendrá hasta el final del arreglo. En el compás 163 concluye el tango y ahí mismo inicia la sección final en merengue dominicano, el saxofón tenor solista propone un tema influenciado por el famoso merecumbé “Cosita linda” del compositor Pacho Galán (1906 – 1988).

Merecumbé es un ritmo creado por Pacho Galán que combina el merengue tradicional dominicano con la cumbia caribeña colombiana. “Cosita linda” es considerado, el primer merecumbé que se escribió y a su vez una pieza con muchas versiones y arreglos, para esta ocasión, el tema de merengue bajo su influencia se usó en modo menor, a diferencia del original en modo mayor.



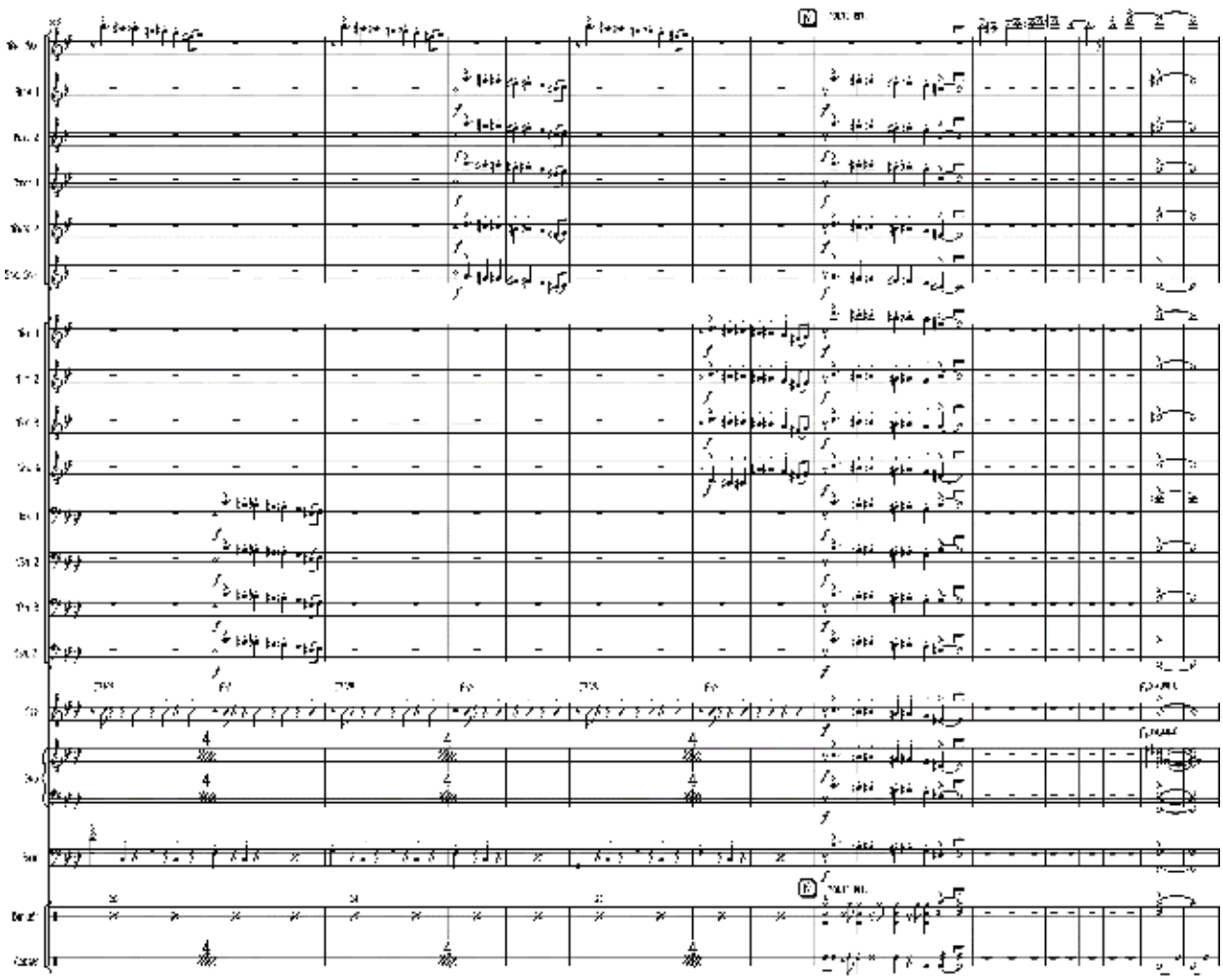
«Caravan» Compases 163-172. Saxofón solista.

A lo largo del desarrollo del merengue aparecen mambos armonizados en la sección de saxofones como lo es típico para este género, así como diálogos entre los saxofones y los metales.

En el compás 252 se re-expone el tema “A” de «Caravan», sección de saxofones y con base de merengue tradicional dominicano.

En el compás 318 inicia la coda haciendo un juego de pregunta y respuesta de repetición textual con motivos extraídos del tema y del arreglo como tal, donde el solista principal pregunta, mientras un solista de cada cuerda responde. Seguidamente en el compás 386 el solista pregunta, pero responde la sección completa de trombones, luego la sección completa de saxofones y finalmente las trompetas.

En el compás 400 preguntan todos los vientos y responde el solista con la cadencia conclusiva final.



«Caravan» Compases 388-412. Sección de vientos.

Mambo en Sax

PARA SAXOFÓN ALTO EN Mib

& BIG BAND

Compositor:

Dámaso Pérez Prado. (1916 – 1989)

Transcripción y arreglo:

Henry J. Cáceres R. (1994 -)

SCORE DE DIRECTOR

Mambo en Sax

Compositor:

Dámaso Pérez Prado. (1916 – 1989)

Transcripción y arreglo:

Henry J. Cáceres R. (1994 -)

INSTRUMENTACIÓN

(1) Score

(1) saxofón alto solista

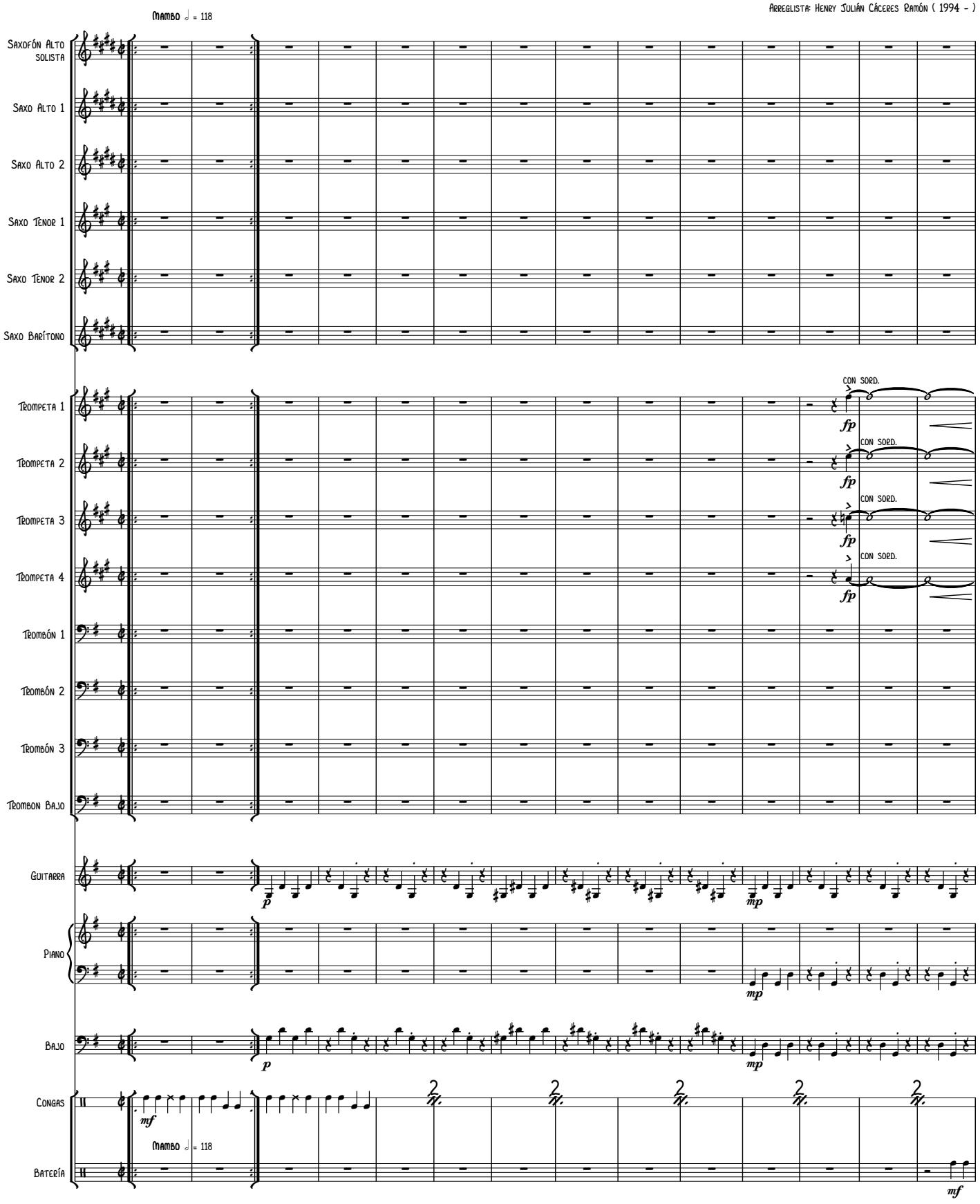
(1) saxofón alto 1.
(1) saxofón alto 2.
(1) saxofón tenor 1.
(1) saxofón tenor 2.
(1) saxofón barítono.
(1) trompeta en Sib 1.
(1) trompeta en Sib 2.
(1) trompeta en Sib 3.
(1) trompeta en Sib 4.

(1) trombón 1.
(1) trombón 2.
(1) trombón 3.
(1) trombón bajo (4)
(1) guitarra.
(1) piano.
(1) bajo (baby)
congas.
batería.

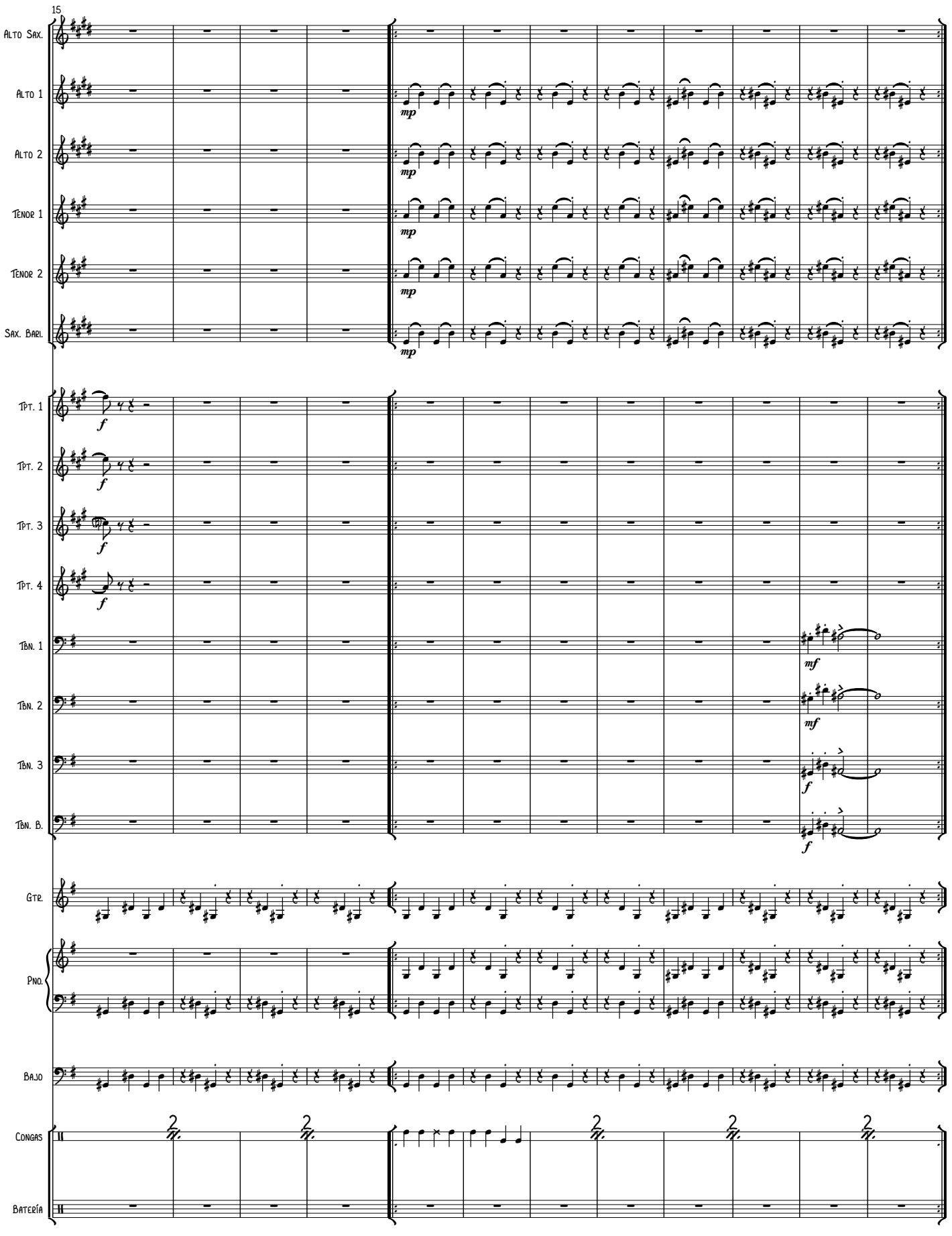
Pamplona, Norte de Santander, Colombia.

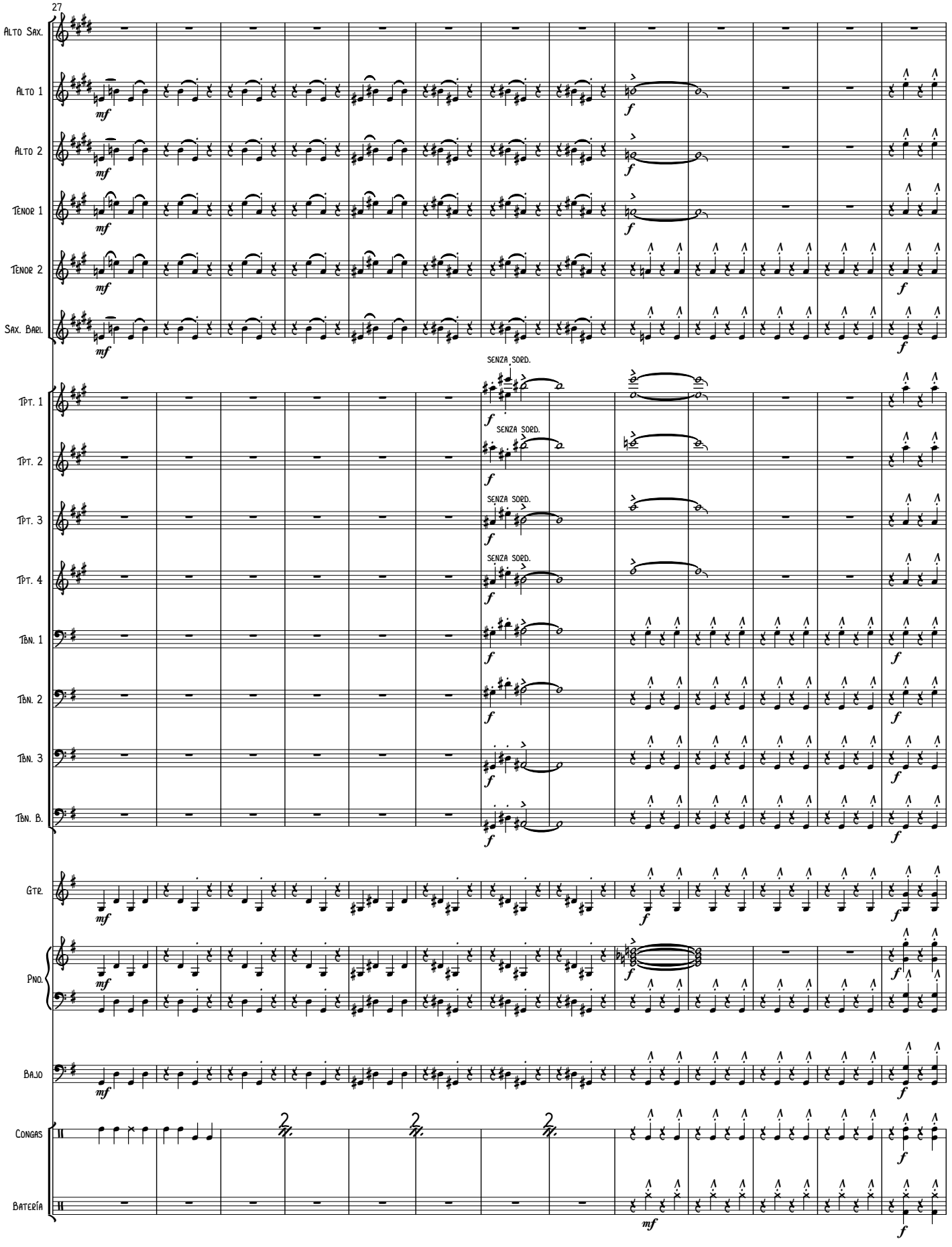
Mambo en Sax

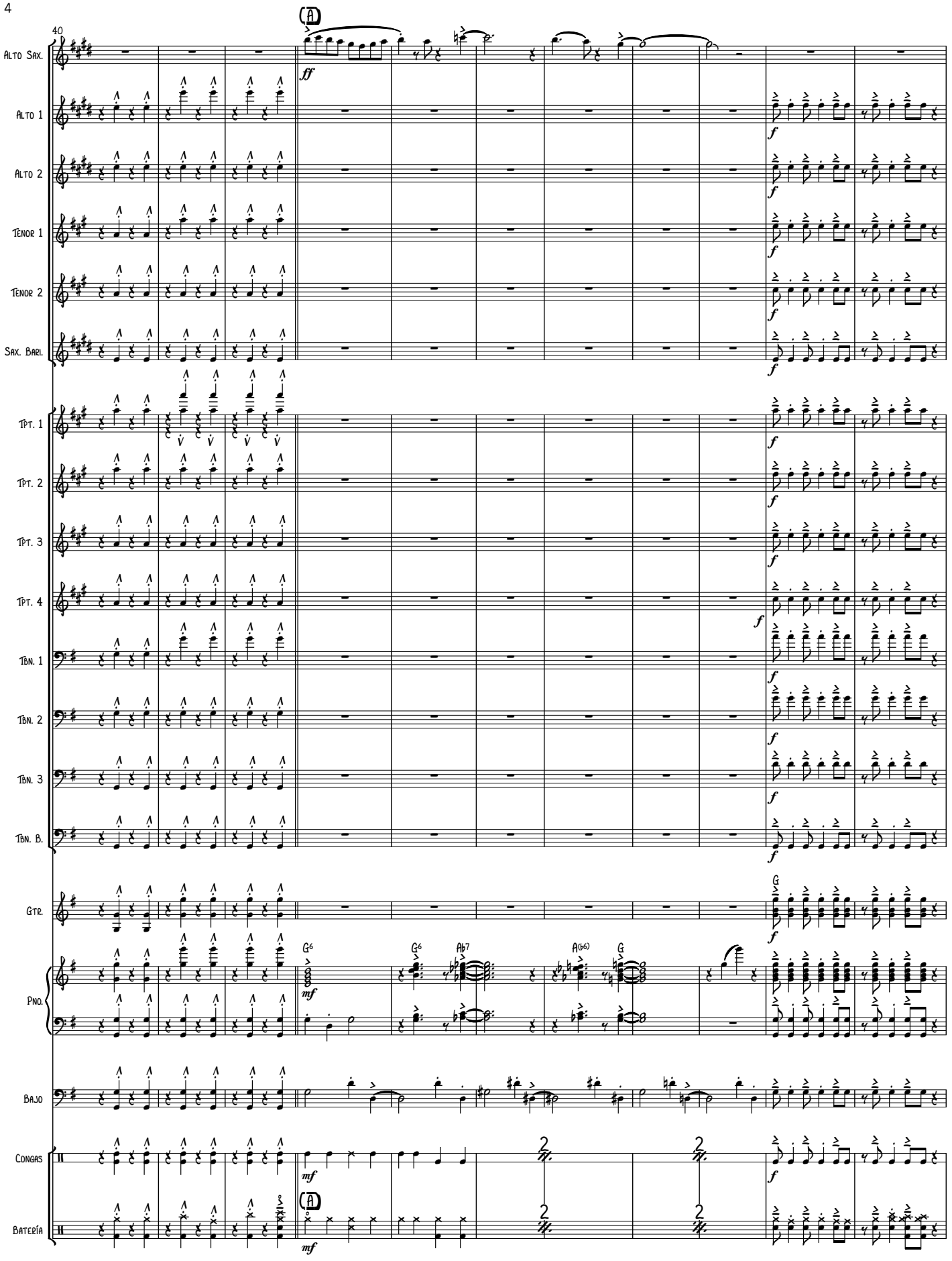
Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

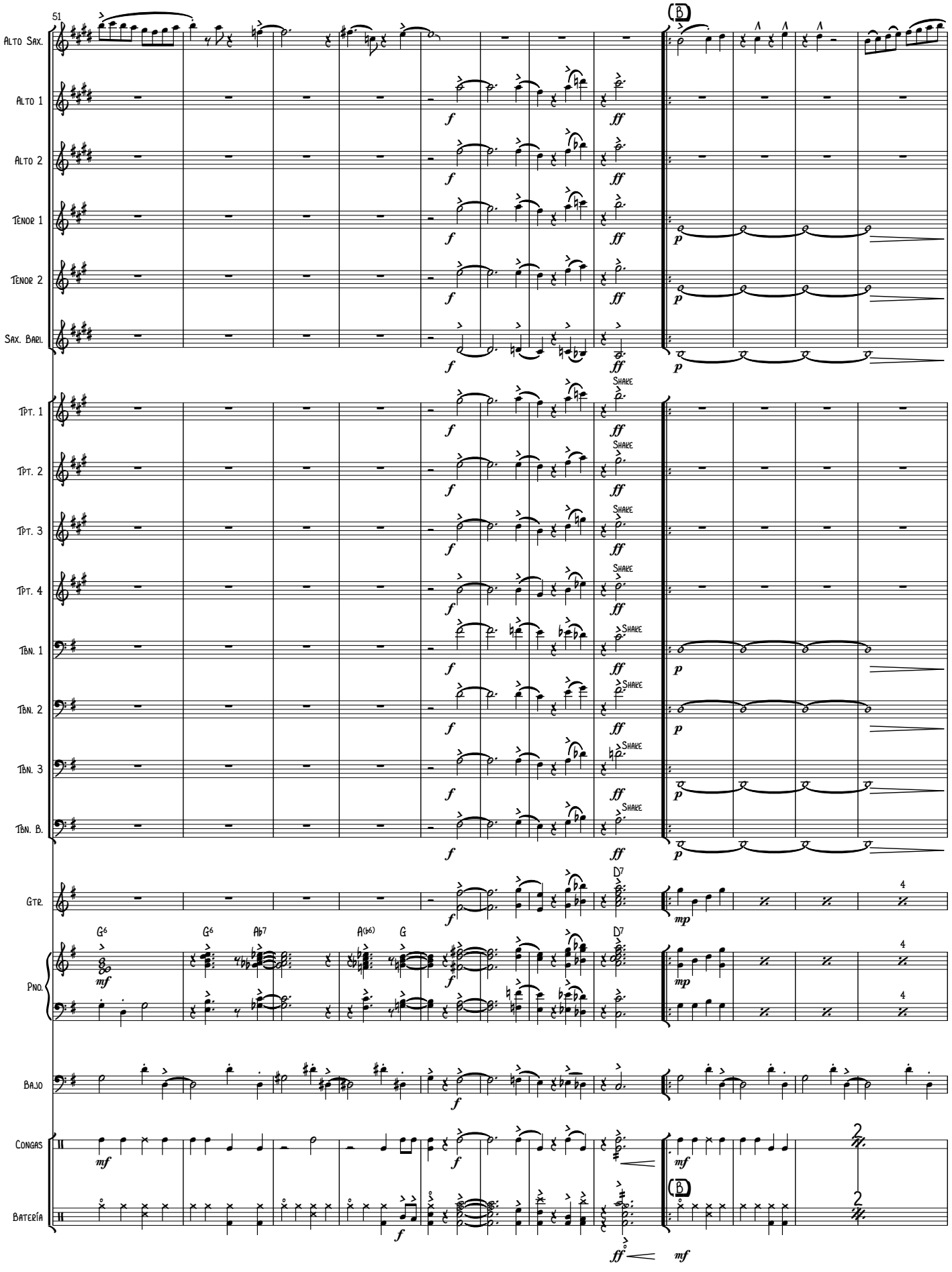


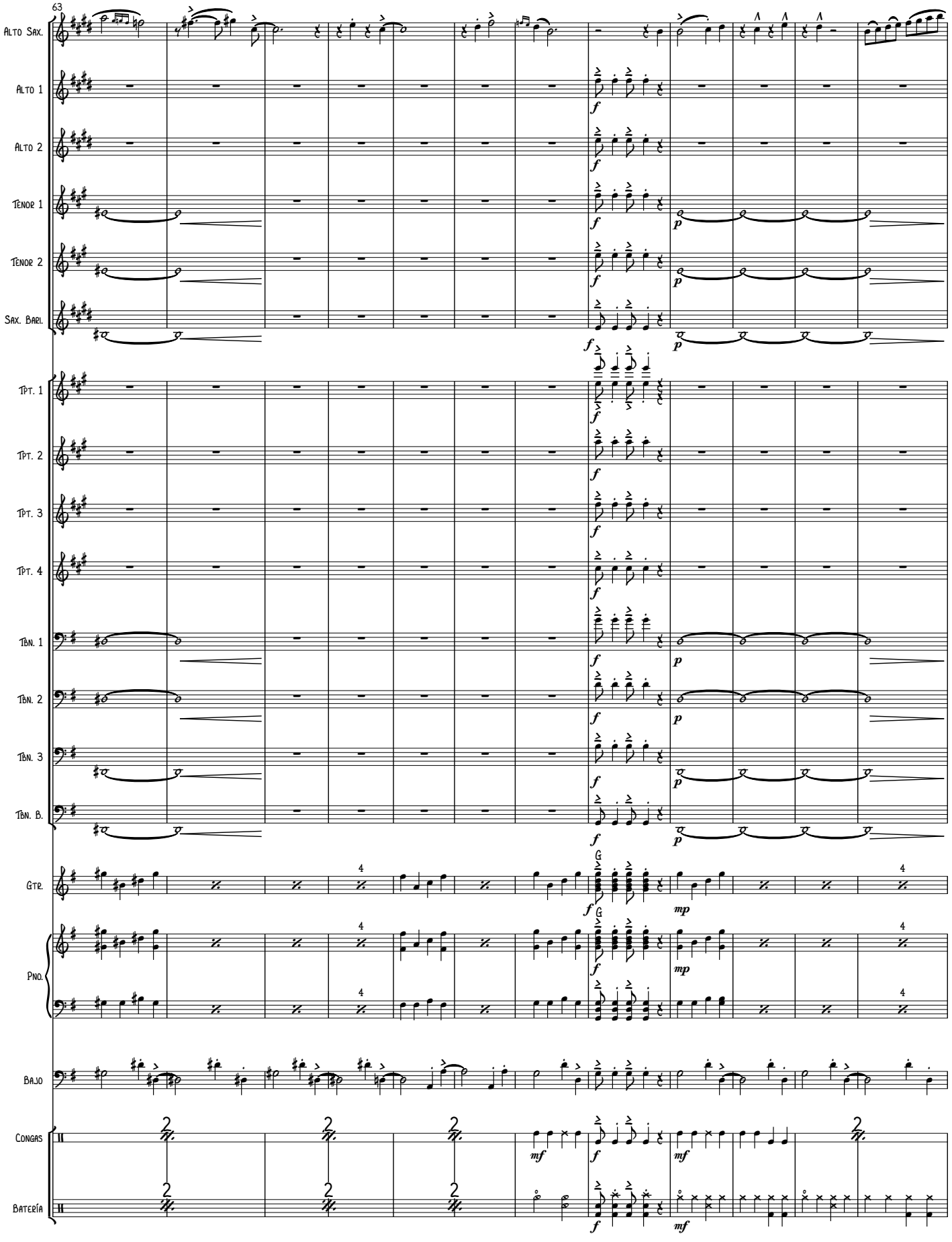
© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

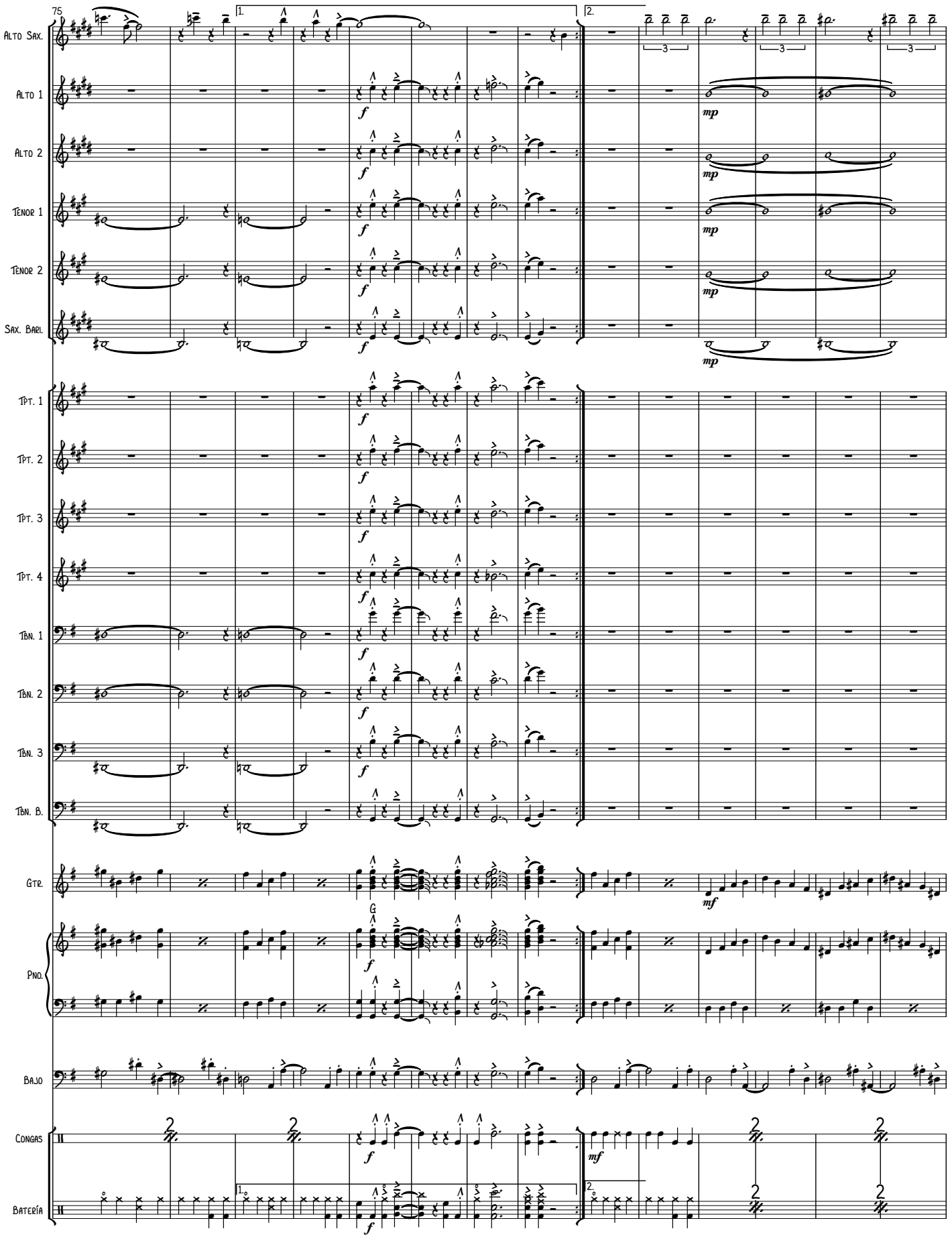

15
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
mp
f
mf

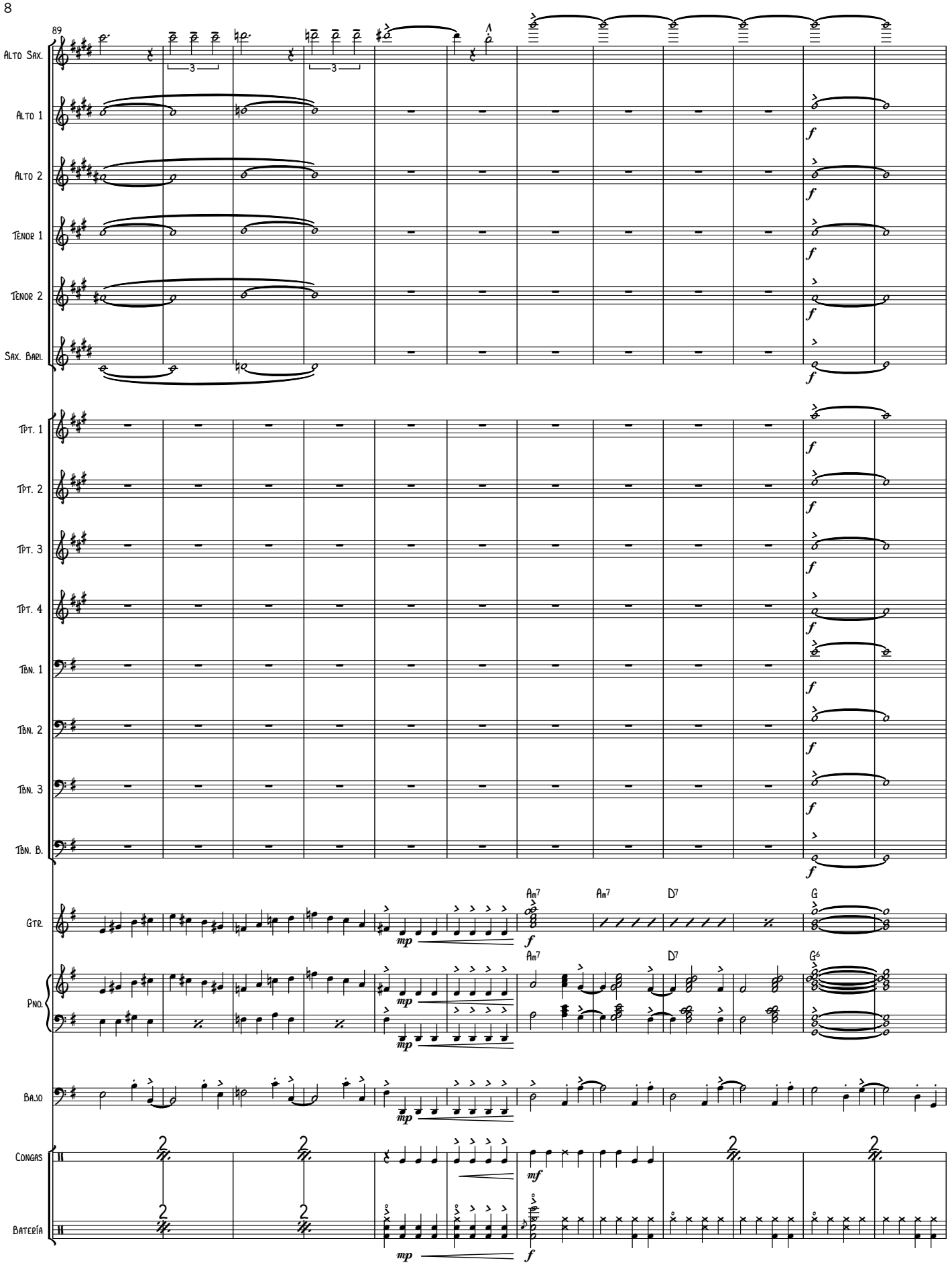

27
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
mf
f
SENZA SORD.

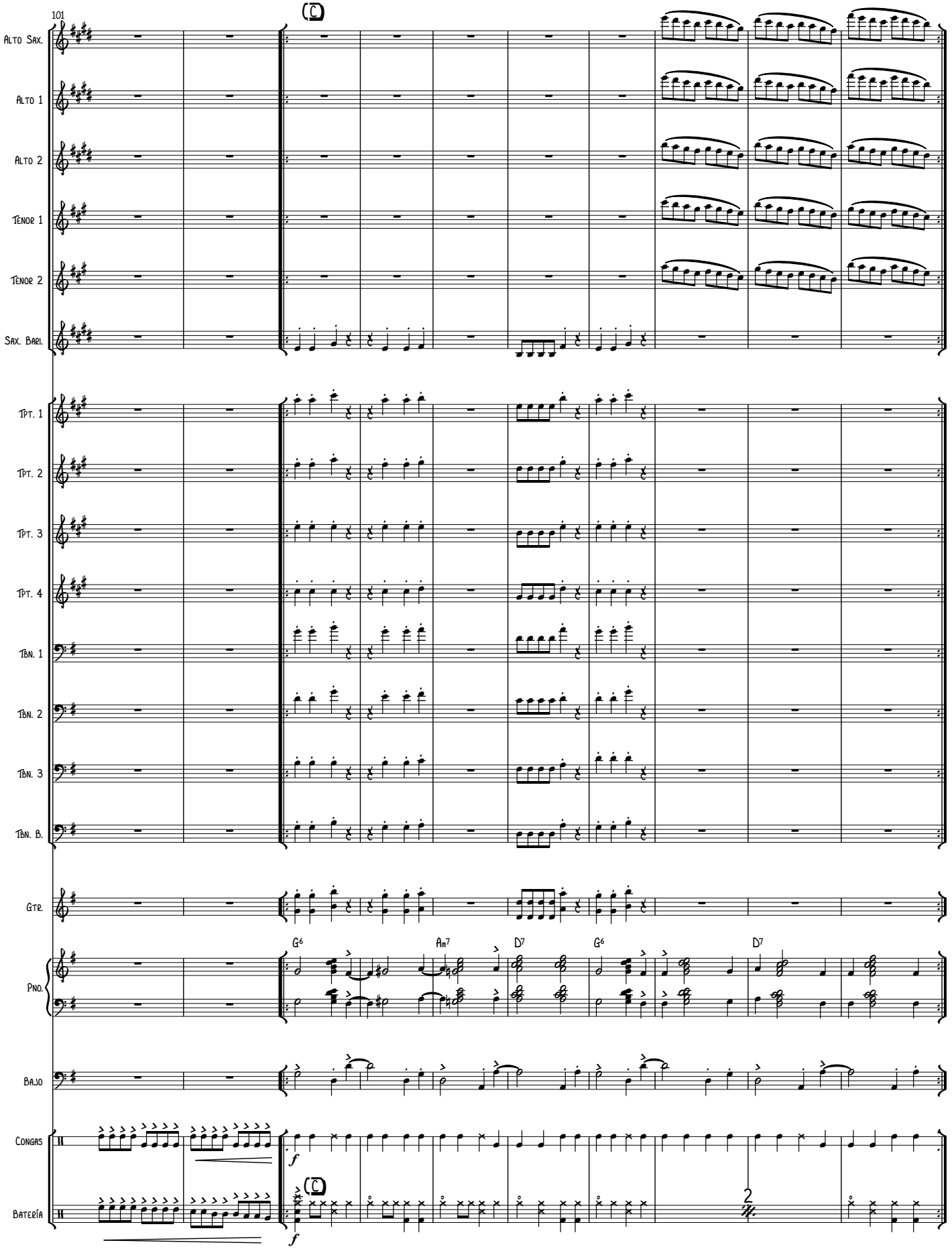

40
A
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
ff
f
mf
G
G6
Ab7
A(b6)

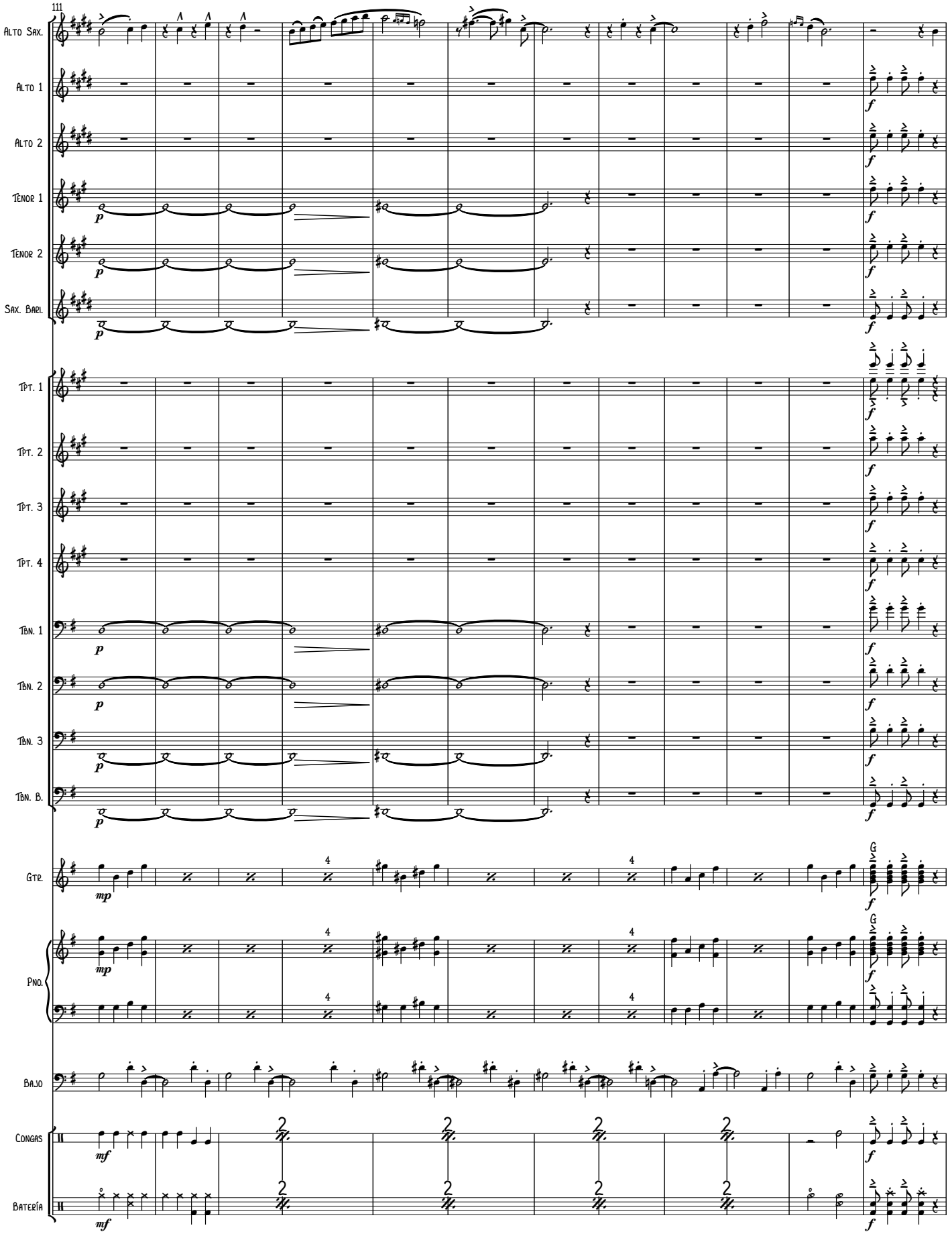

51
B
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Shake
Gtr.
D7
4
Pno.
G6
Ab7
A(b6)
G
Bajo
Congas
Batería
2

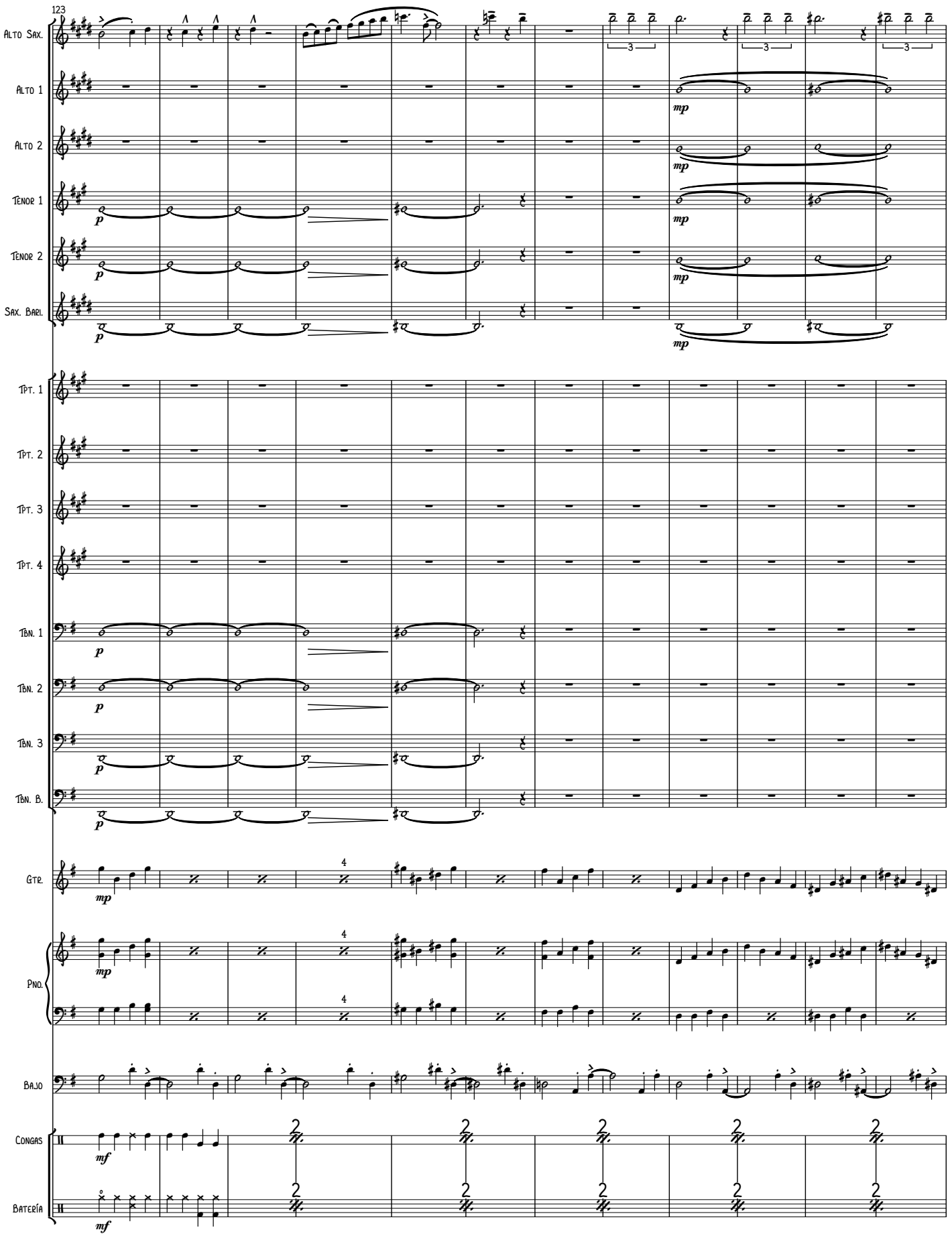

63
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería

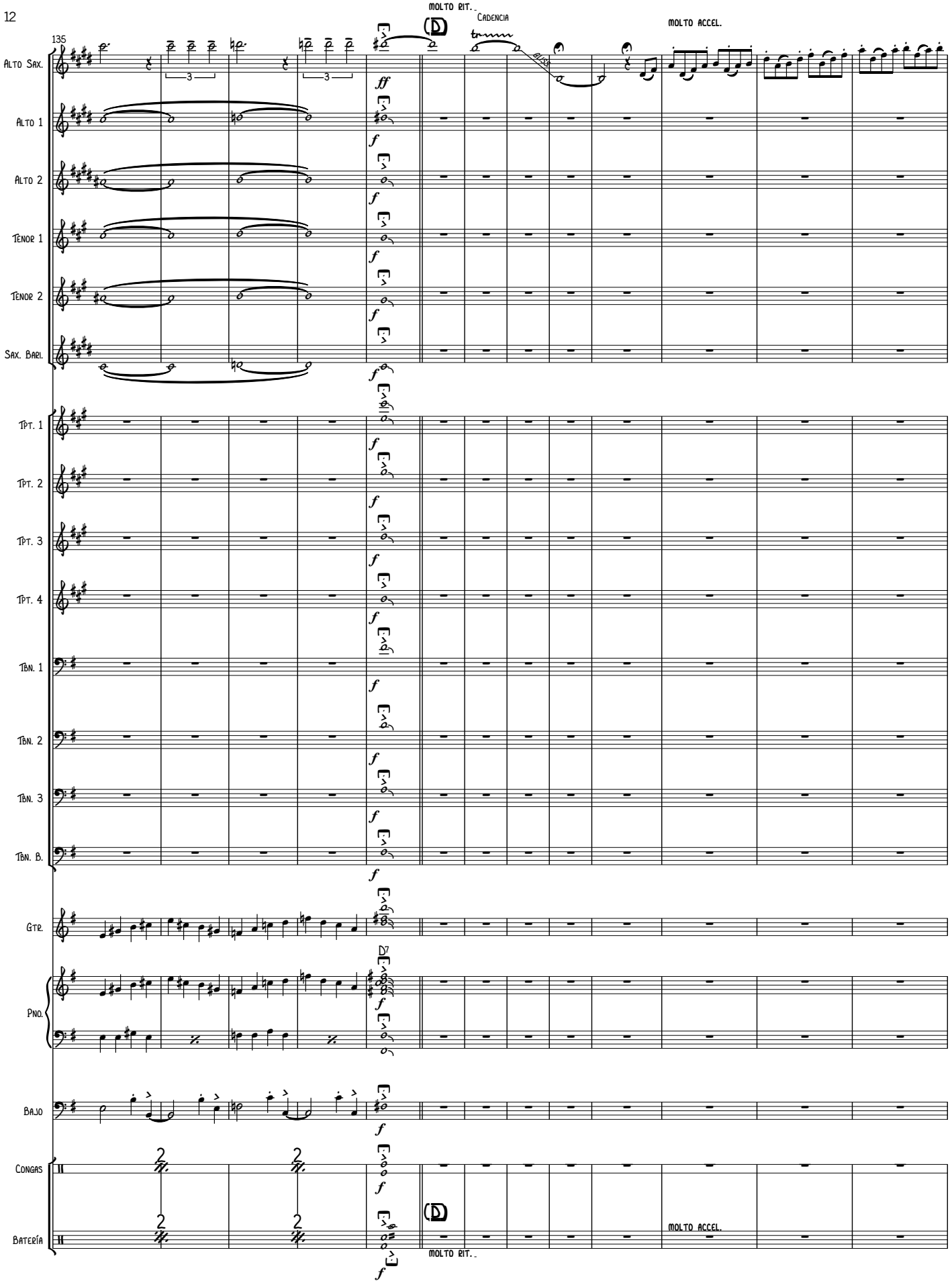

75
1.
2.
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
G
Pno.
Bajo
Congas
Batería
f
mp
mf
3

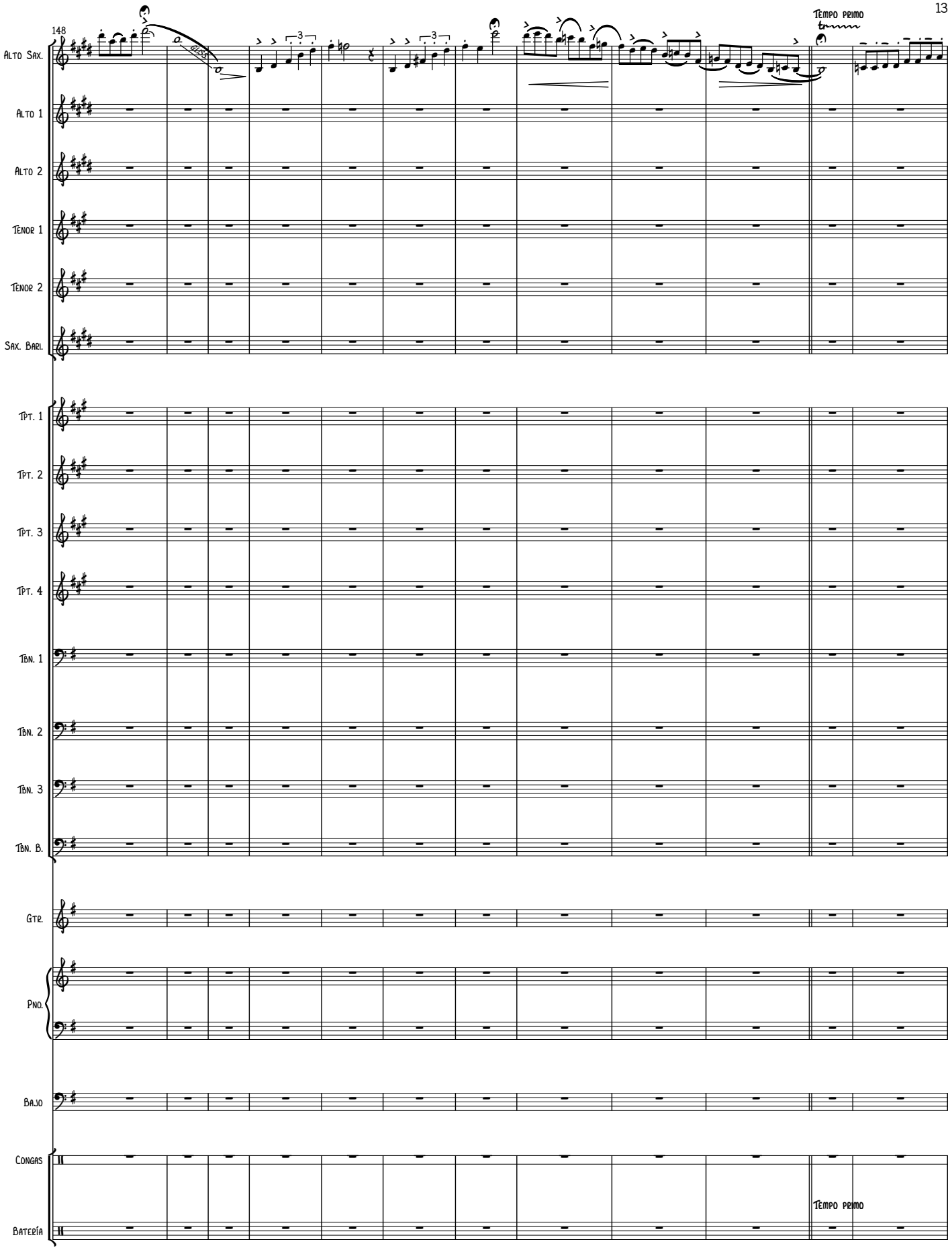

89
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
Am7
Am7
D7
G
Am7
D7
G6

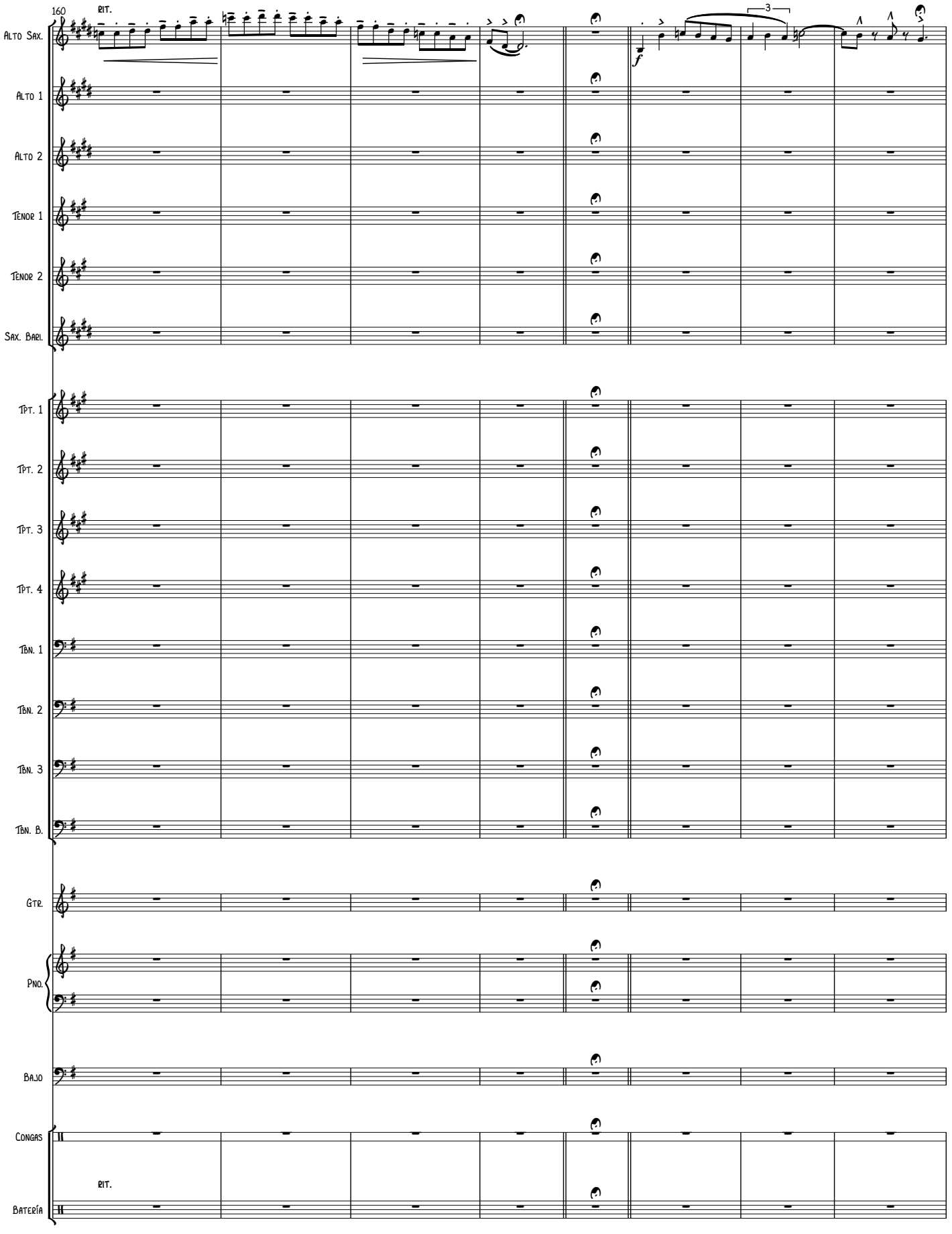

101
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
G6
Am7
D7
G6
D7
f
f
2

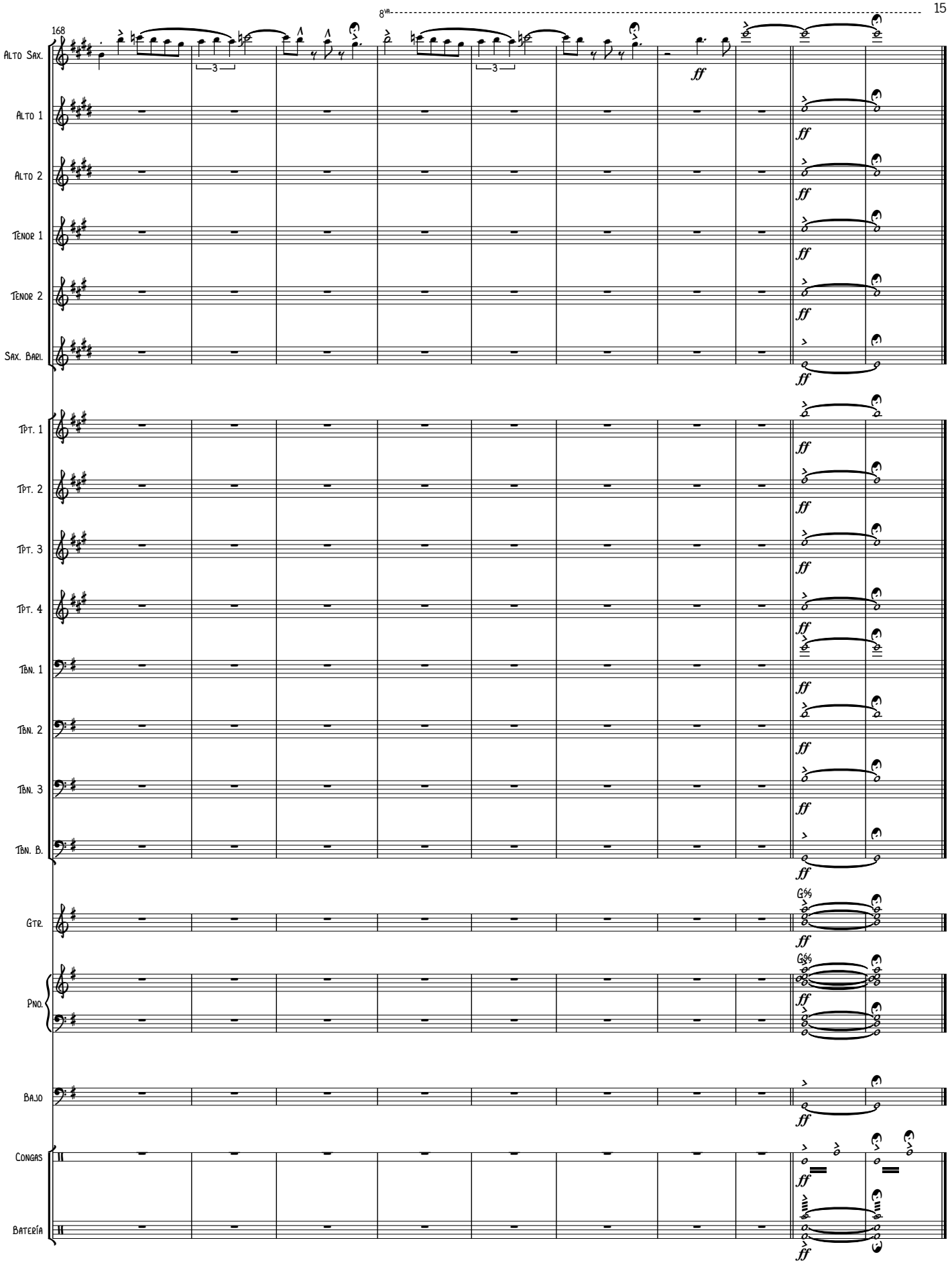

111
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería


123
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería


135
MOLTO RIT.
CADENCIA
MOLTO ACCEL.
ALTO SAX.
ALTO 1
ALTO 2
TENOR 1
TENOR 2
SAX. BARI.
TPT. 1
TPT. 2
TPT. 3
TPT. 4
TBN. 1
TBN. 2
TBN. 3
TBN. B.
GTR.
PNO.
BAJO
CONGAS
BATERÍA
MOLTO ACCEL.
MOLTO RIT.


148
Tempo primo
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
Tempo primo

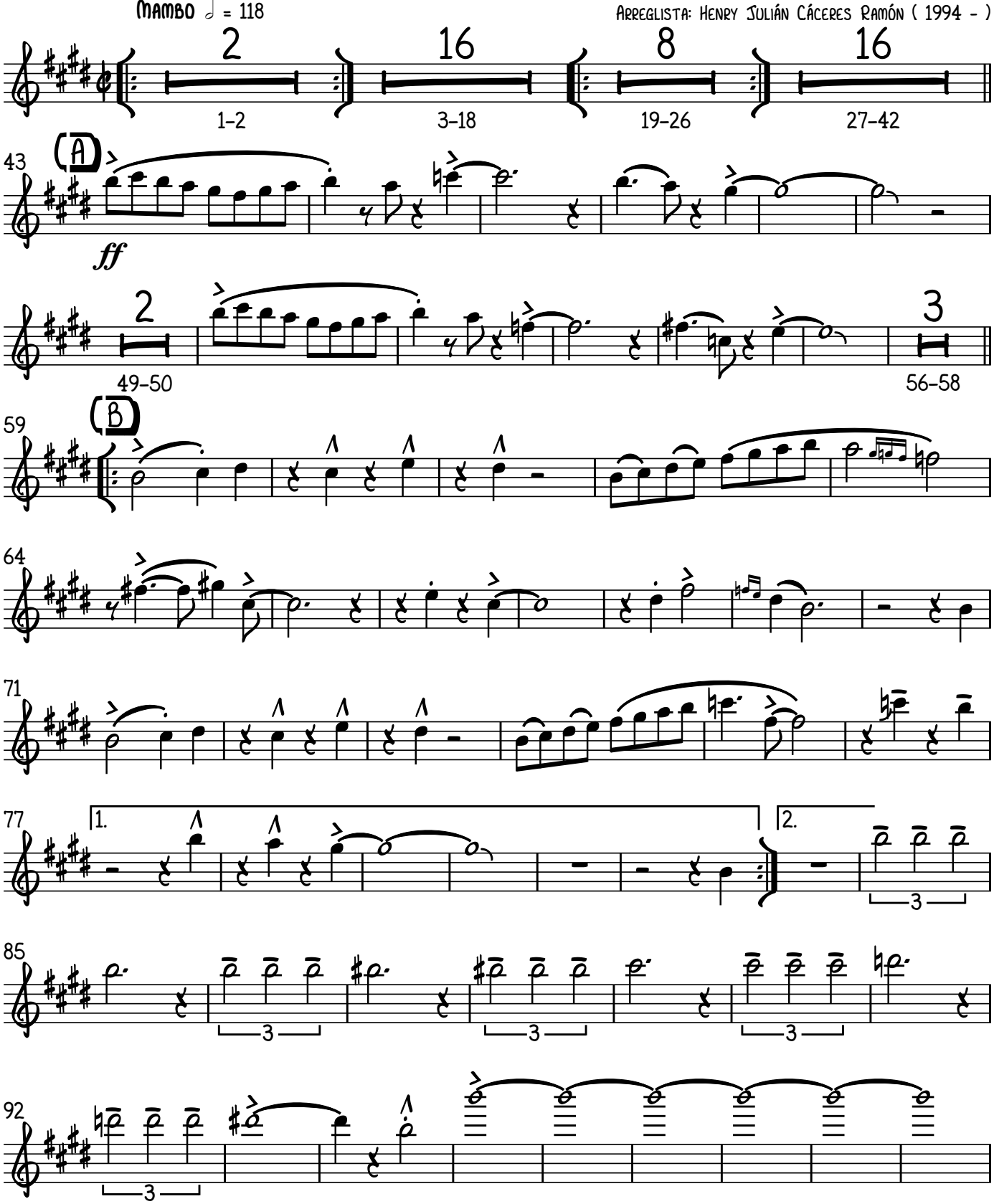

160
RIT.
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
RIT.
Batería


168
8va
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
ff

Saxofón Alto solista

Mambo en Sax

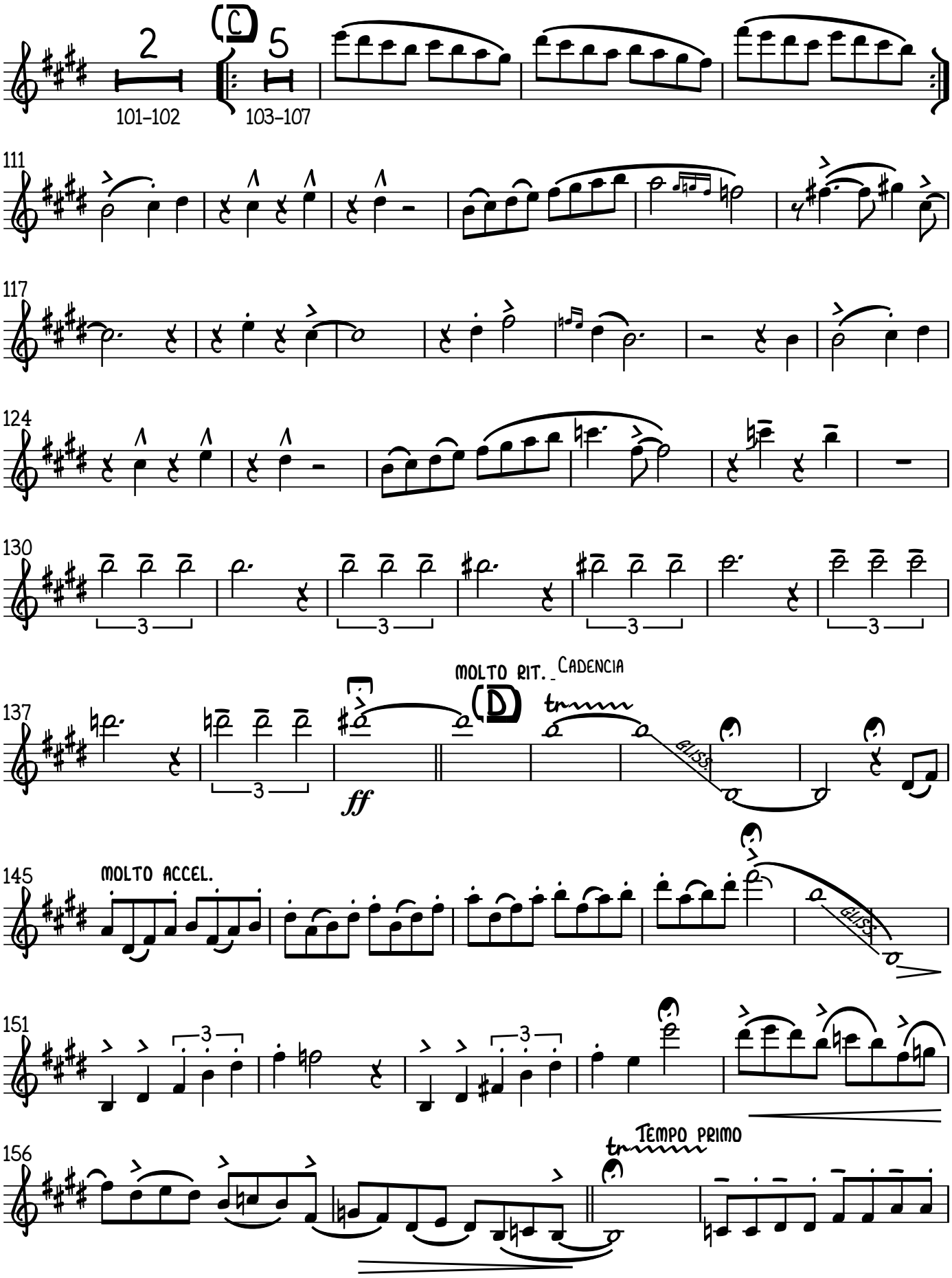
Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

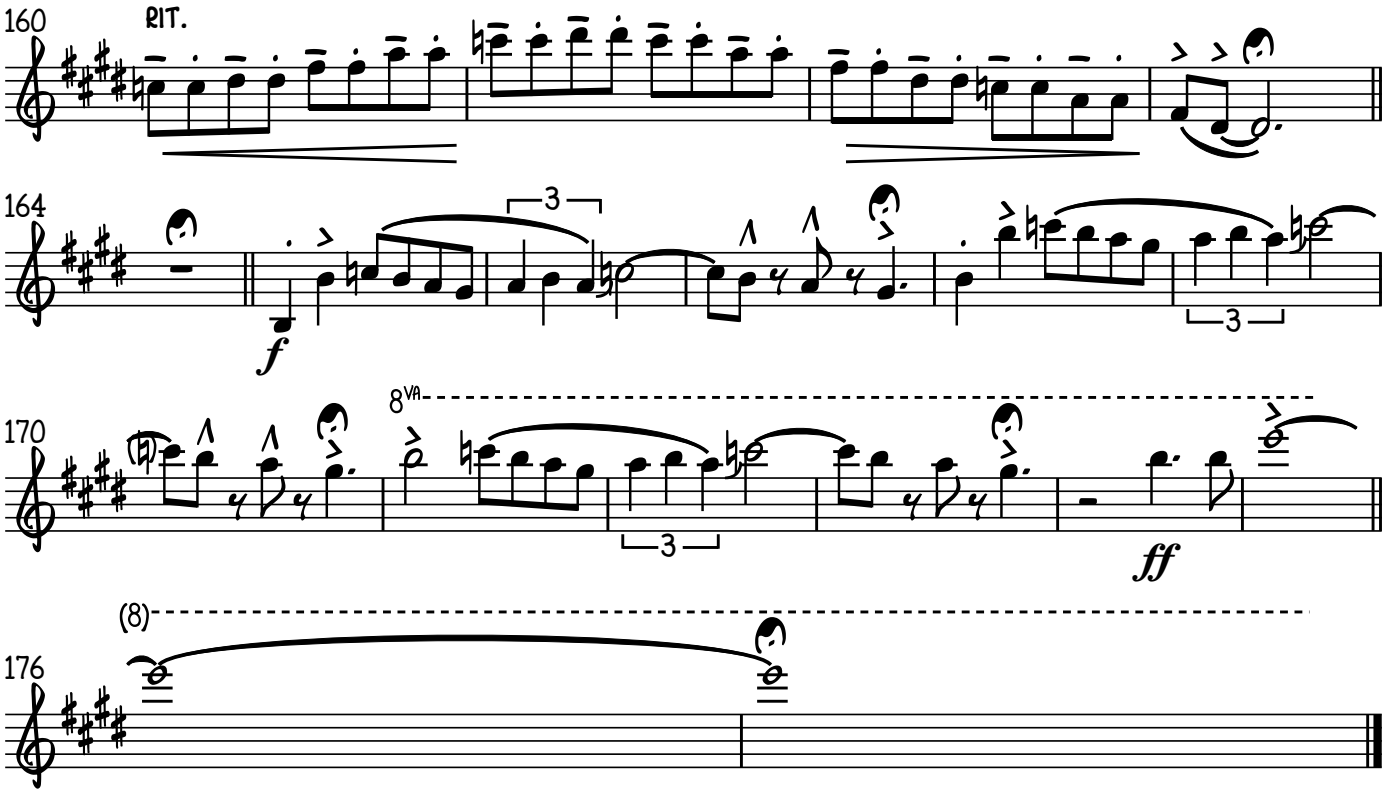


V.S.

© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

Mambo en Sax - Saxofón Alto solista



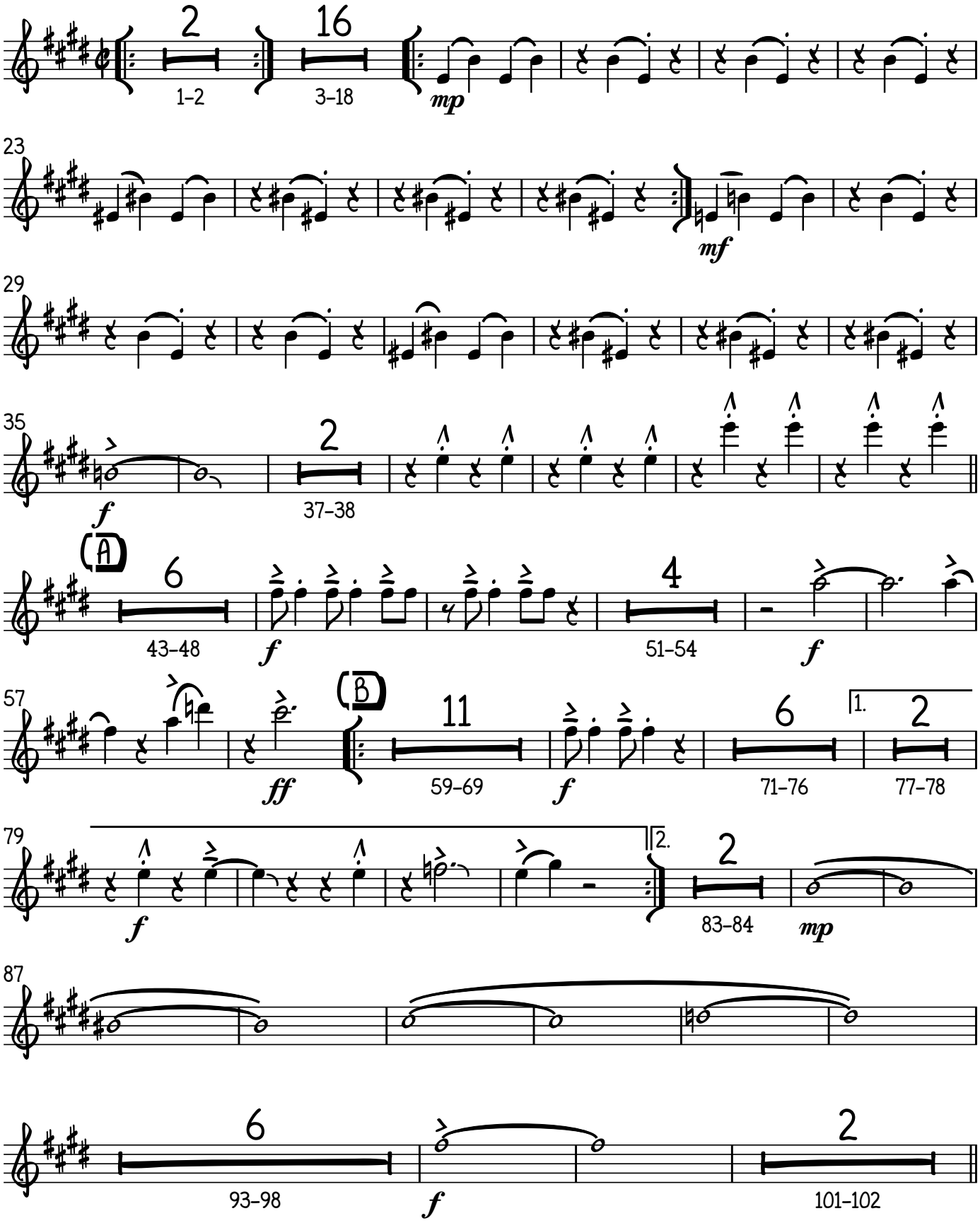

160
RIT.
164
f
3
3
170
8va
3
ff
(8)
176

Saxo Alto 1

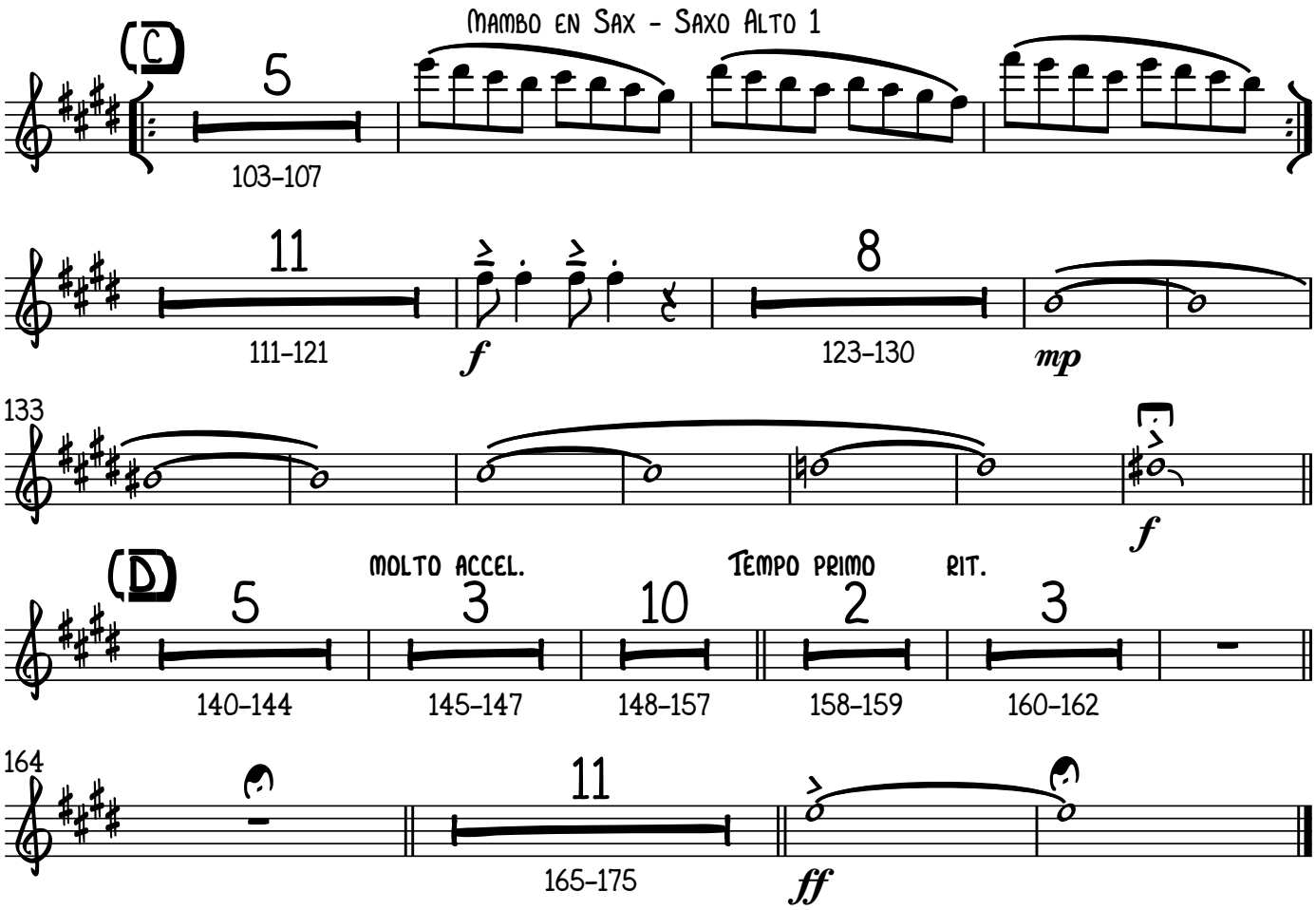
Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

Mambo ♩ = 118



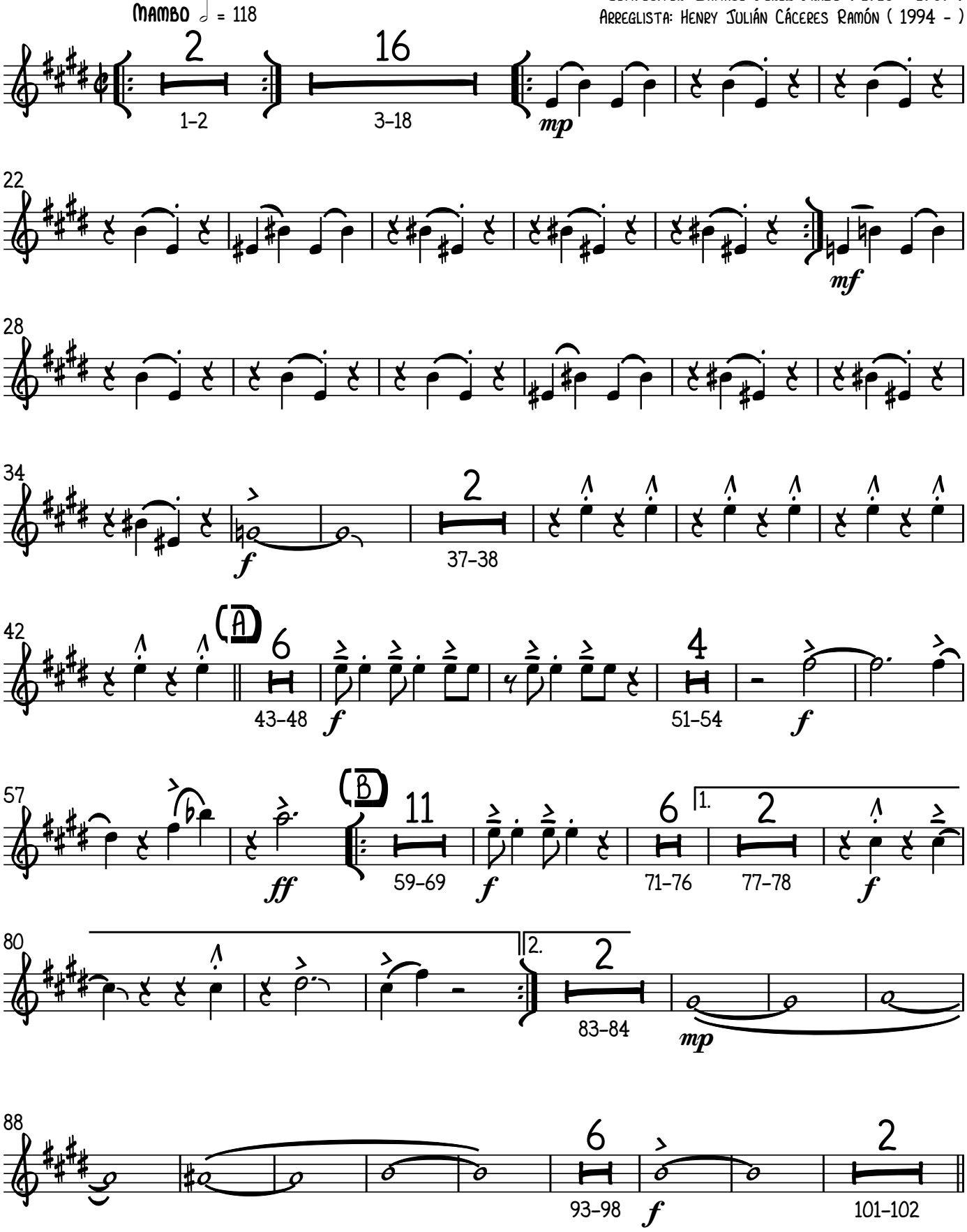
© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.


Mambo en Sax - Saxo Alto 1
C
5
103–107
11
111–121
f
8
123–130
mp
133
f
D
MOLTO ACCEL.
TEMPO PRIMO
RIT.
5
140–144
3
145–147
10
148–157
2
158–159
3
160–162
164
11
165–175
ff

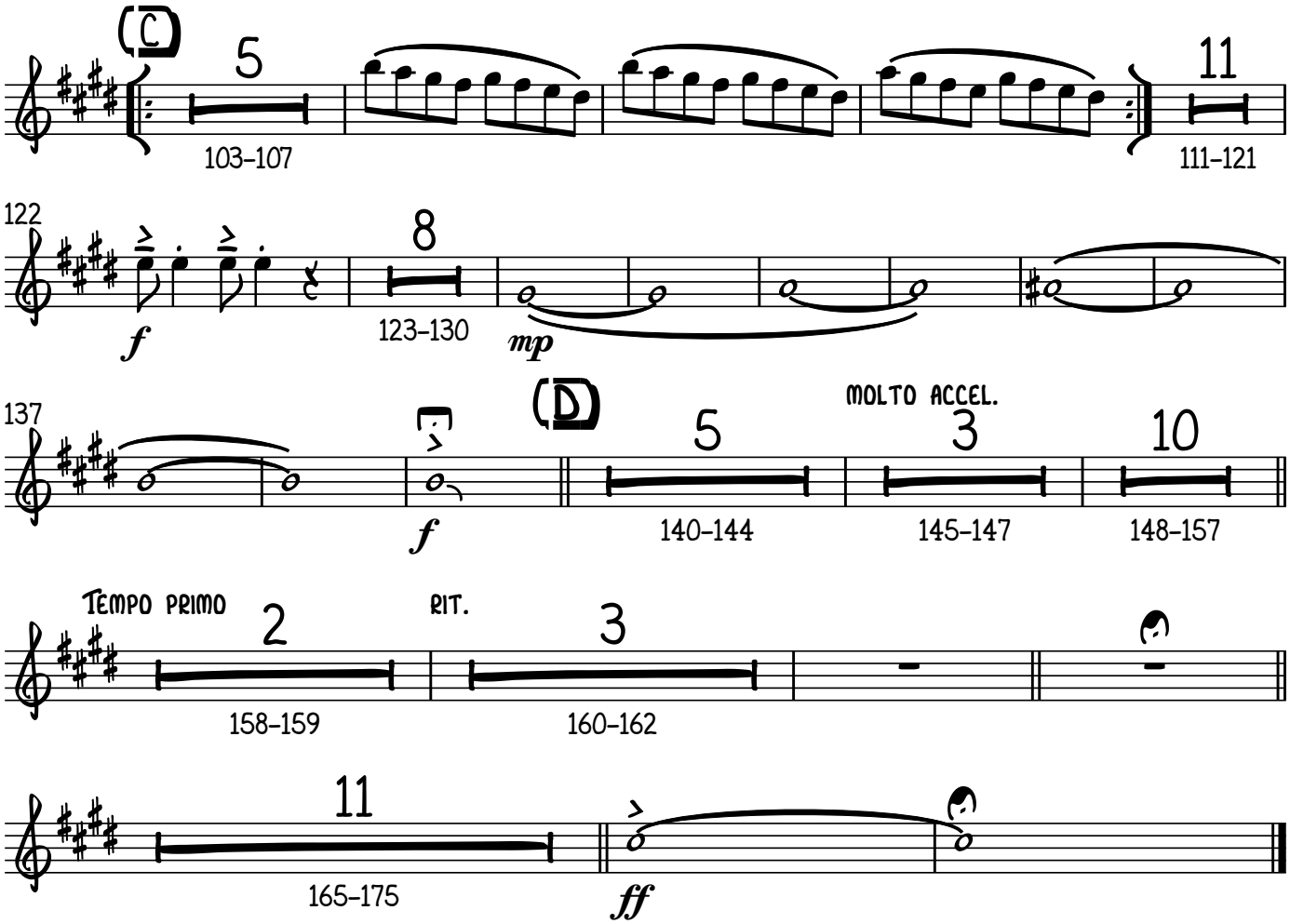
Saxo Alto 2

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



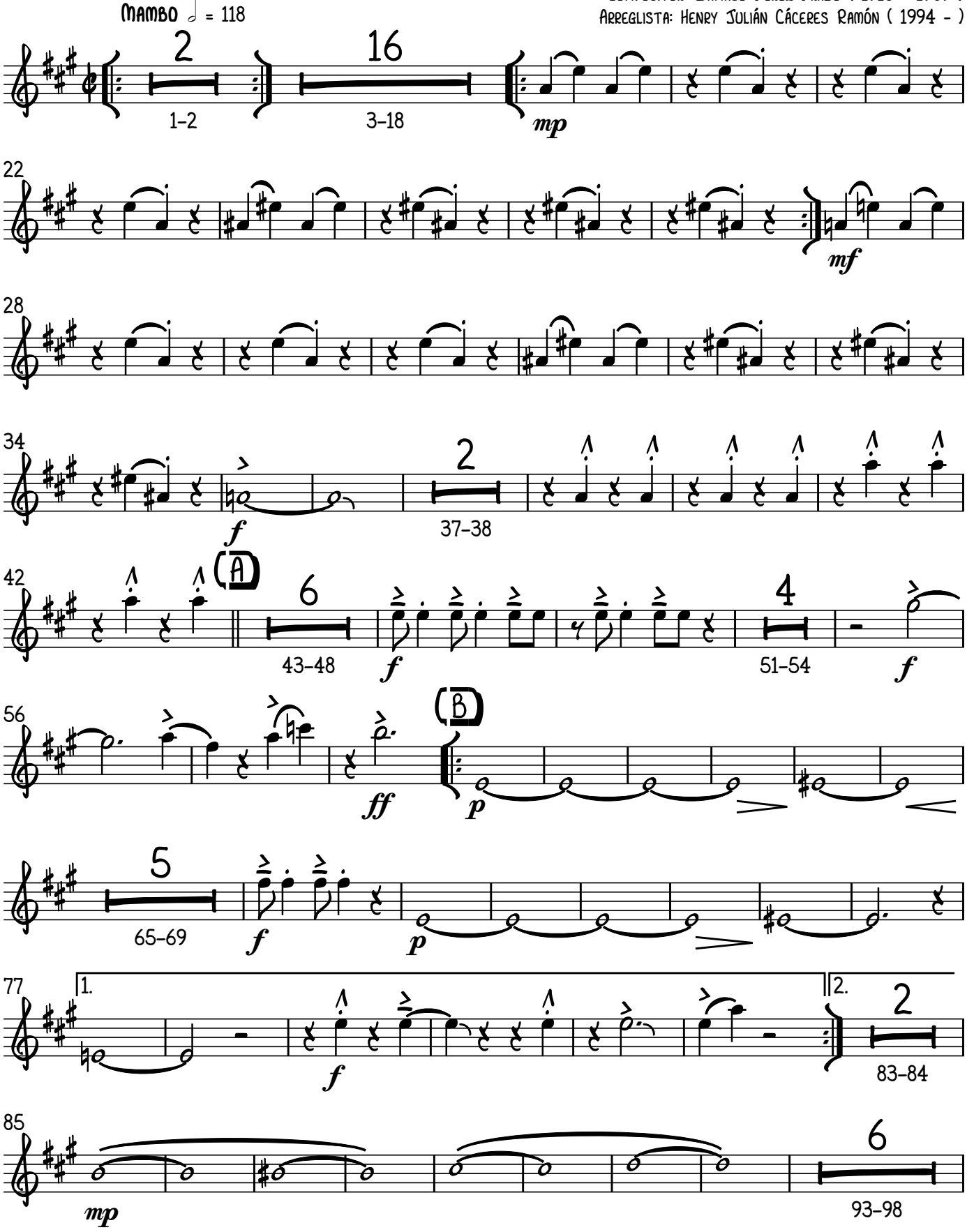
© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.


C
5
103–107
11
111–121
122
f
8
123–130
mp
137
f
D
MOLTO ACCEL.
5
140–144
3
145–147
10
148–157
TEMPO PRIMO
2
158–159
RIT.
3
160–162
11
165–175
ff

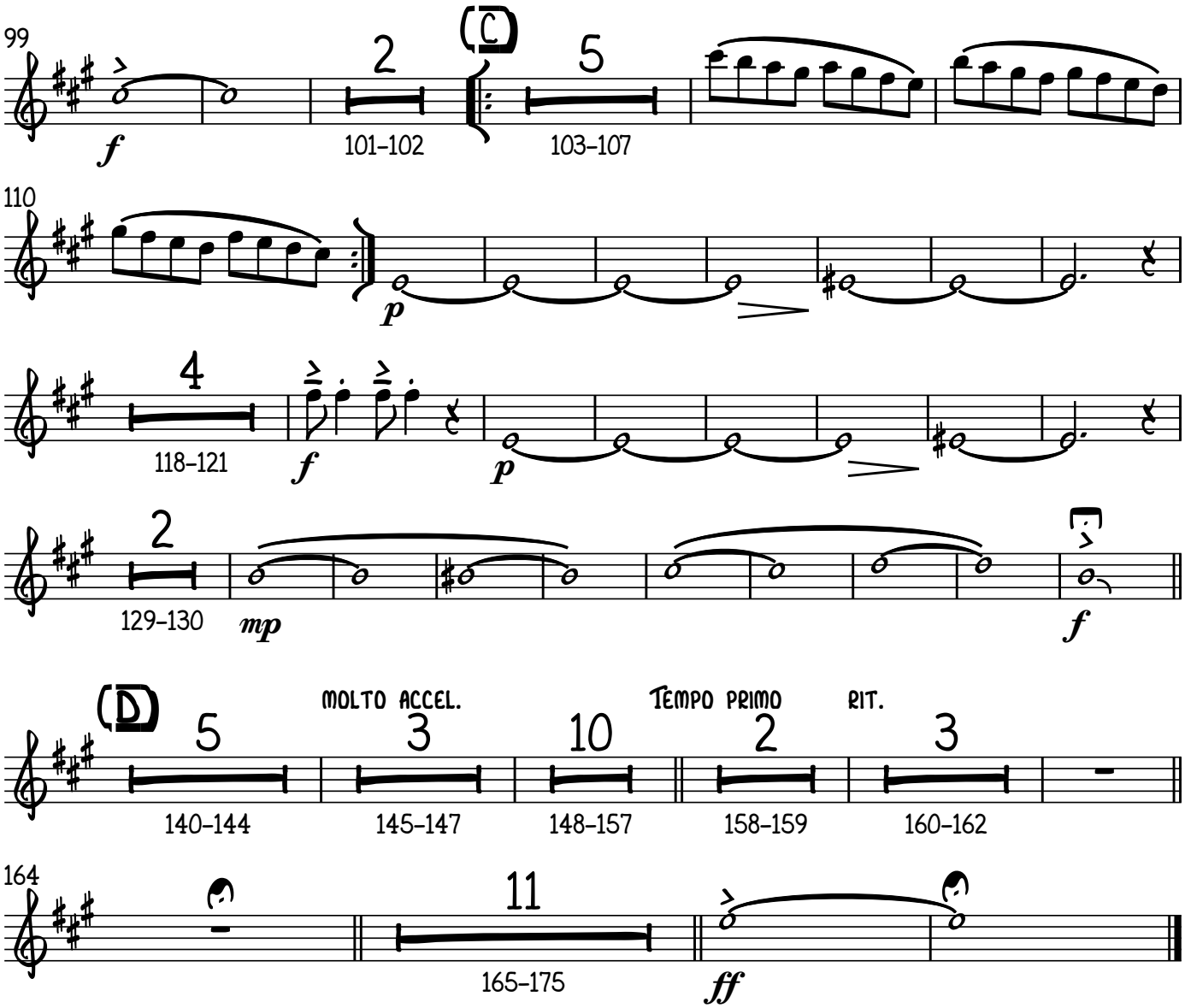
Saxo Tenor 1

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



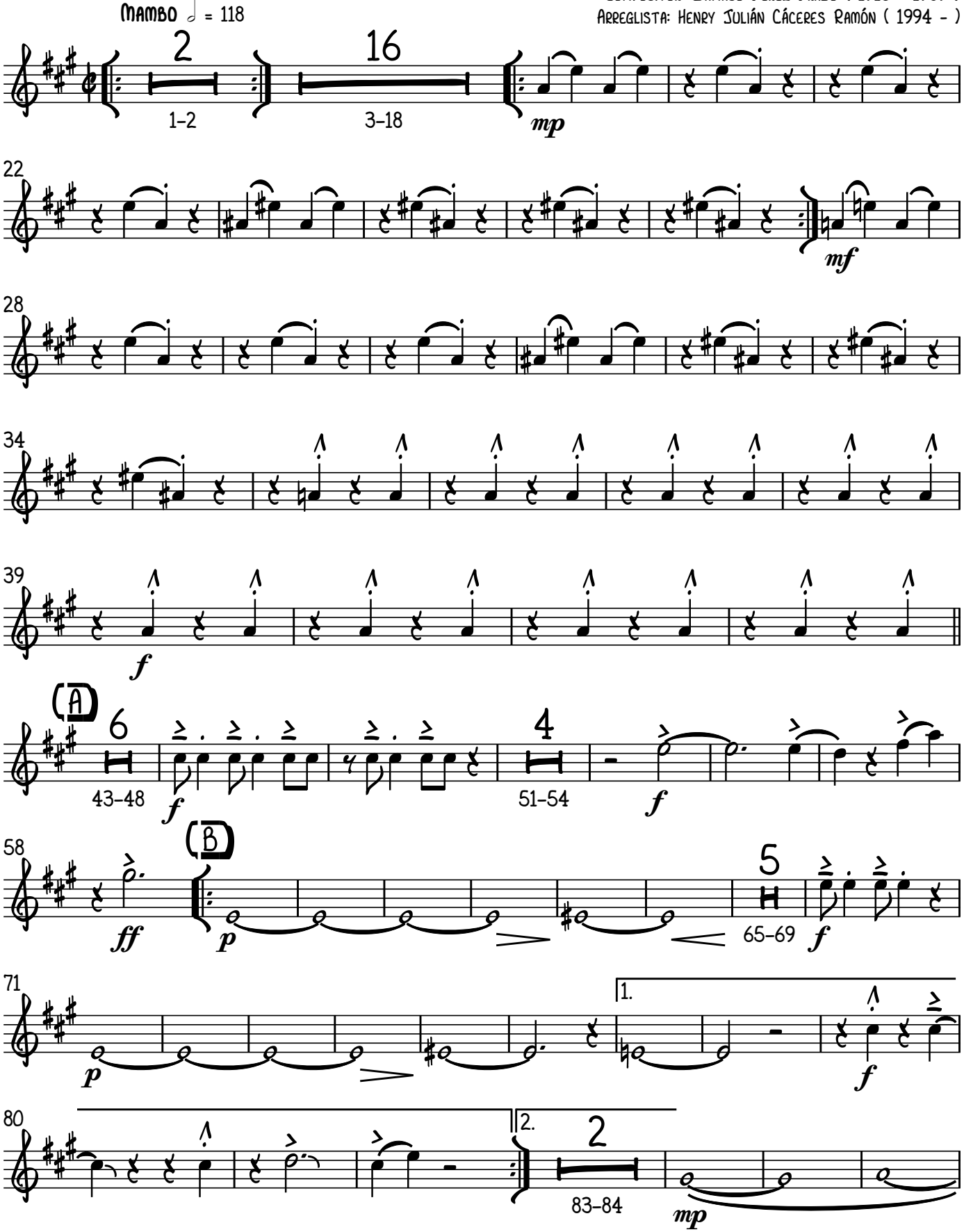
© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.


99
2
101–102
C
5
103–107
110
p
4
118–121
f
p
2
129–130
mp
f
D
5
140–144
MOLTO ACCEL.
3
145–147
10
148–157
TEMPO PRIMO
2
158–159
RIT.
3
160–162
164
11
165–175
ff

Saxo Tenor 2

Mambo en Sax

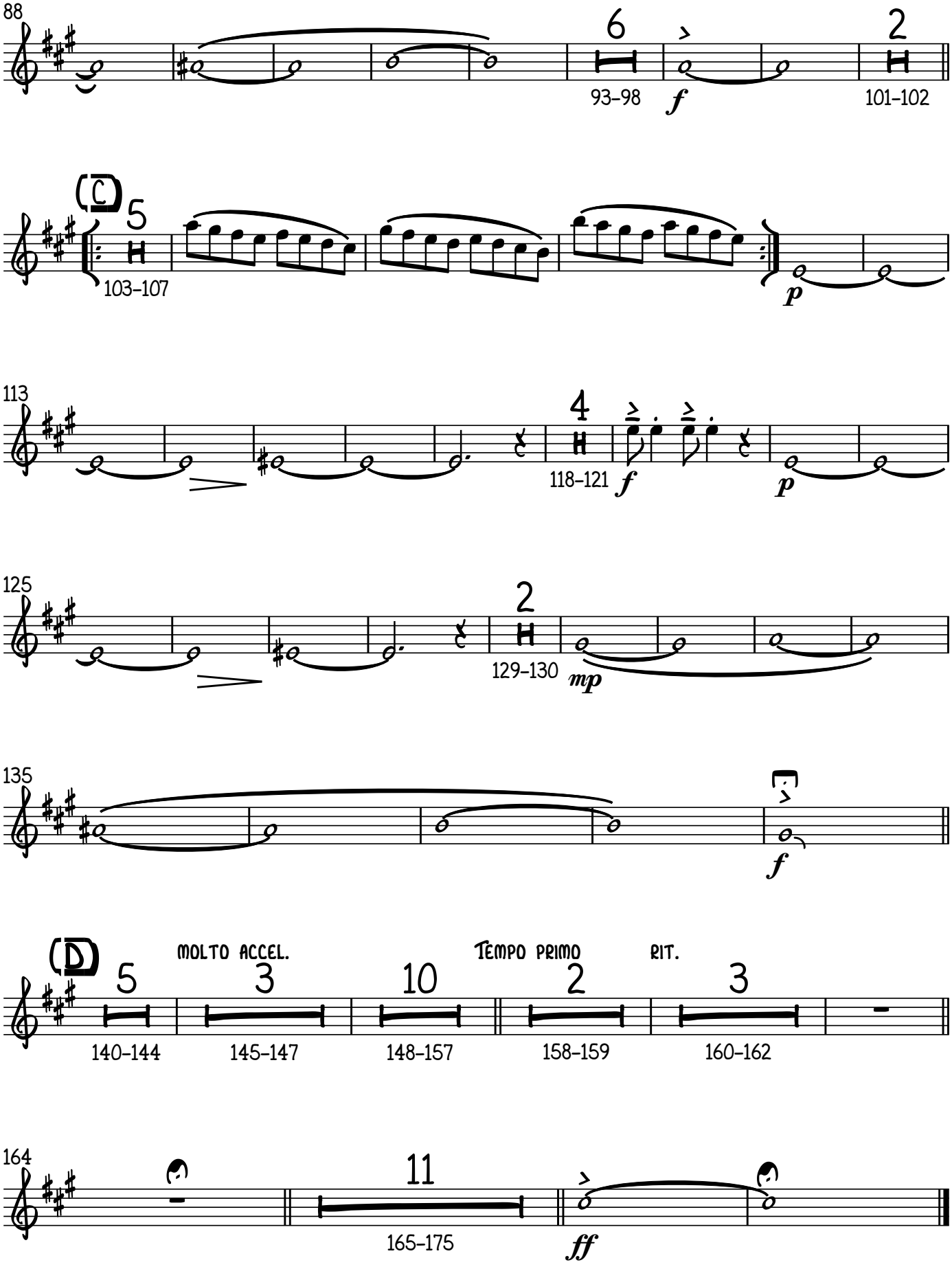
Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

Mambo en Sax - Saxo Tenor 2

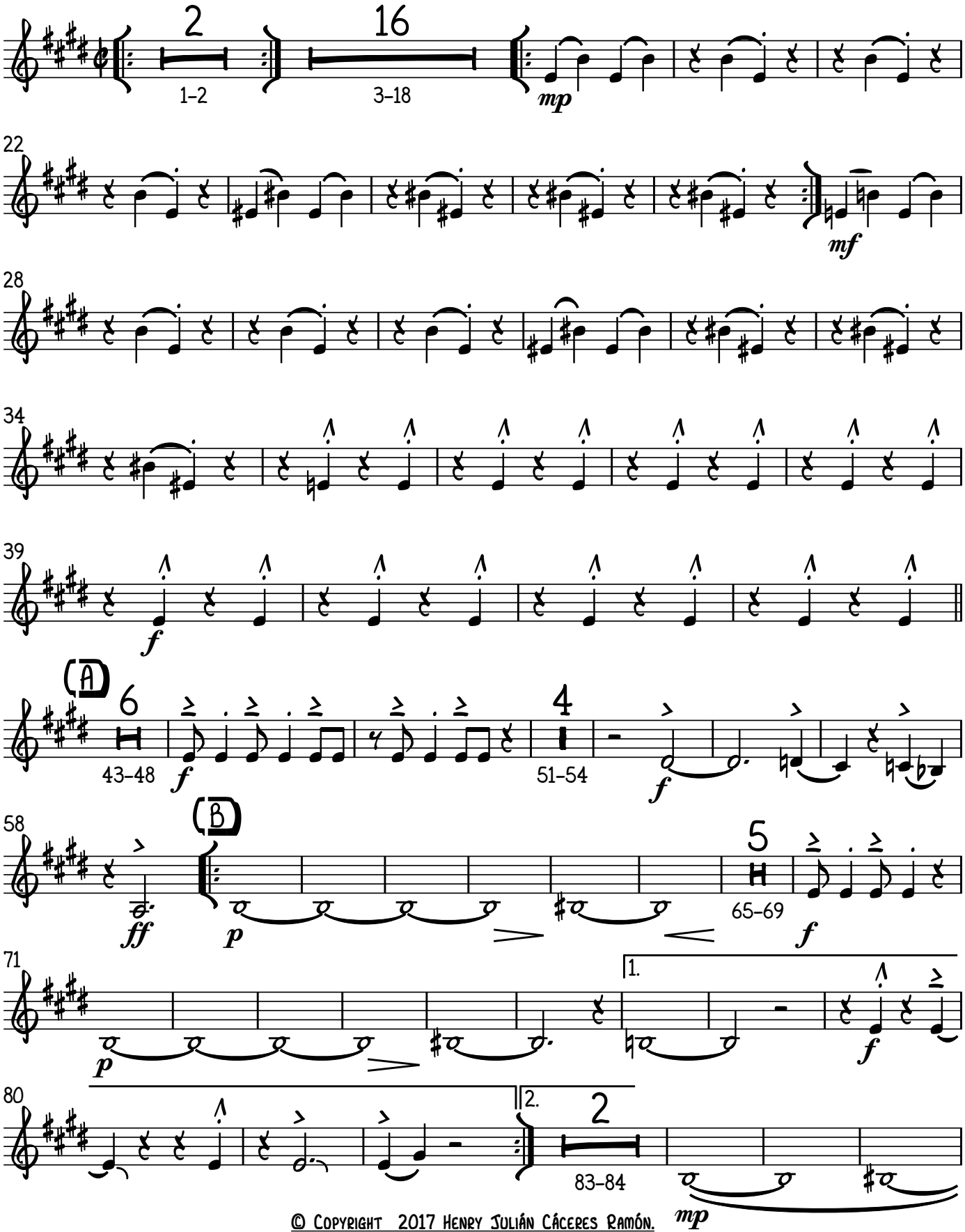


Saxo Barítono

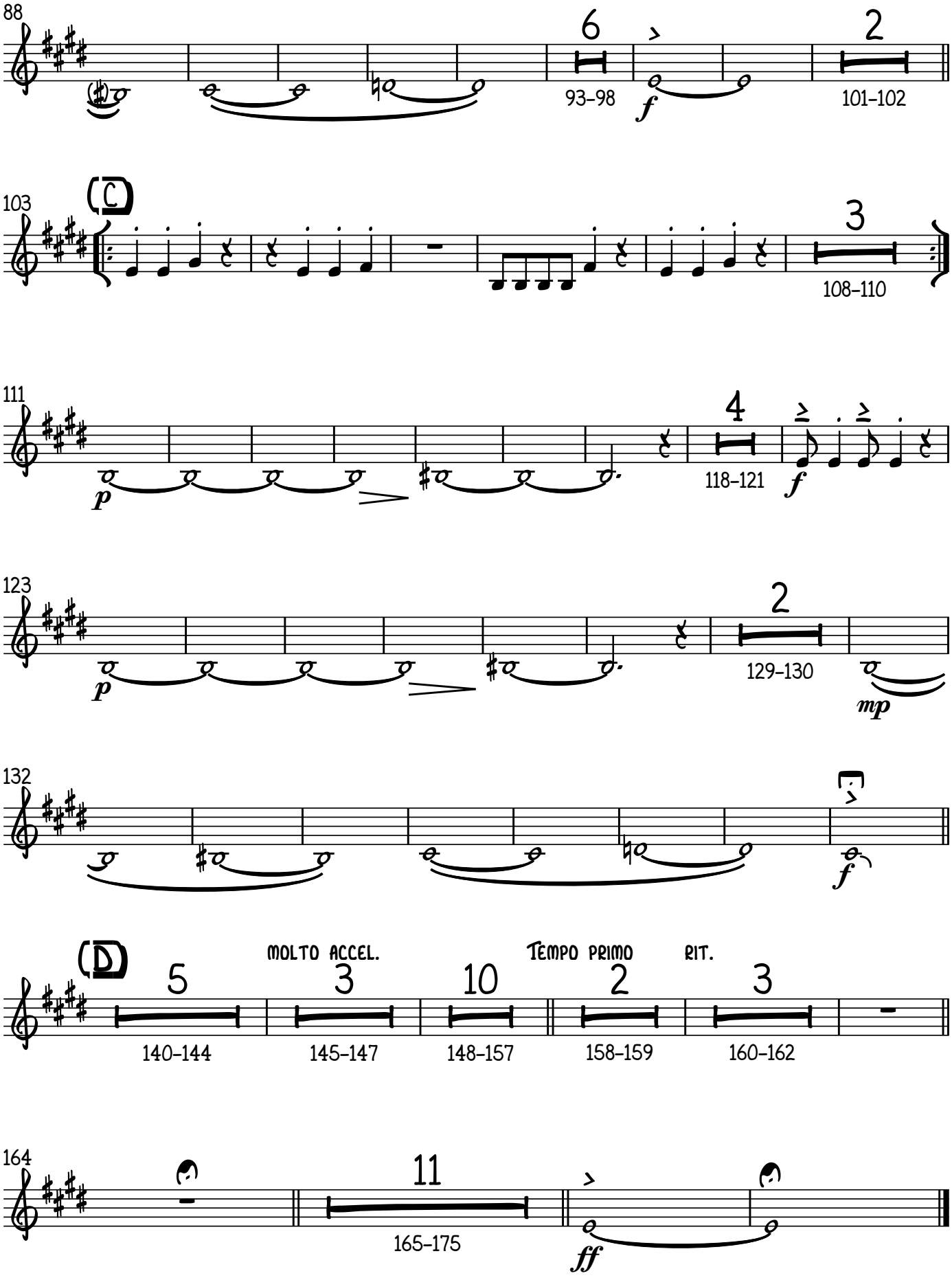
Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

Mambo ♩ = 118



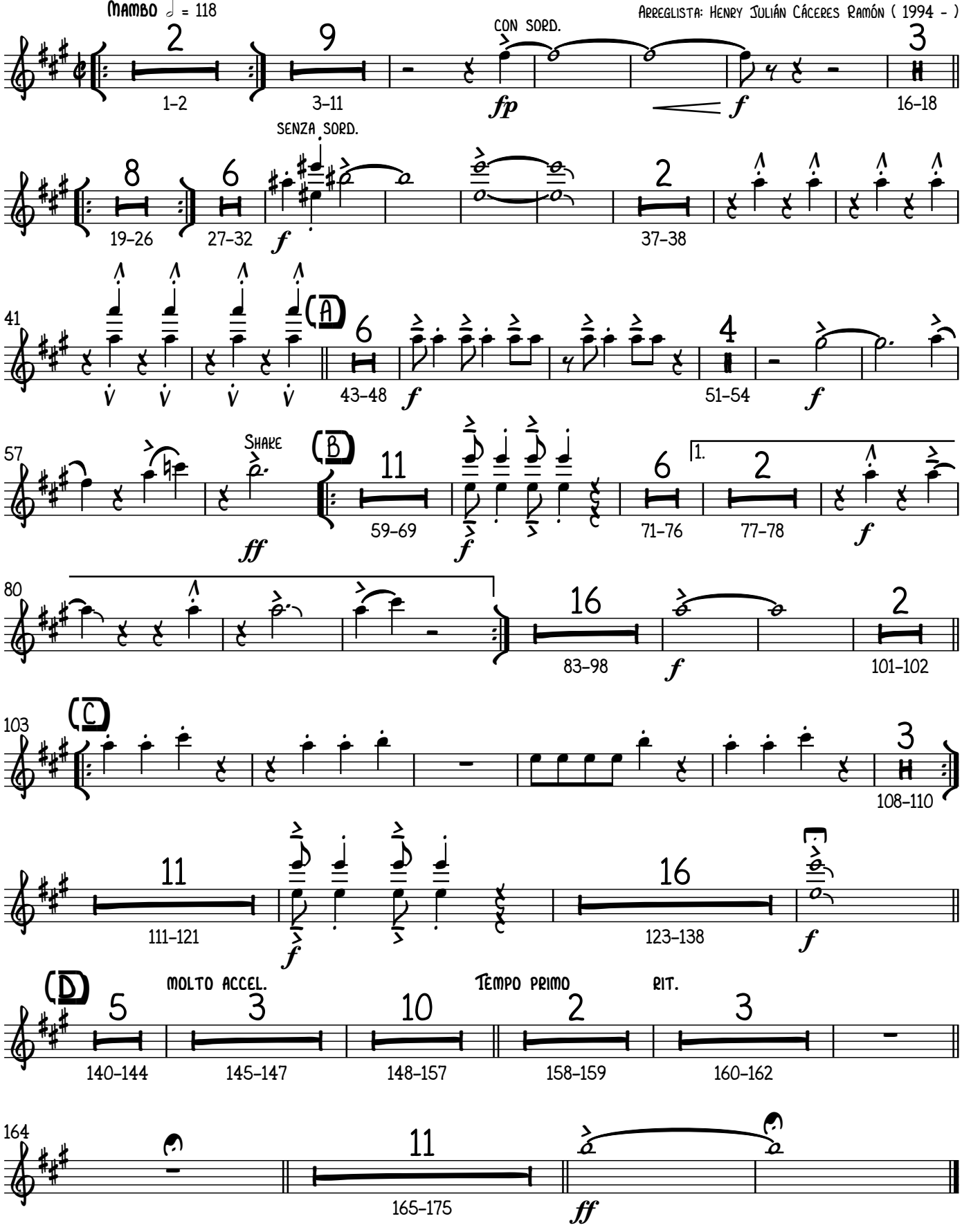
© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.


88
6
93–98
f
2
101–102
103
C
3
108–110
111
p
4
118–121
f
123
p
2
129–130
mp
132
f
D
MOLTO ACCEL.
TEMPO PRIMO
RIT.
5
140–144
3
145–147
10
148–157
2
158–159
3
160–162
164
11
165–175
ff

Trompeta 1

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

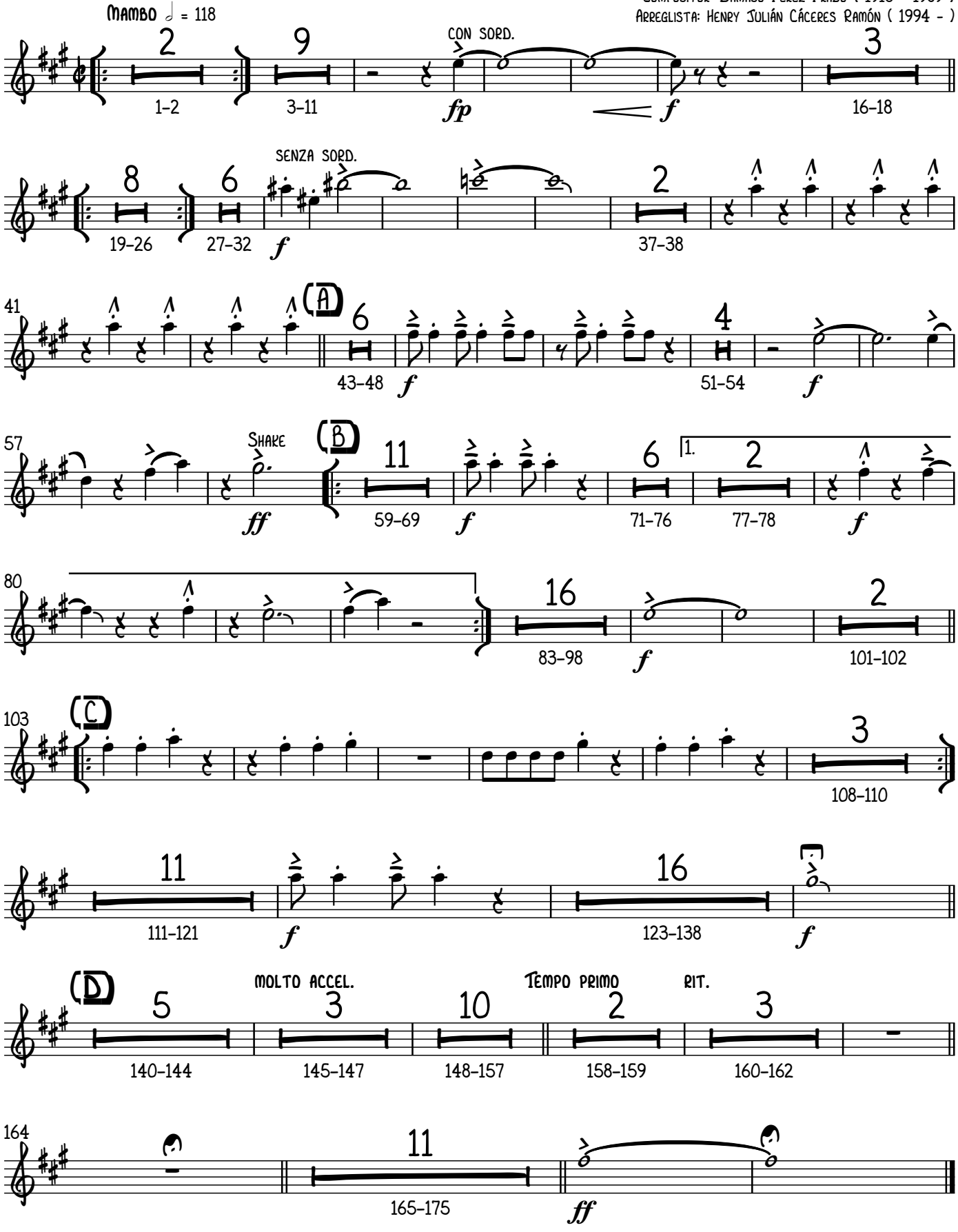


© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

Trompeta 2

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

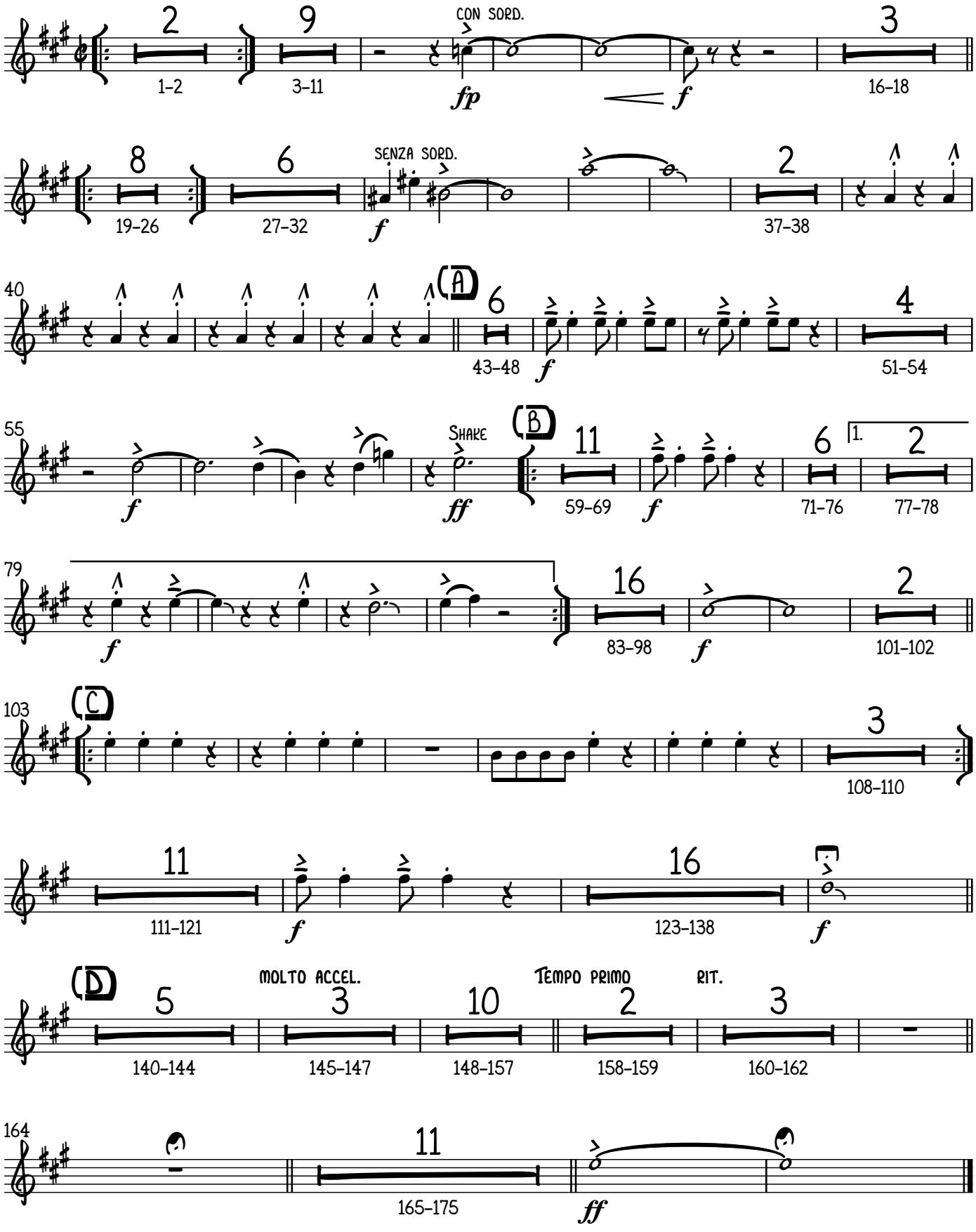


© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

Trompeta 3

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

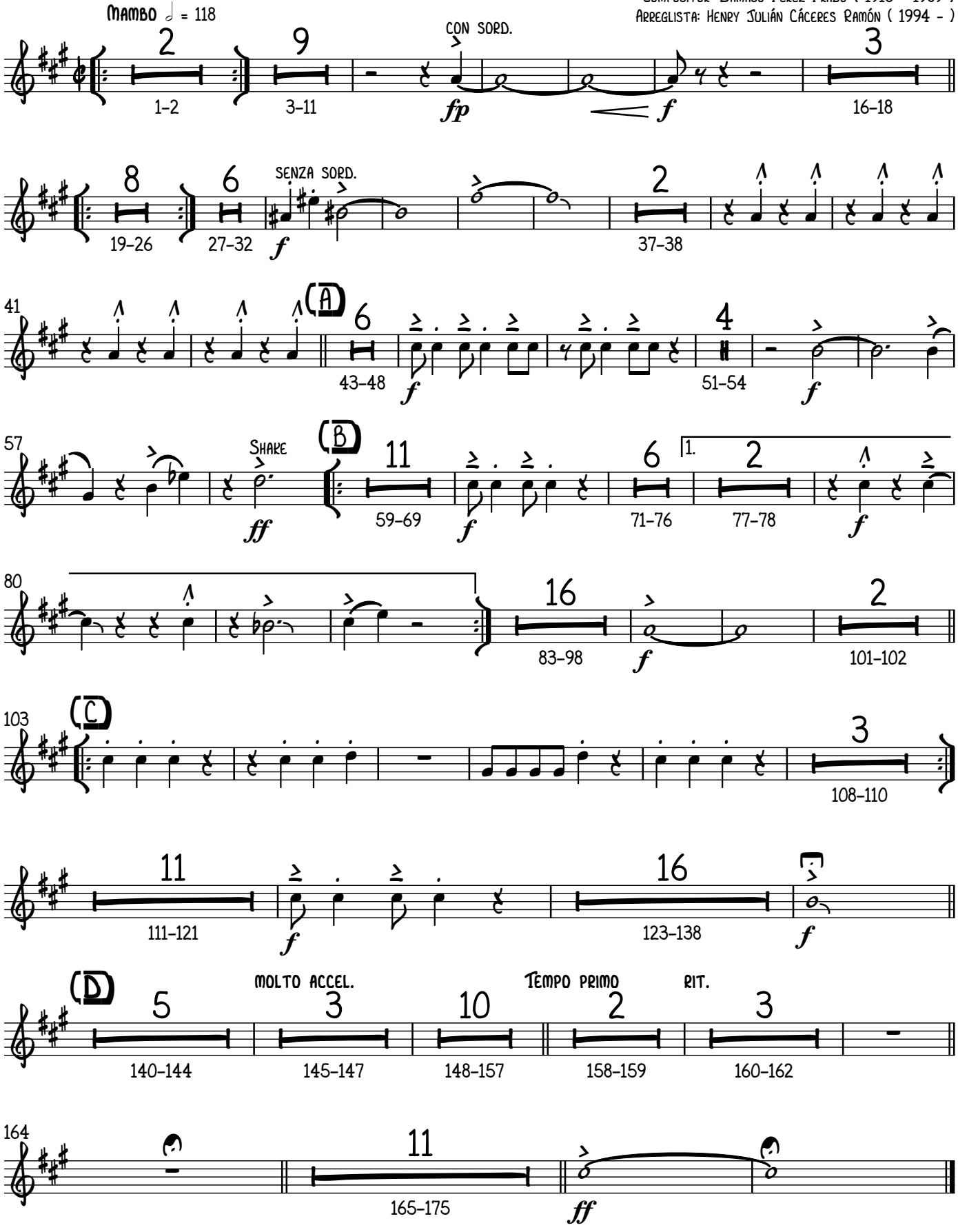


© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

Trompeta 4

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

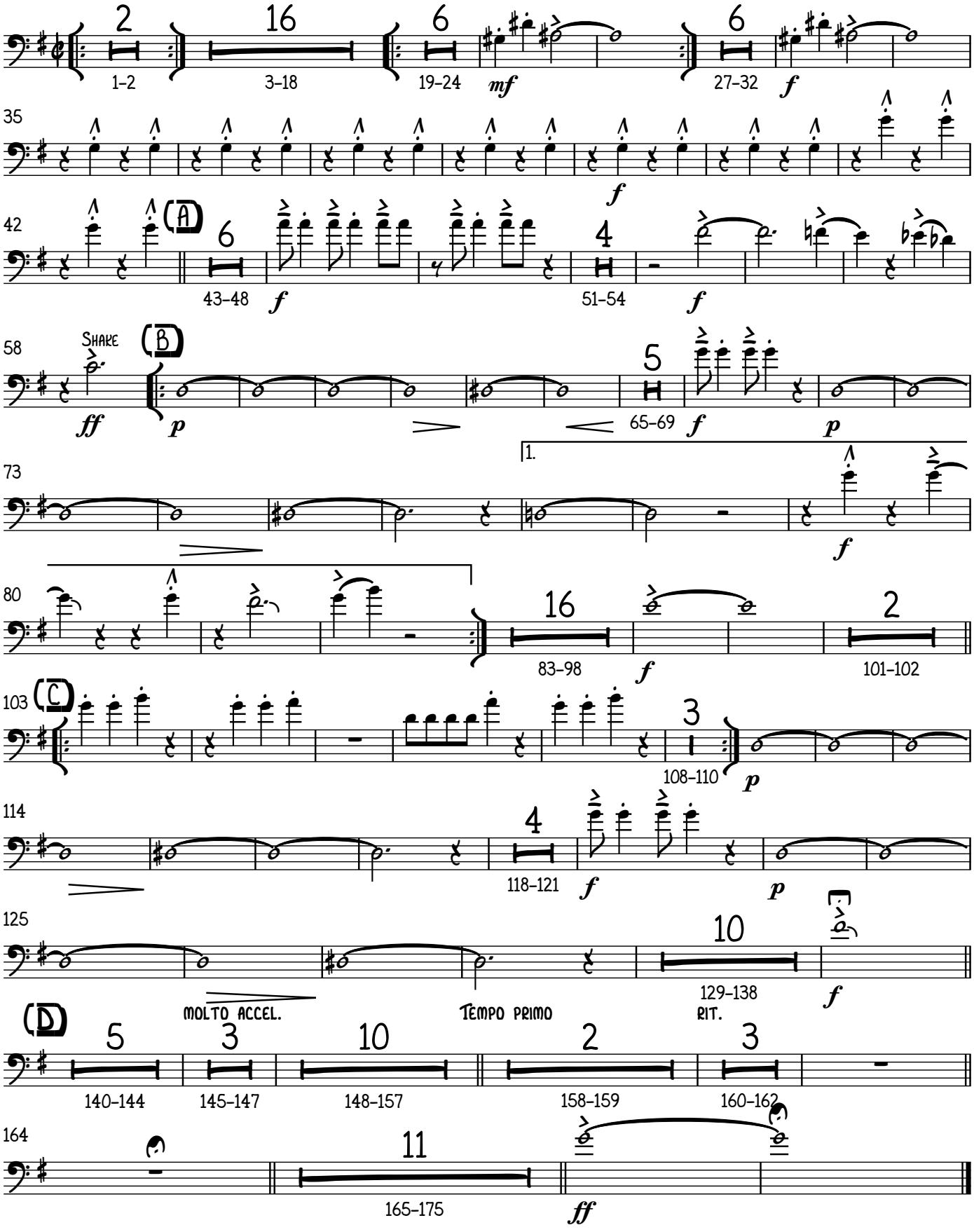


© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

Trombón 1

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

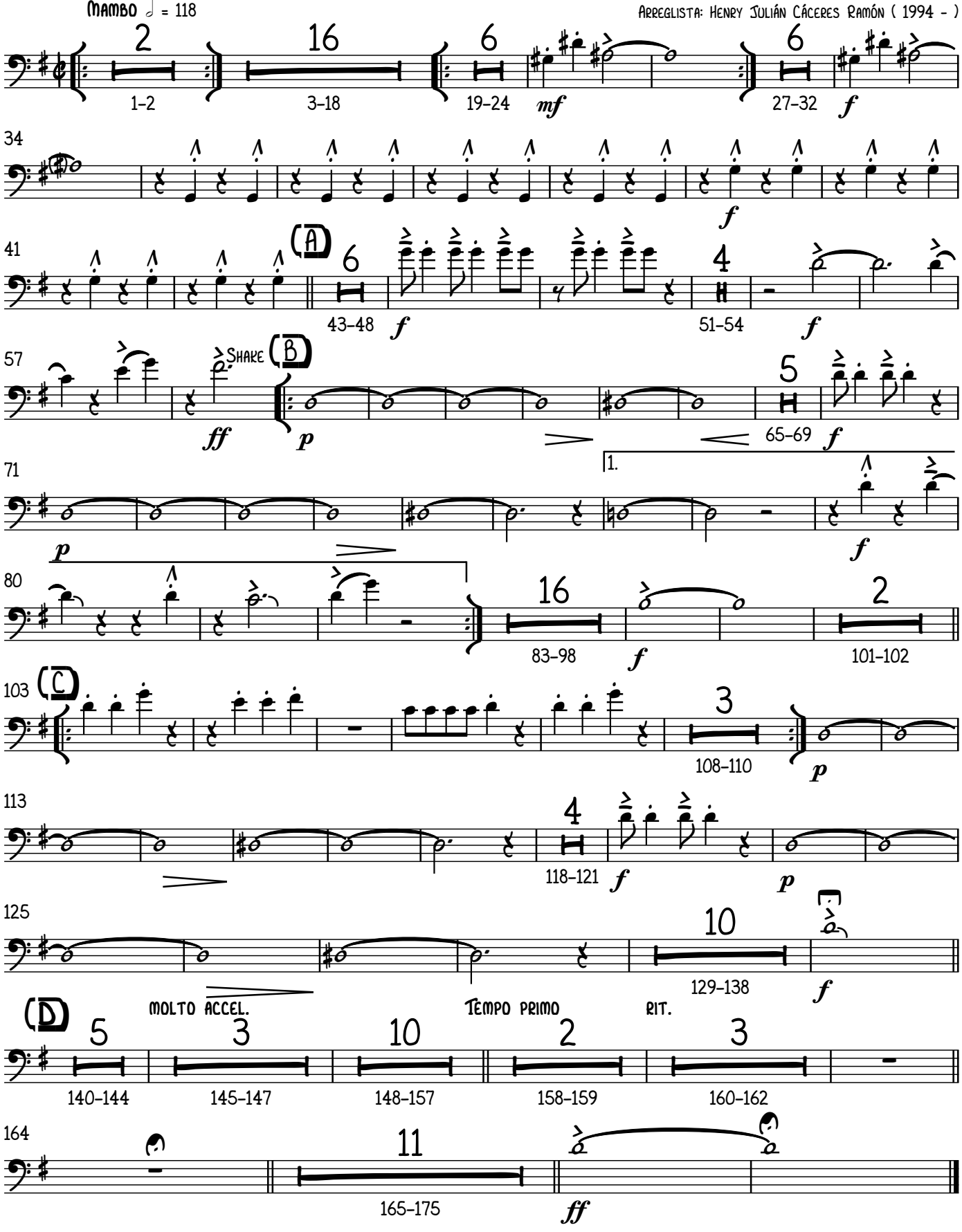


© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

Trombón 2

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

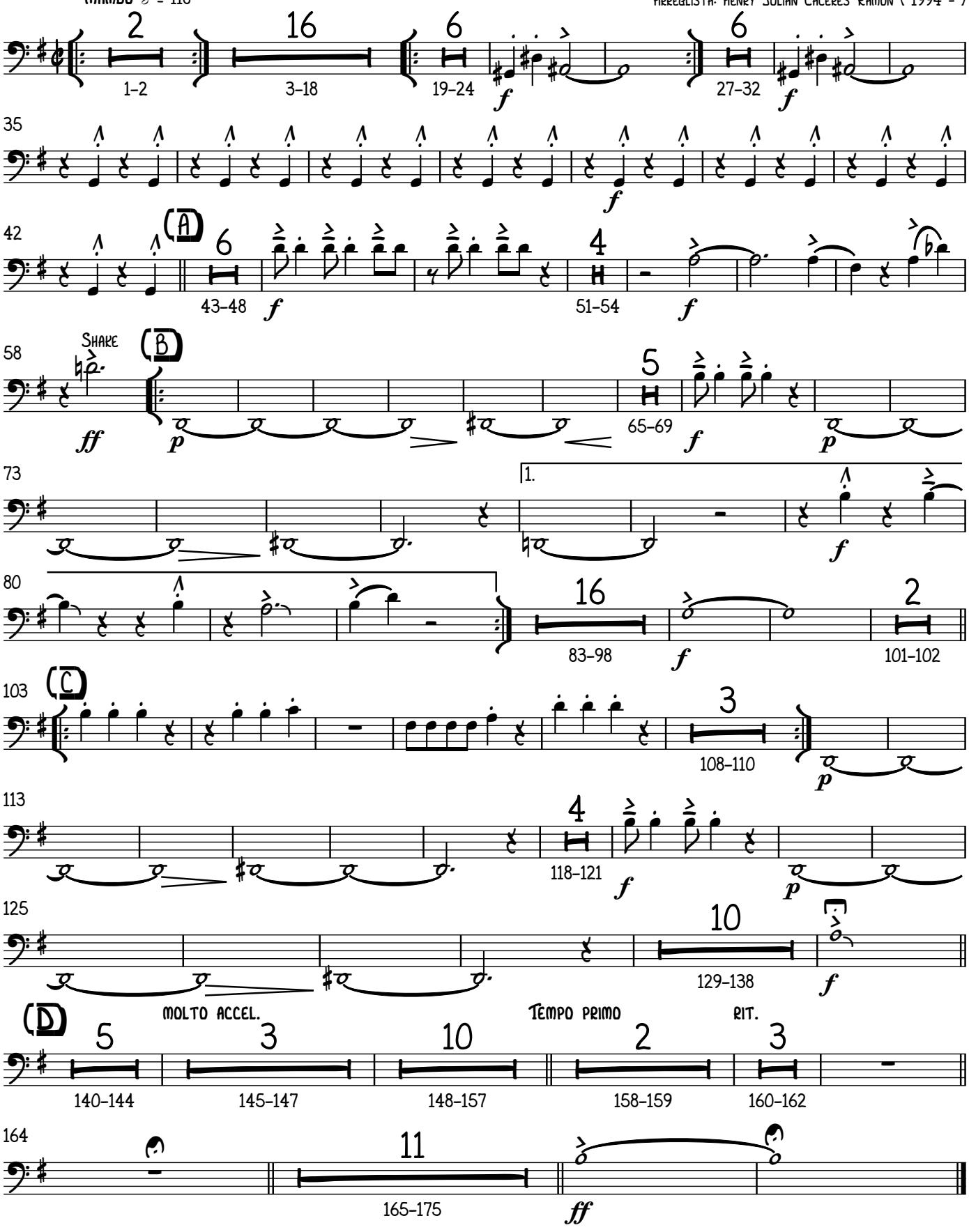


© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

Trombón 3

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

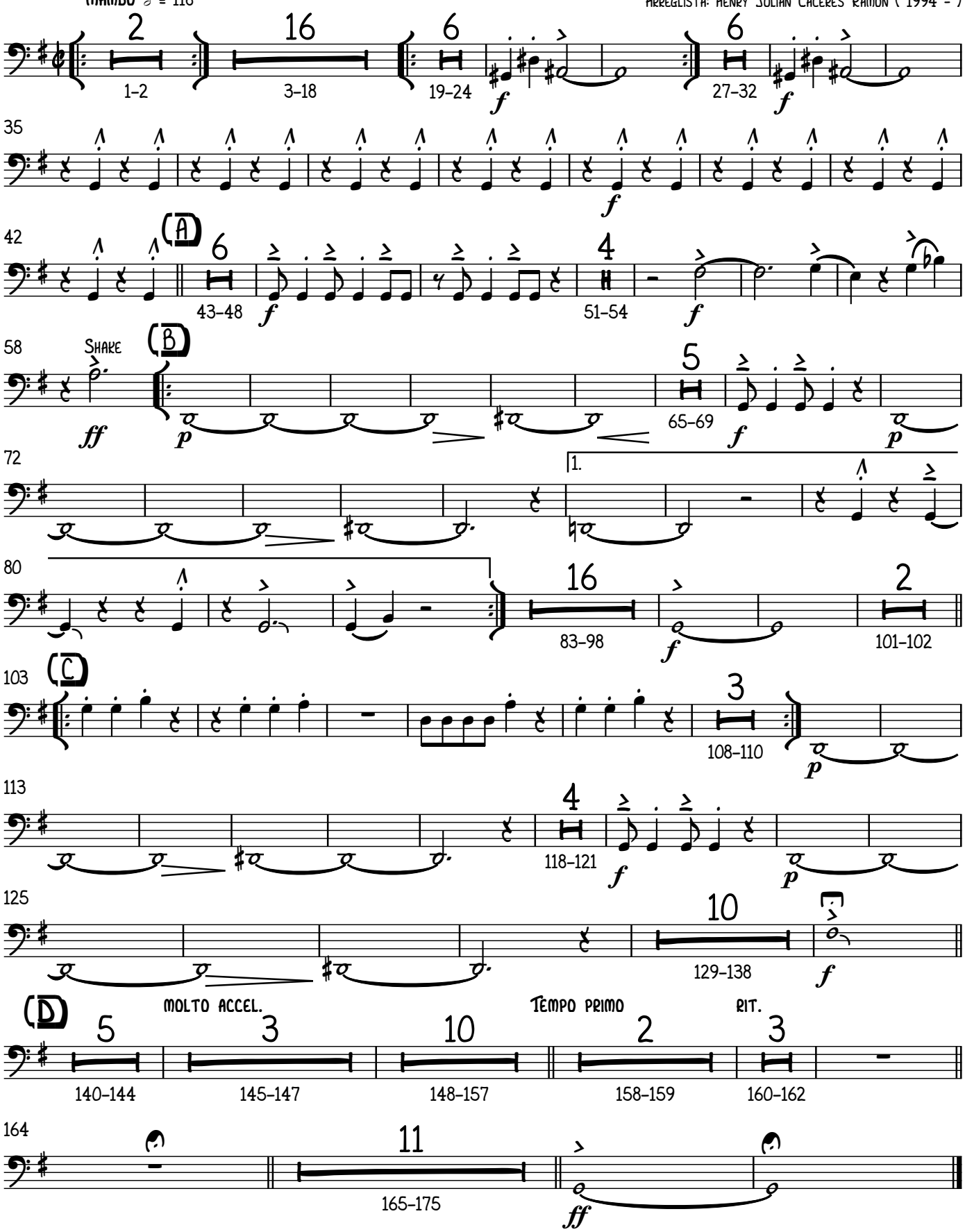


© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

Trombon Bajo

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

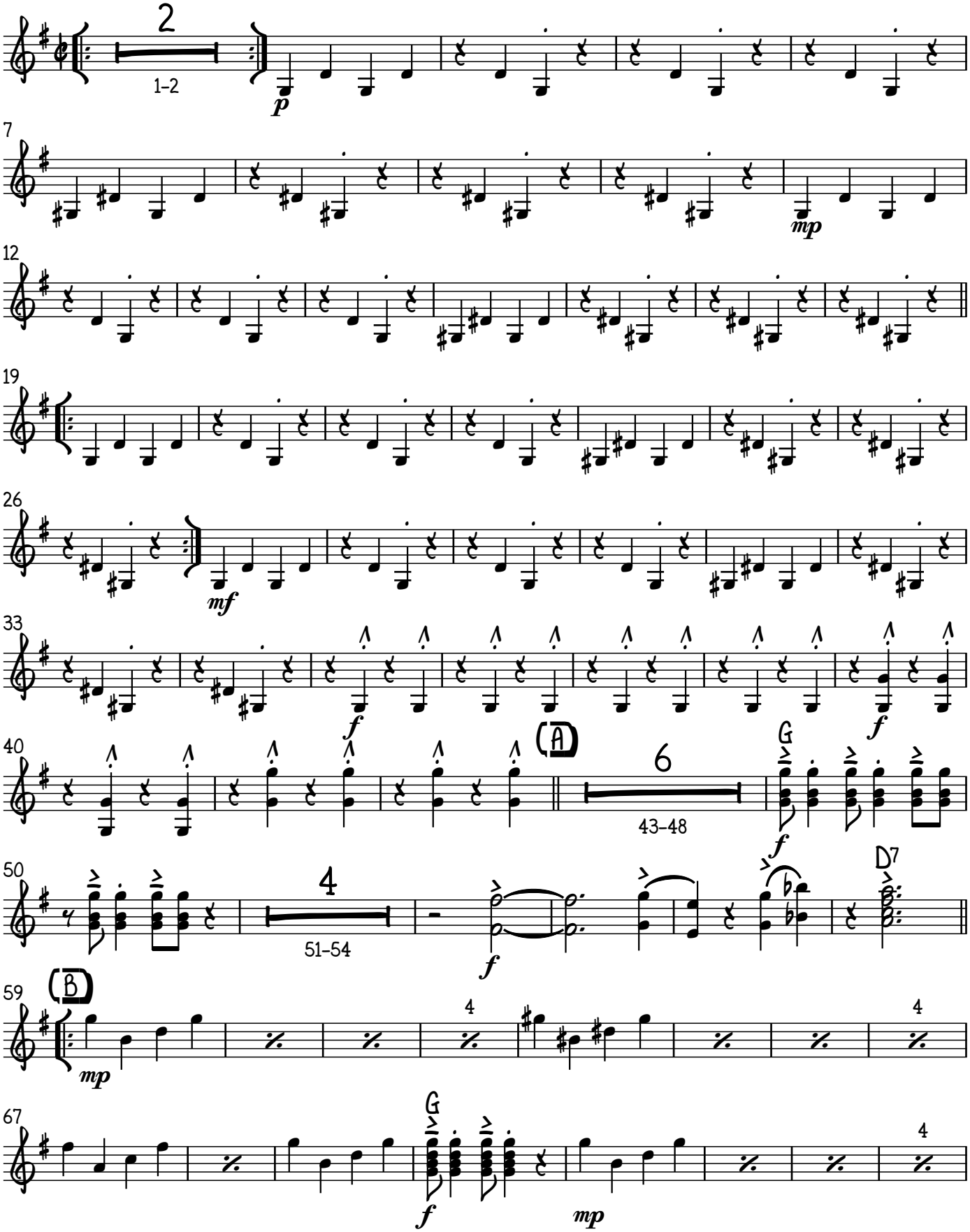


© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

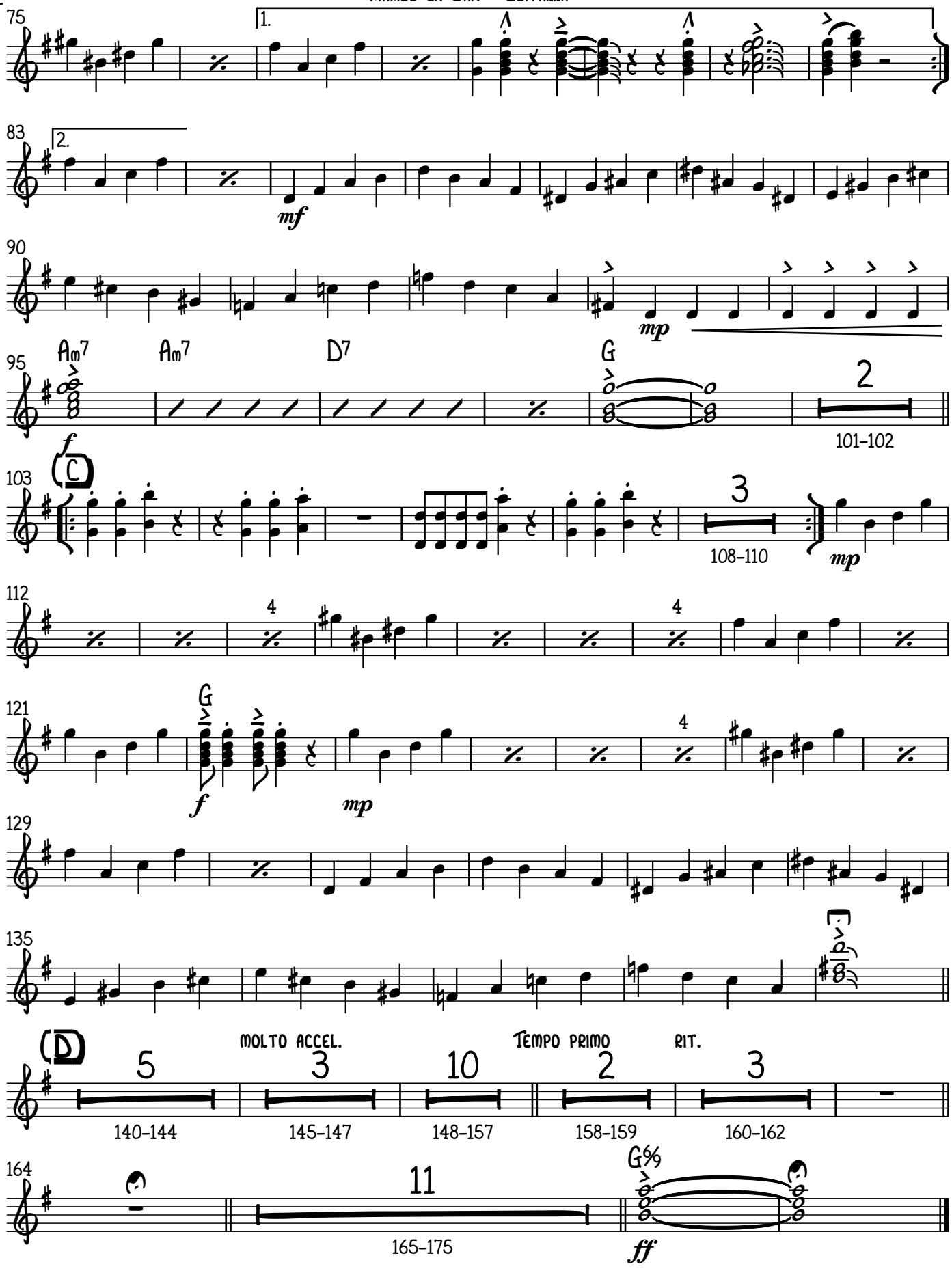
Guitarra

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



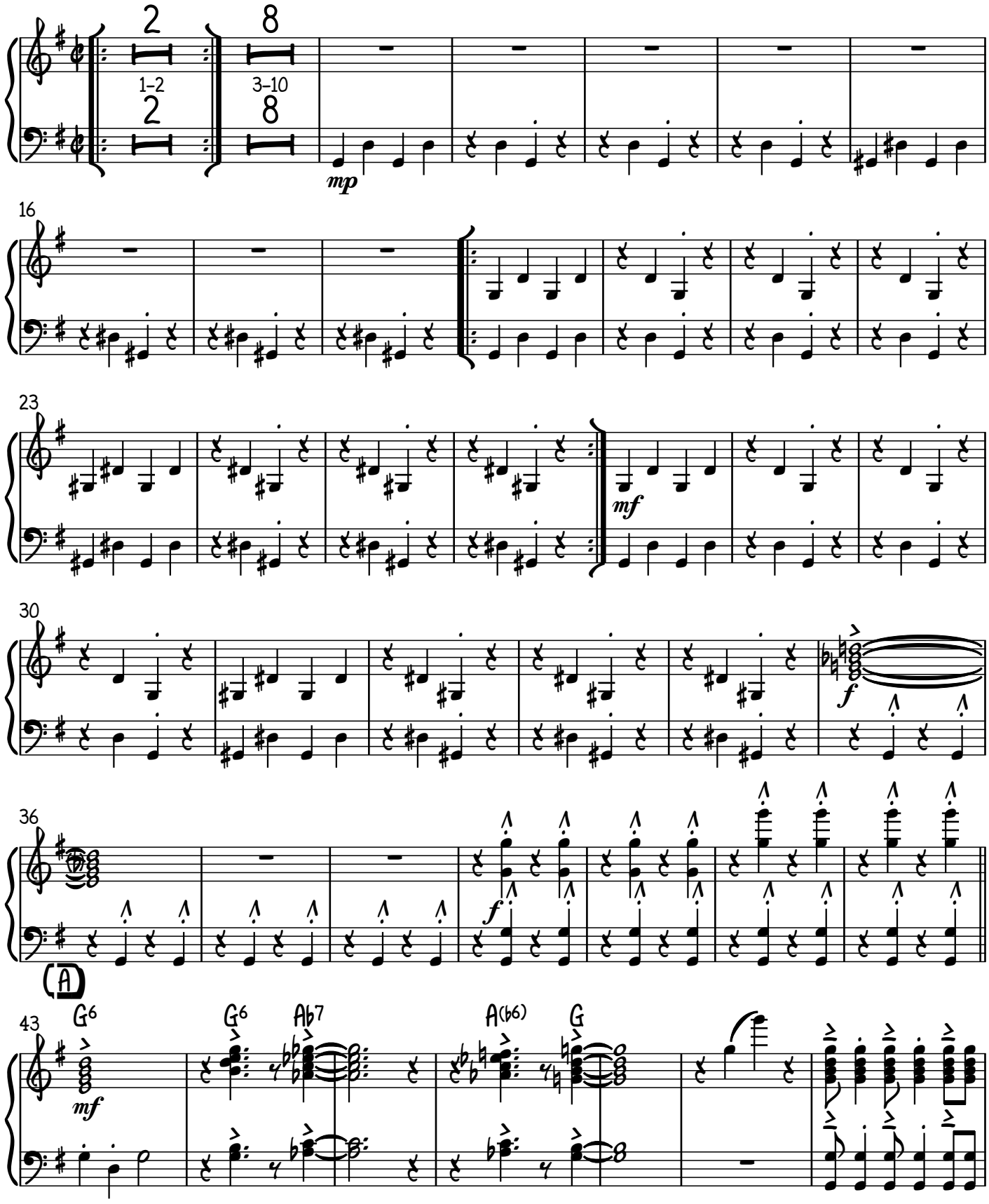
© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.


75
1.
83
2.
mf
90
mp
95
Am7
Am7
D7
G
f
2
101–102
103
C
3
108–110
mp
112
4
4
121
G
f
mp
4
129
135
D
MOLTO ACCEL.
TEMPO PRIMO
RIT.
5
3
10
2
3
140–144
145–147
148–157
158–159
160–162
164
11
165–175
G%9
ff

Piano

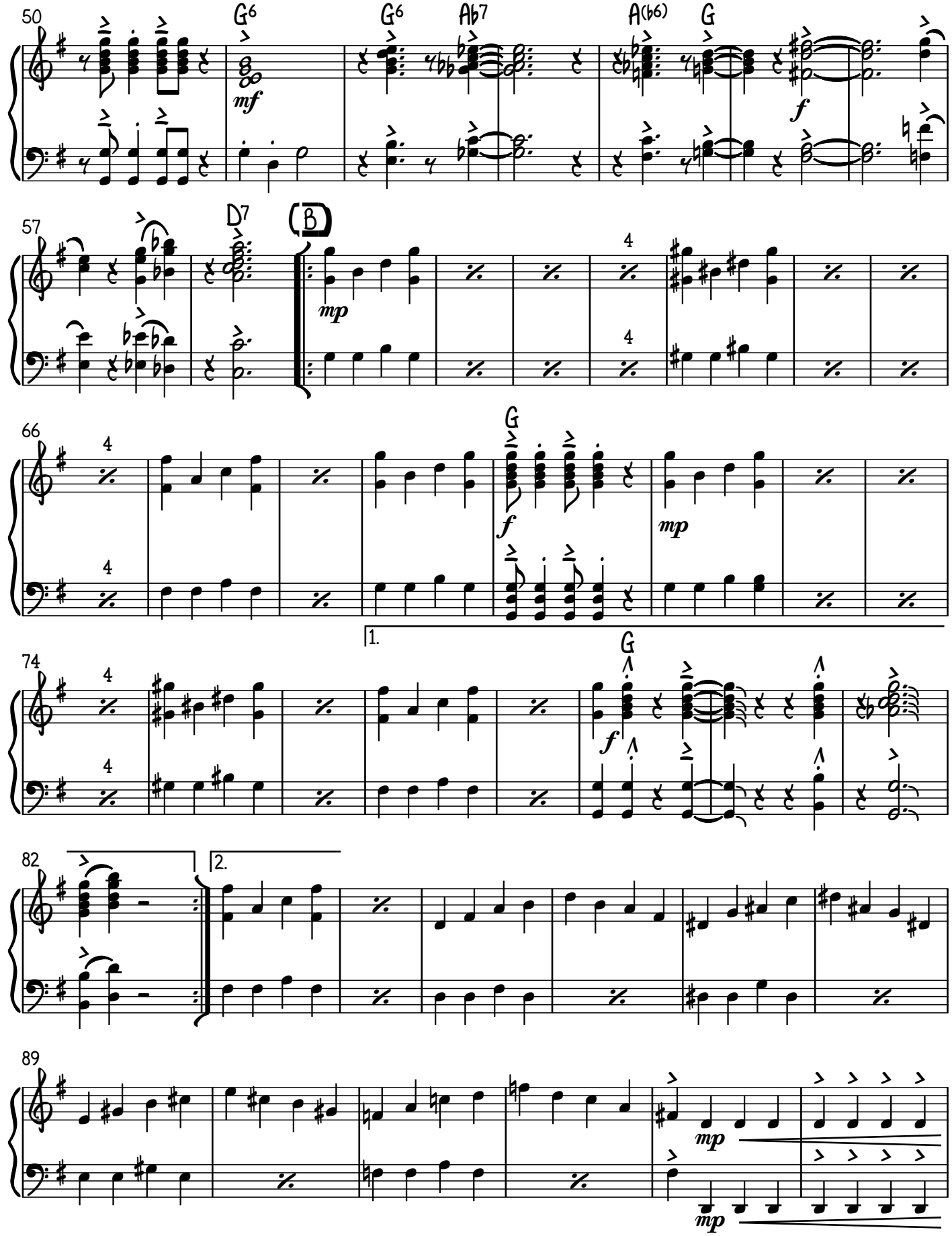
Mambo en Sax

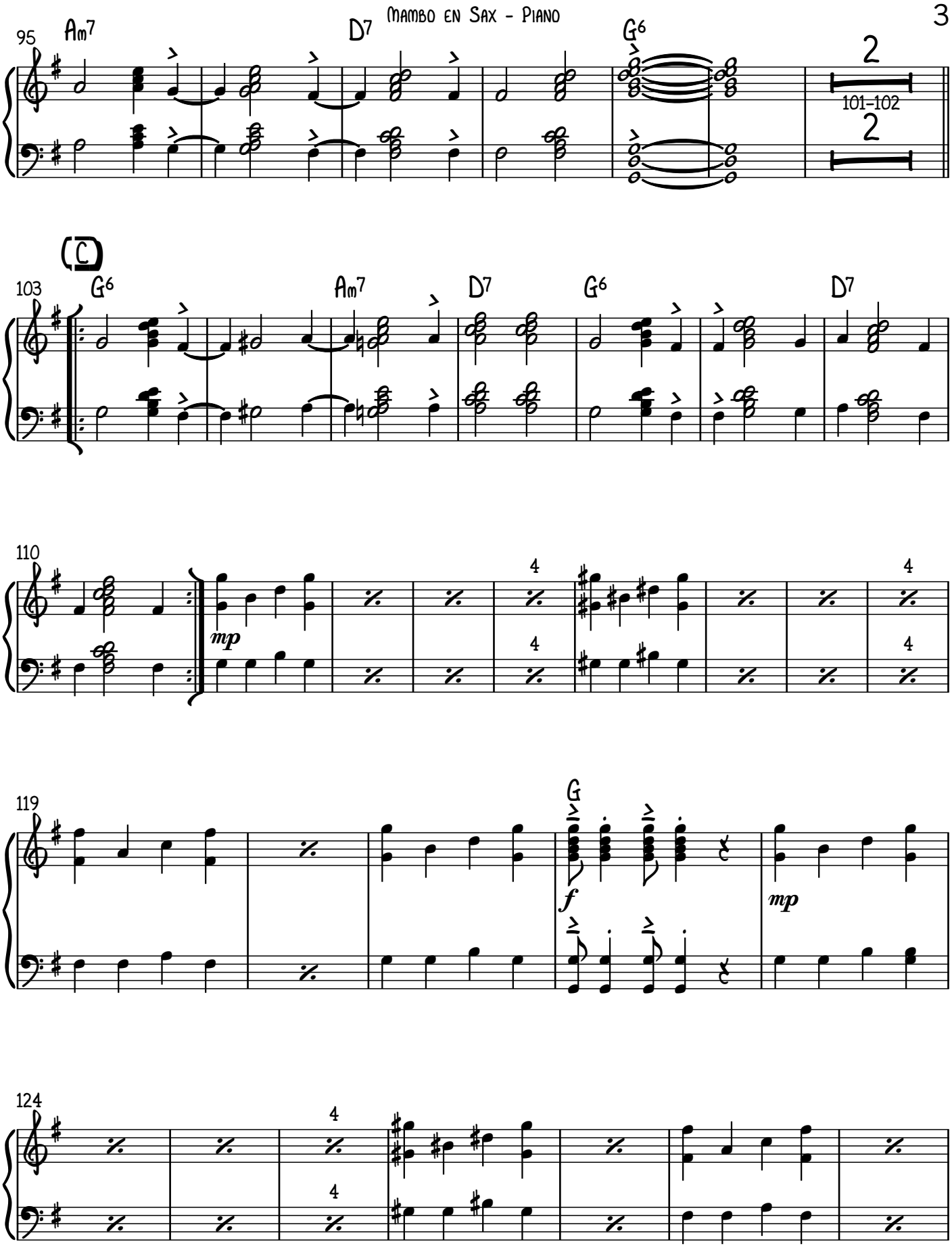
Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

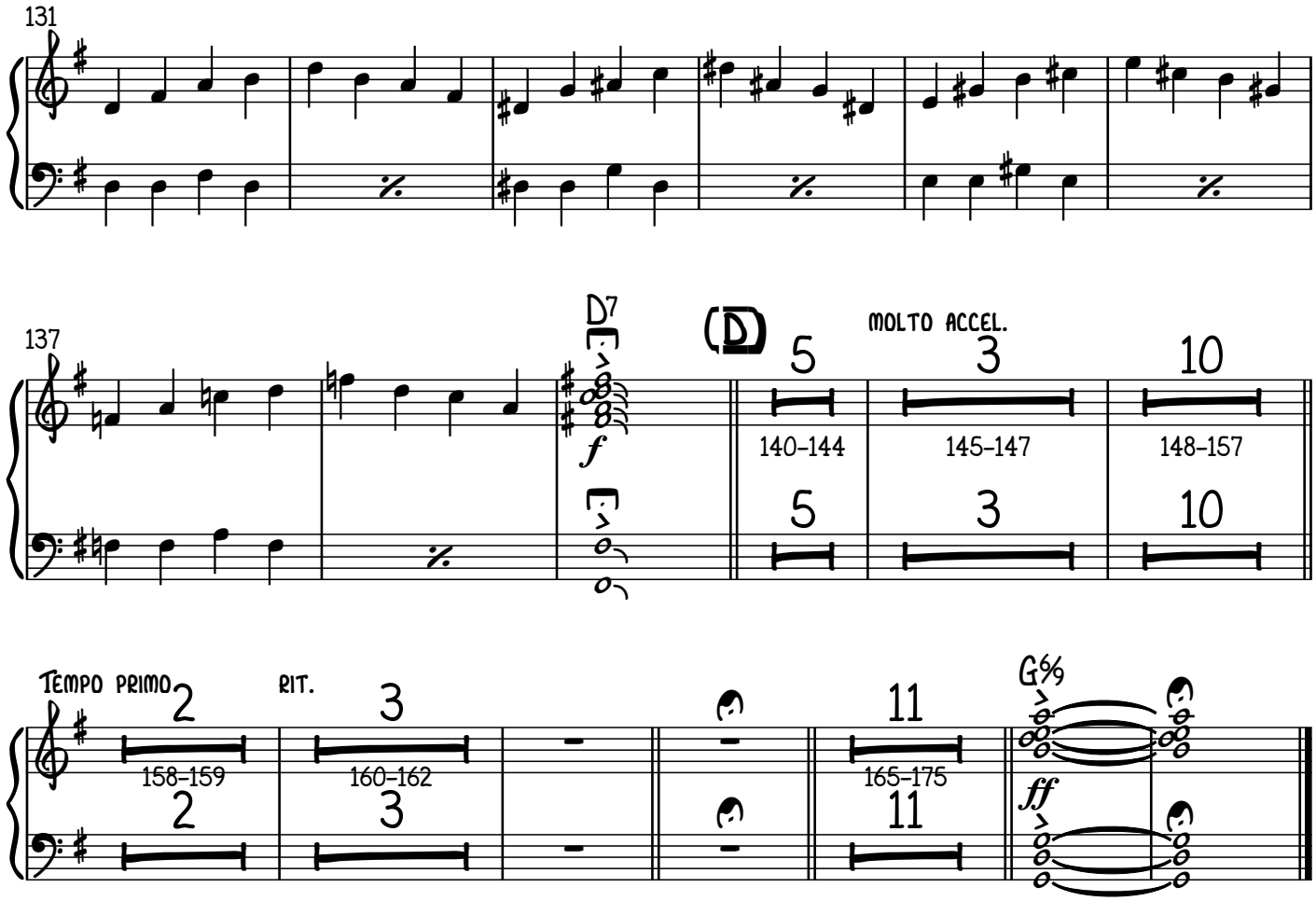


© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

V.S.


50
G6
G6
Ab7
A(b6)
G
mf
f
57
D7
B
mp
4
66
4
G
f
mp
74
4
1.
G
f
82
2.
89
mp
mp

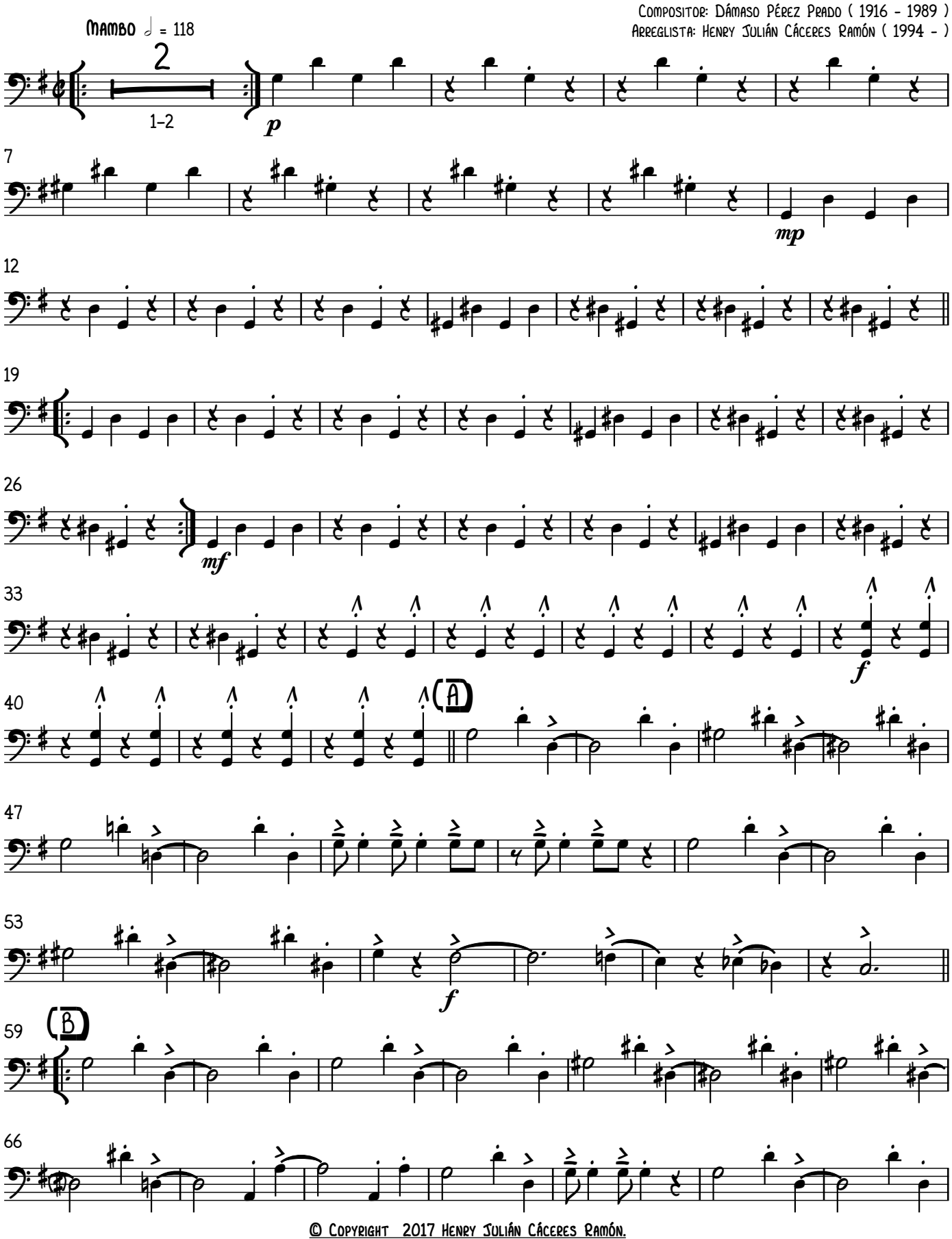

95
Am7
D7
G6
2
101–102
2
(C)
103
G6
Am7
D7
G6
D7
110
mp
4
4
4
4
119
G
f
mp
124
4
4


131
137
D7
f
5
140–144
3
145–147
10
148–157
MOLTO ACCEL.
TEMPO PRIMO
2
158–159
RIT.
3
160–162
11
165–175
G%9
ff

Bajo

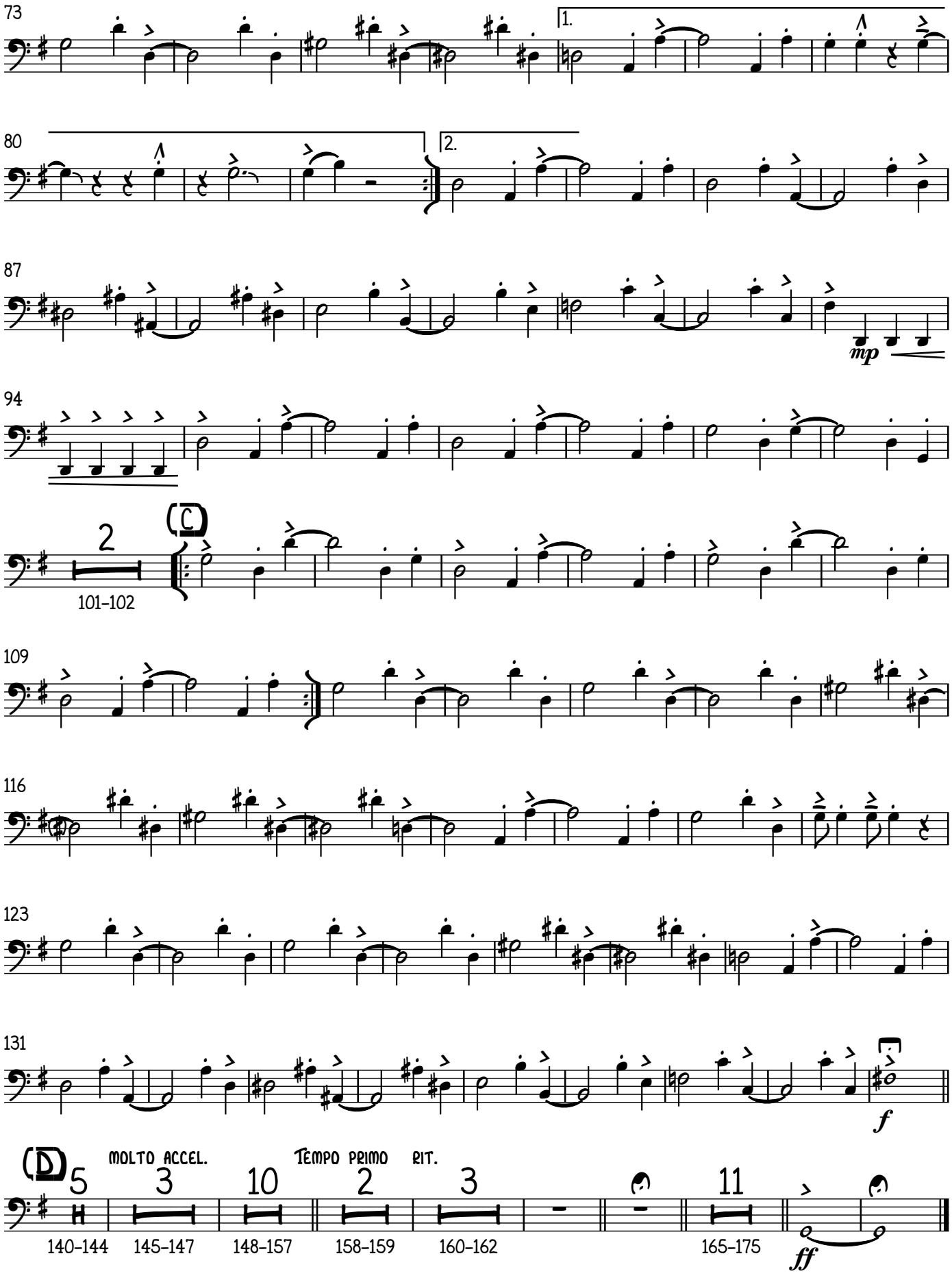
Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.

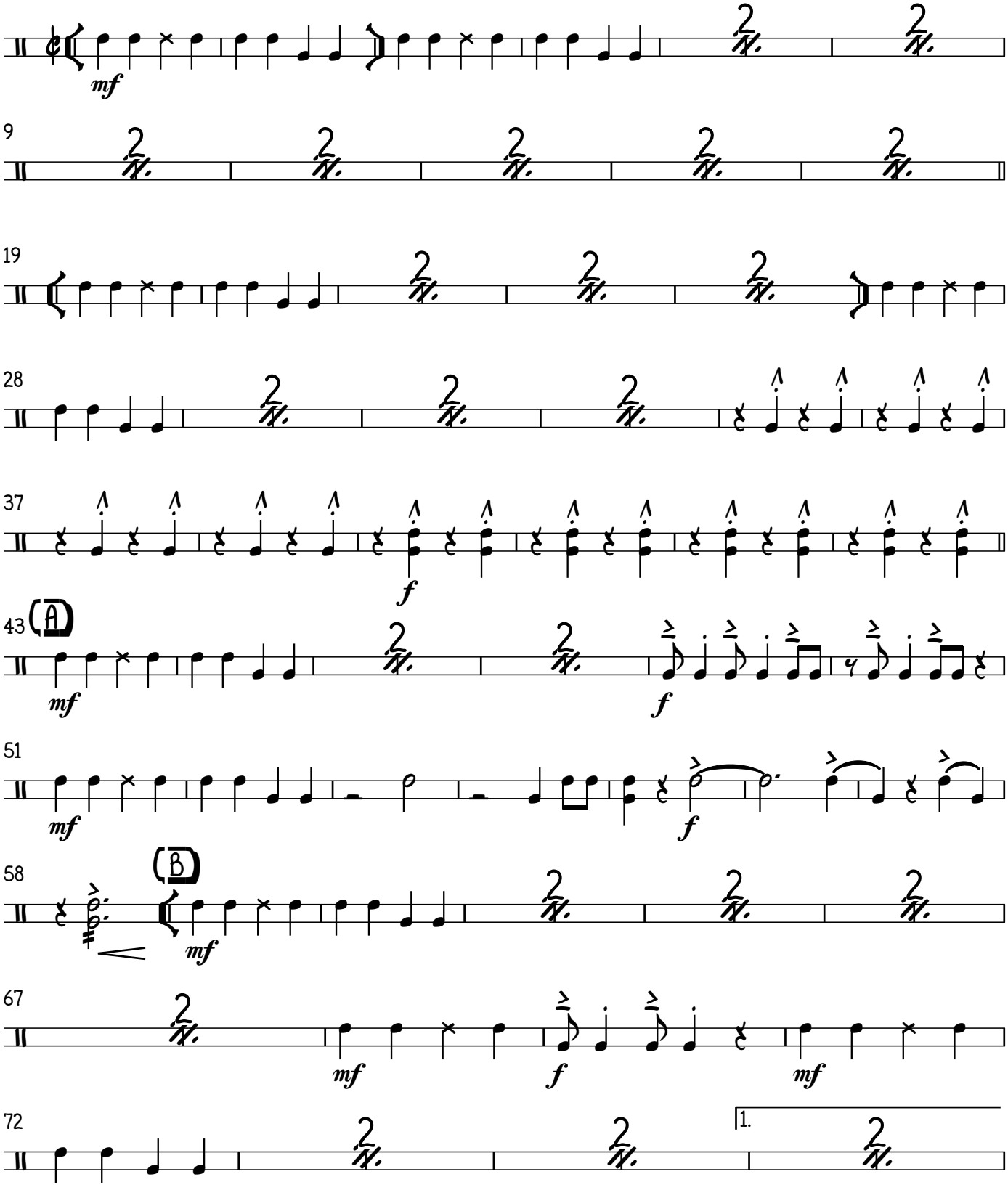
V.S.


73
1.
80
2.
87
mp
94
2
101–102
C
109
116
123
131
f
D
5
140–144
MOLTO ACCEL.
3
145–147
10
148–157
TEMPO PRIMO
2
158–159
RIT.
3
160–162
11
165–175
ff

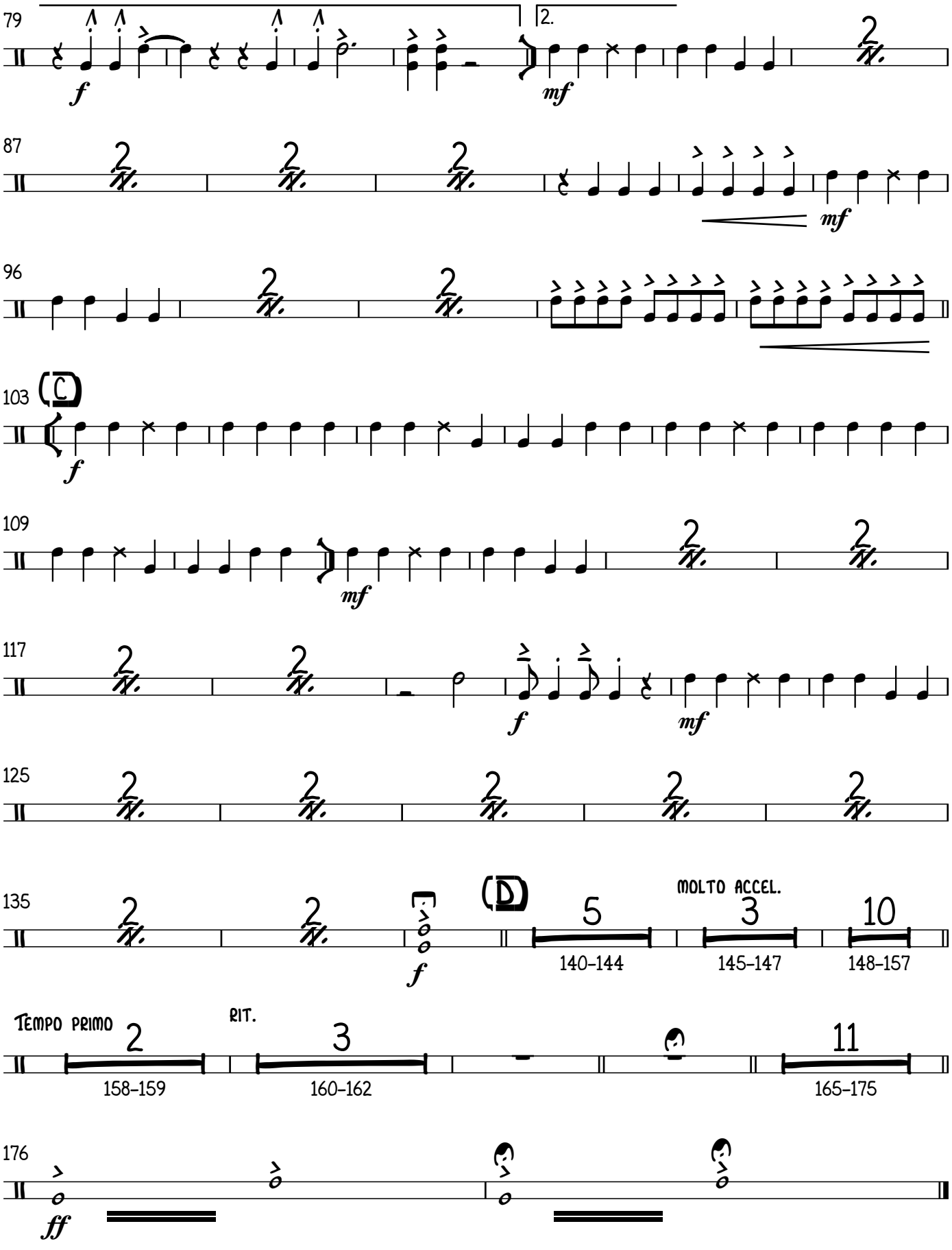
Congas

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



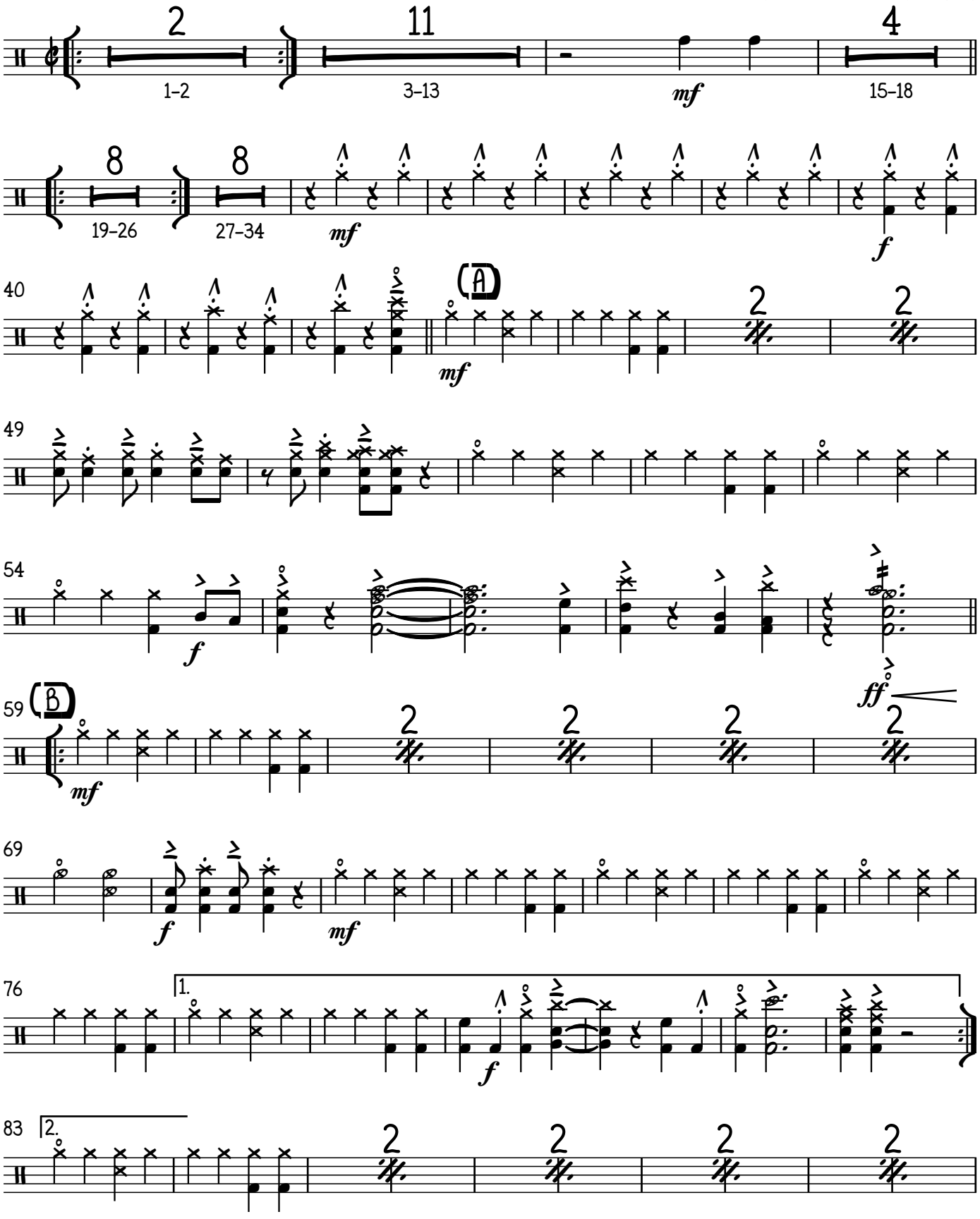
© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.


79
f
2.
mf
87
mf
96
103
C
f
109
mf
117
f
mf
125
135
D
f
MOLTO ACCEL.
5
140–144
3
145–147
10
148–157
TEMPO PRIMO
2
158–159
RIT.
3
160–162
11
165–175
176
ff

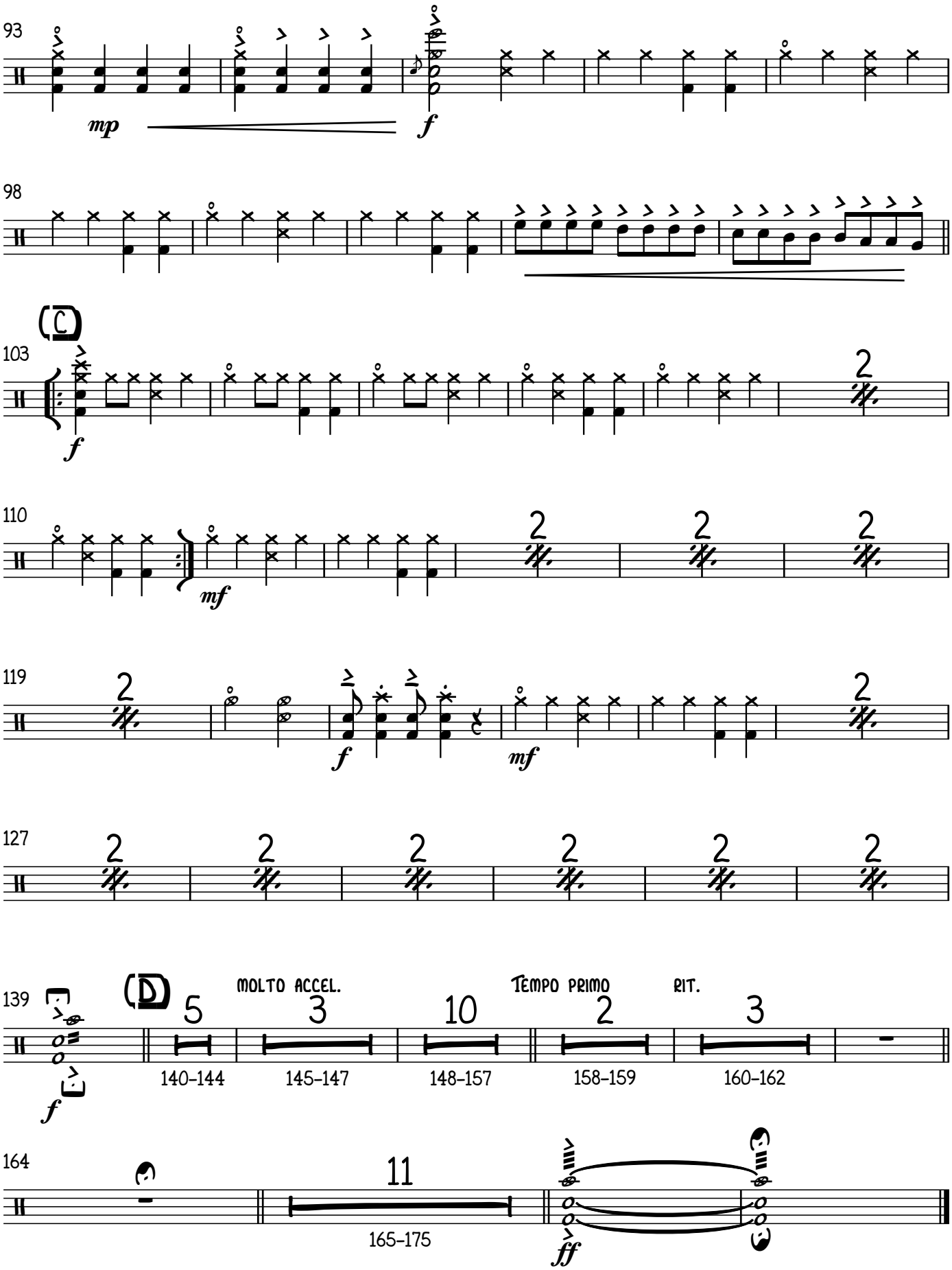
Batería

Mambo en Sax

Compositor: Dámaso Pérez Prado (1916 - 1989)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



© Copyright 2017 Henry Julián Cáceres Ramón.


93
mp
f
98
(C)
103
f
110
mf
119
f
mf
127
139
(D)
MOLTO ACCEL.
TEMPO PRIMO
RIT.
5
3
10
2
3
140–144
145–147
148–157
158–159
160–162
f
164
11
165–175
ff

Las Brisas del Pamplonita

PARA SAXOFÓN SOPRANO EN Sib

& BIG BAND

Compositor:

Elías Mauricio Soto Uribe. (1858 – 1944)

Arreglista:

Henry J. Cáceres R. (1994 -)

SCORE DE DIRECTOR

Las Brisas del Pamplonita

Compositor:

Elías Mauricio Soto Uribe. (1858 – 1944)

Transcripción y arreglo:

Henry J. Cáceres R. (1994 -)

INSTRUMENTACIÓN

(1) Score

(1) saxofón soprano solista

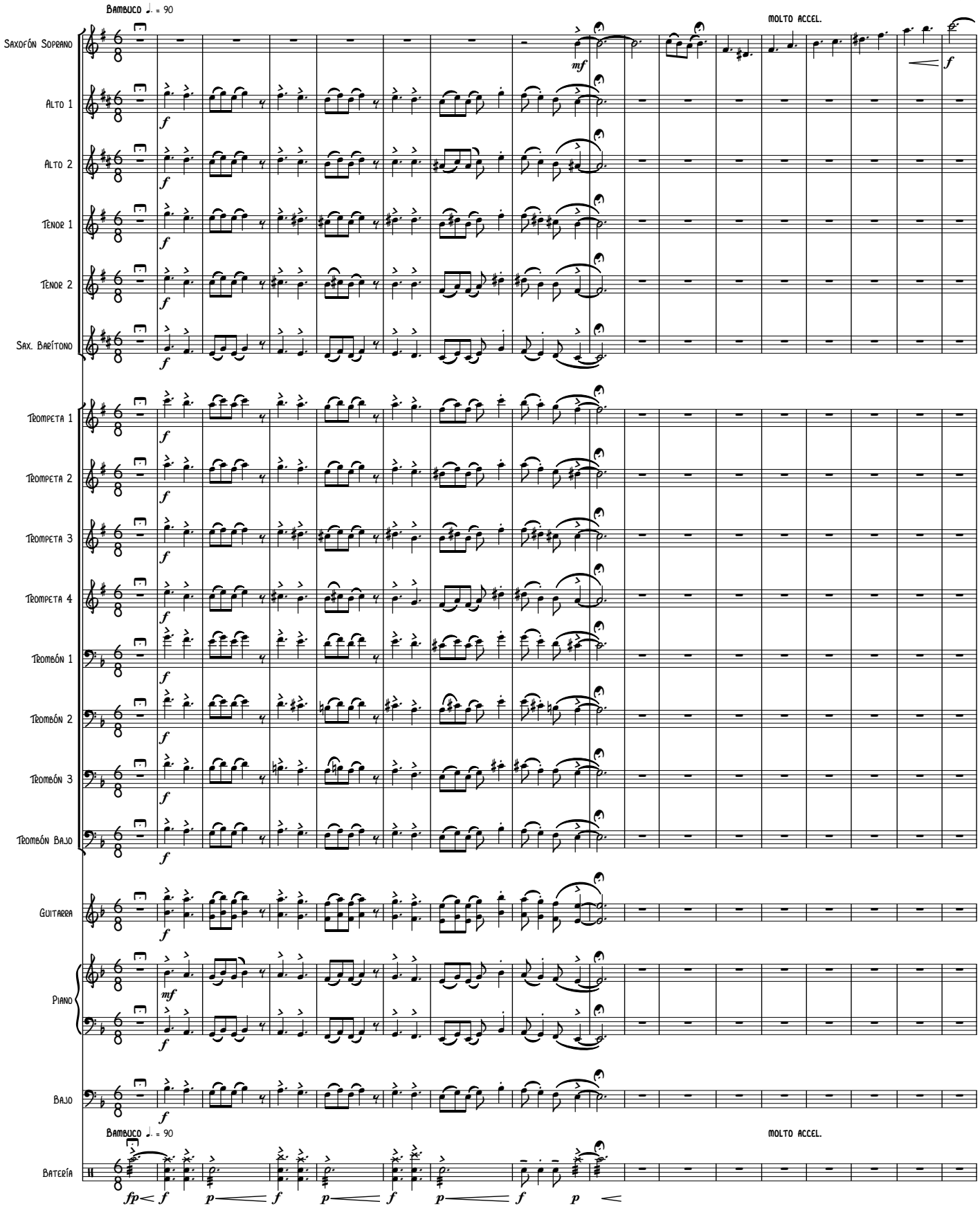
(1) saxofón alto 1.
(1) saxofón alto 2.
(1) saxofón tenor 1.
(1) saxofón tenor 2.
(1) saxofón barítono.
(1) trompeta en Sib 1.
(1) trompeta en Sib 2.
(1) trompeta en Sib 3.
(1) trompeta en Sib 4.

(1) trombón 1.
(1) trombón 2.
(1) trombón 3.
(1) trombón bajo (4)
(1) guitarra.
(1) piano.
(1) bajo (baby)
batería.

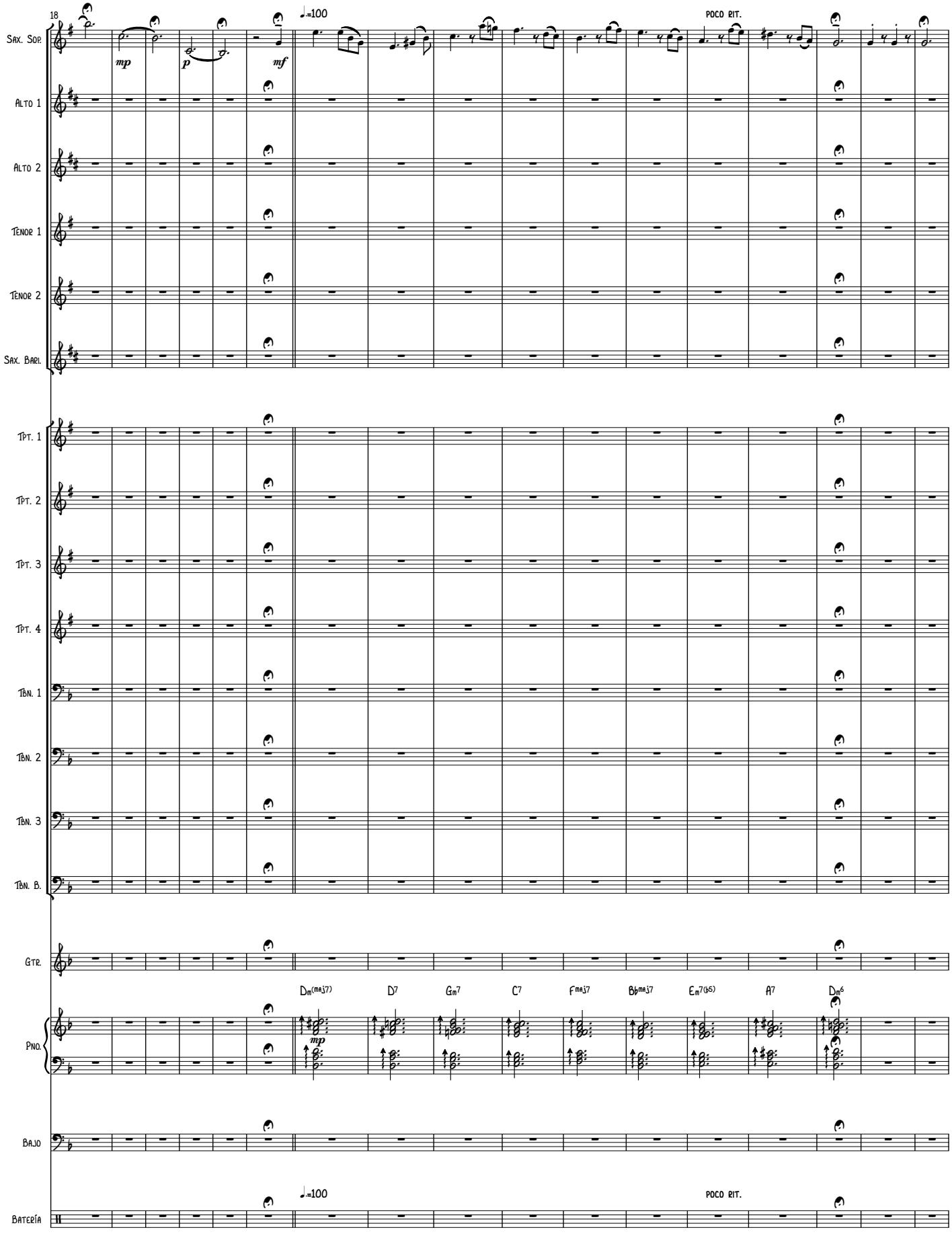
Pamplona, Norte de Santander, Colombia.

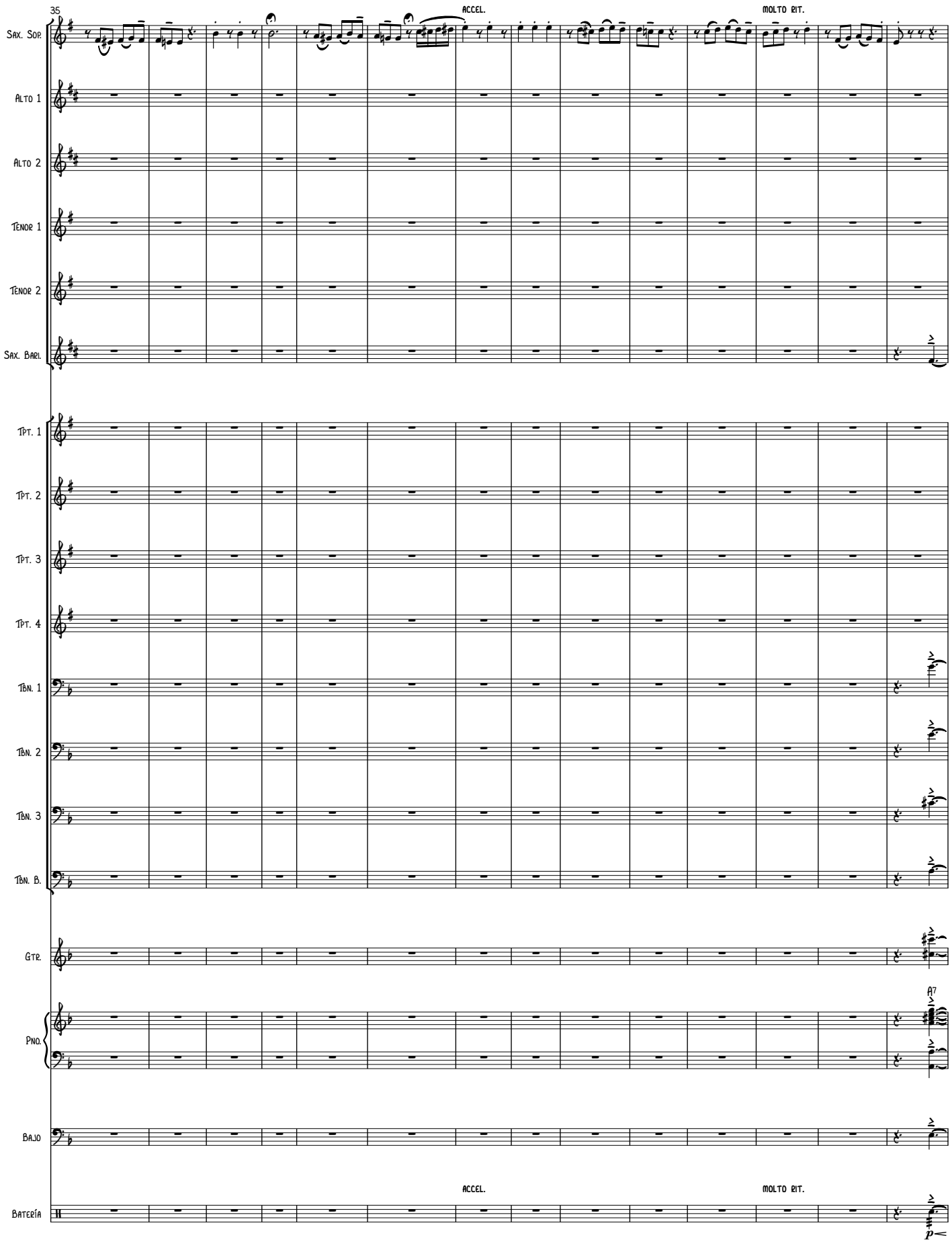
Las Brisas del Pamplonita

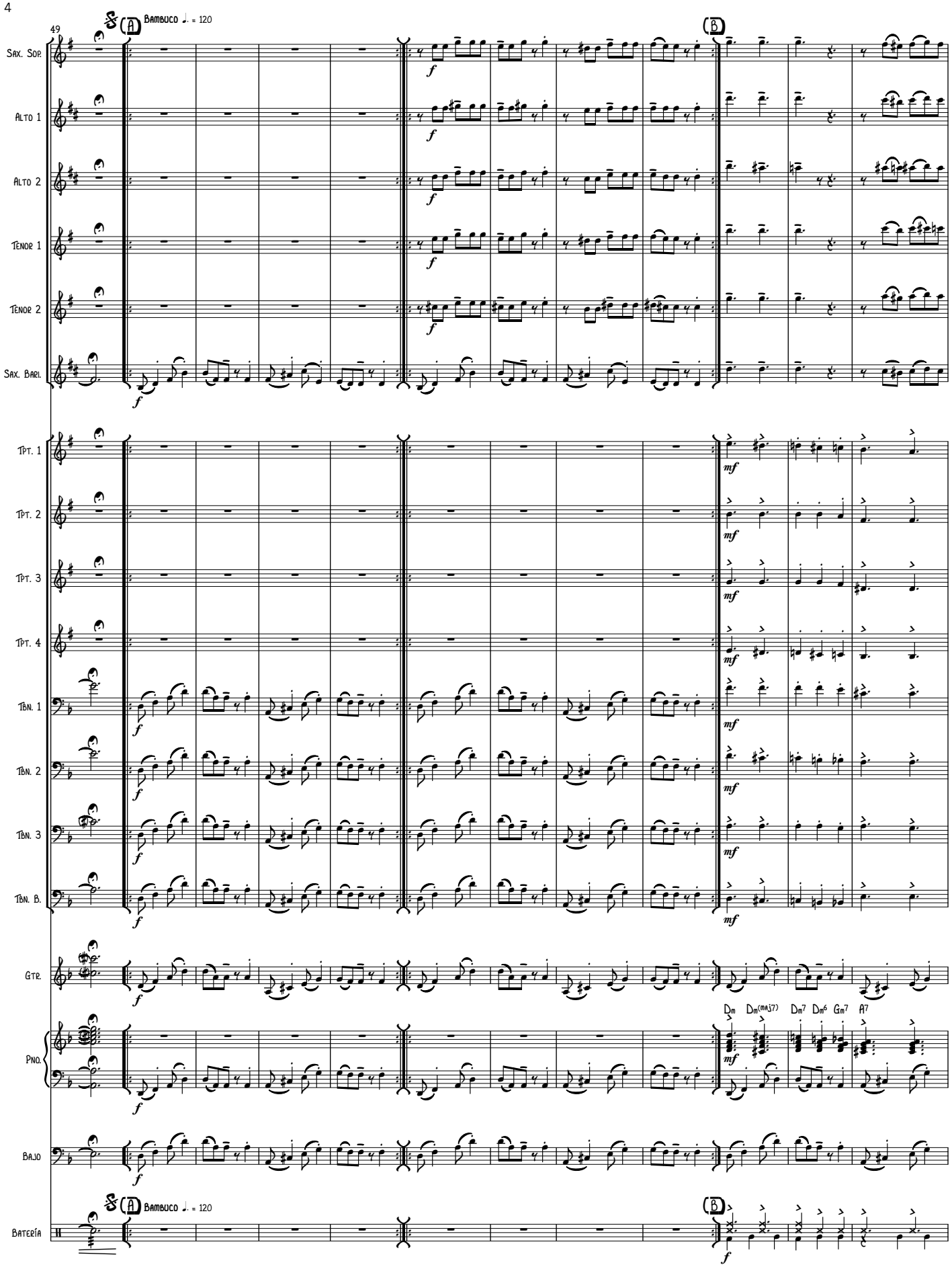
Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

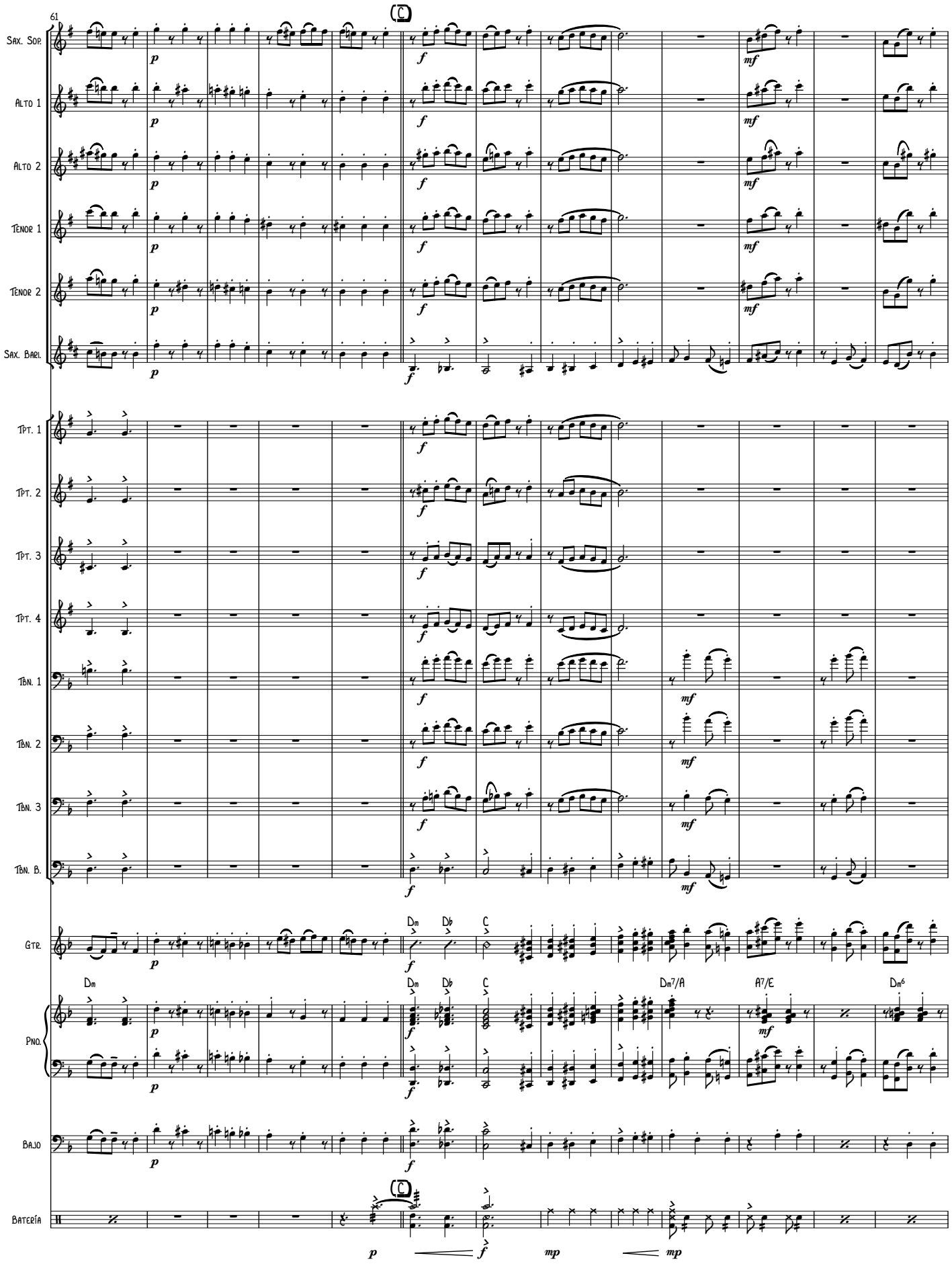


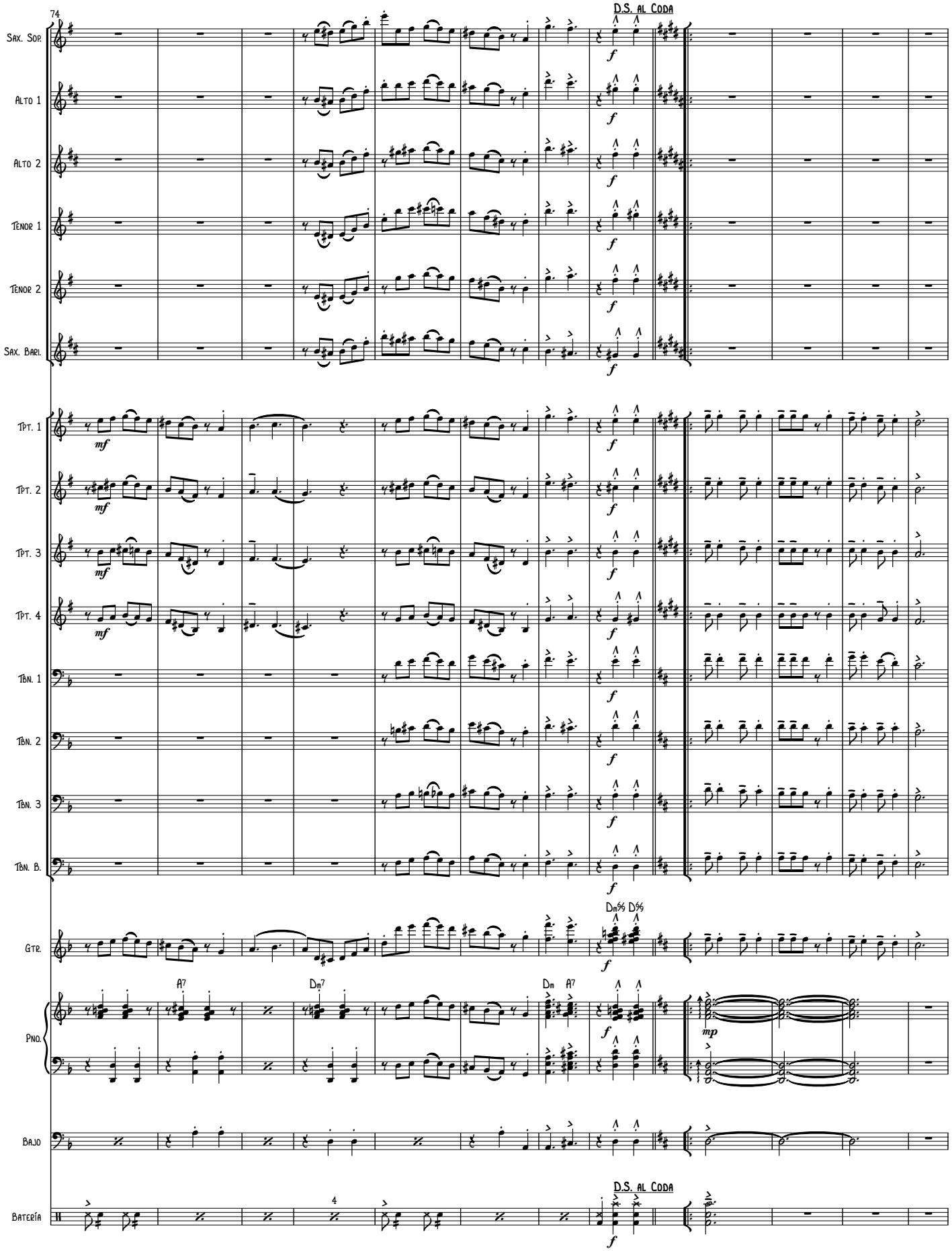
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

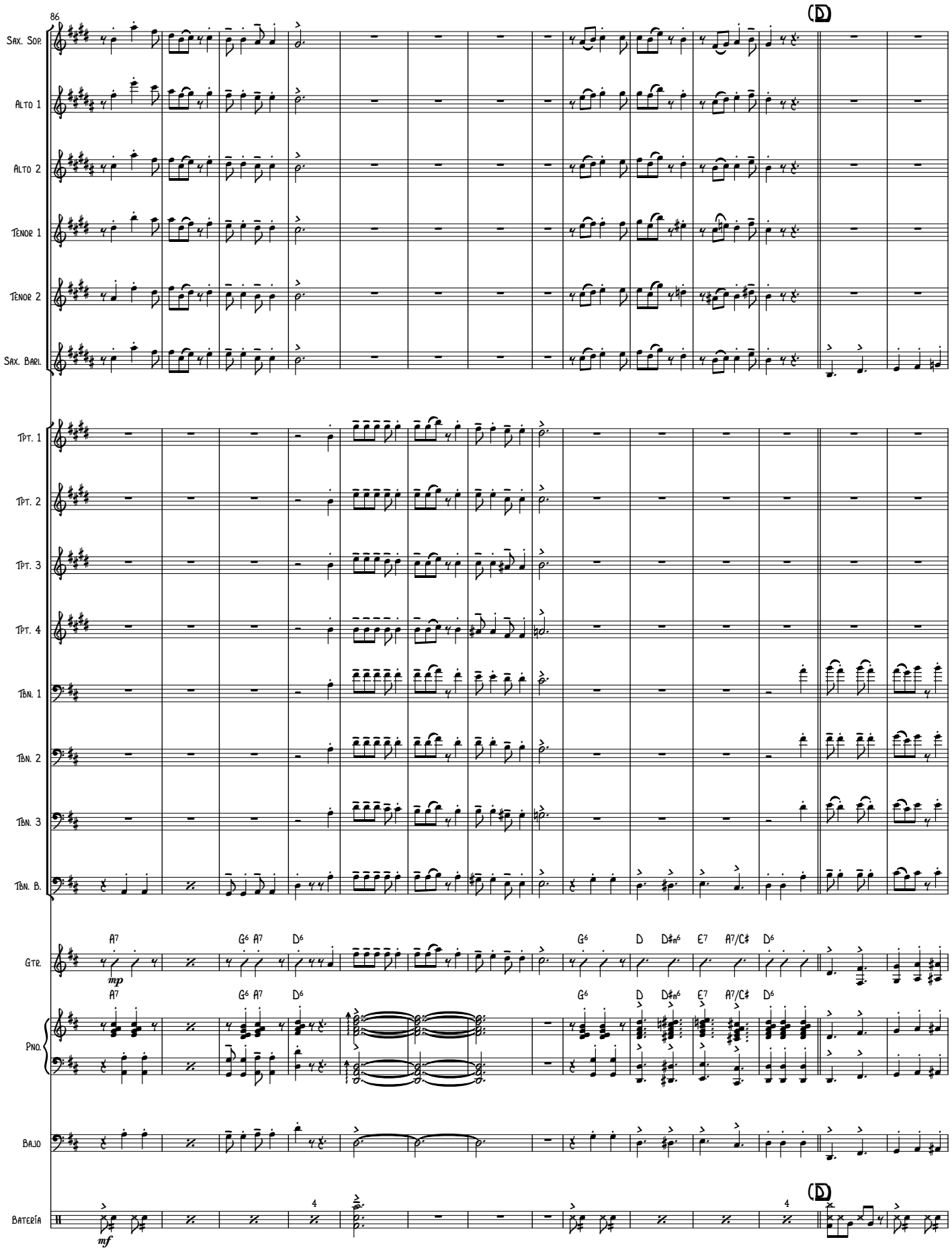

18
♩.=100
POCO RIT.
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
mp
p
mf
Dm(maj7)
D7
Gm7
C7
Fmaj7
Bbmaj7
Em7(b5)
A7
Dm6
♩.=100
POCO RIT.

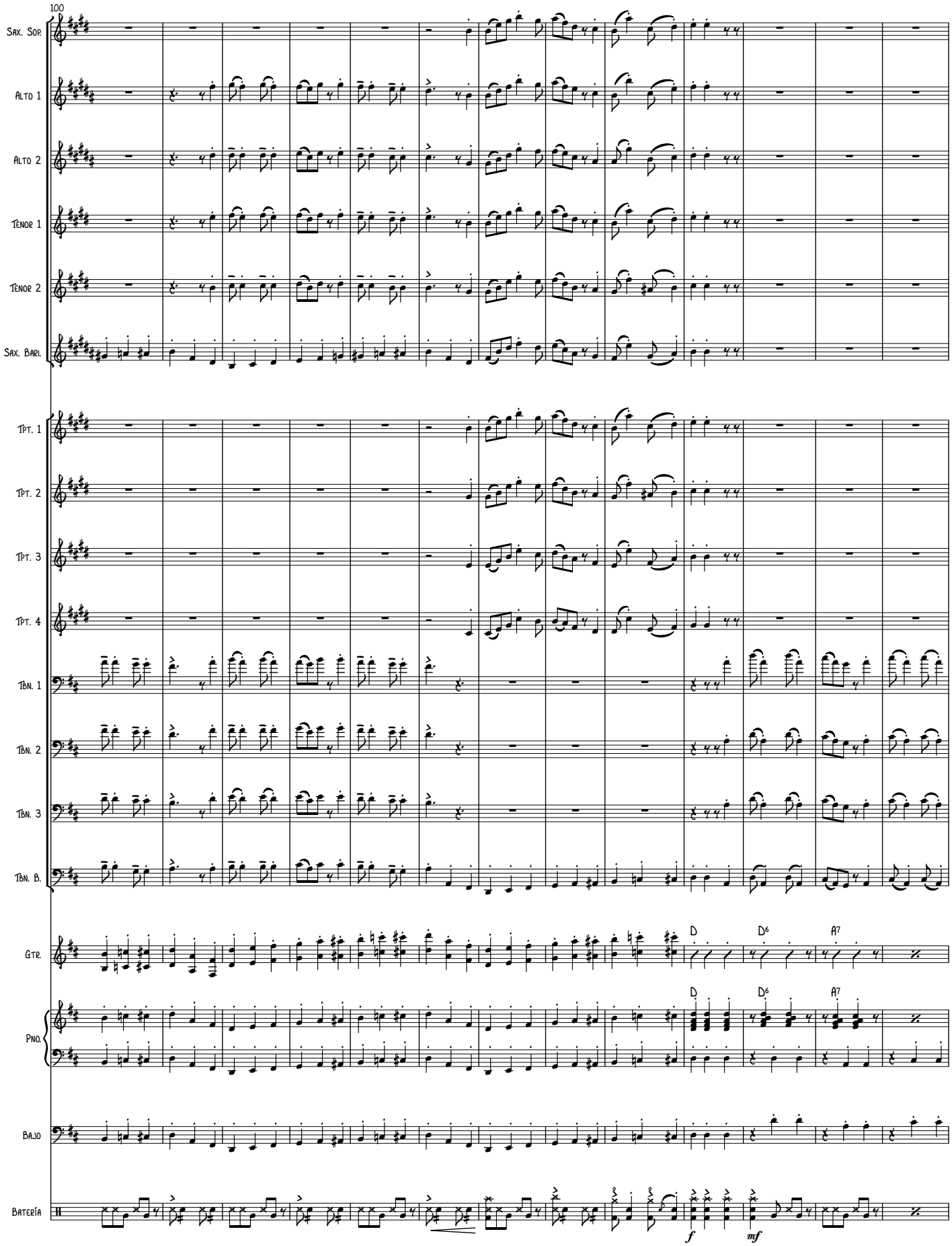

35
ACCEL.
MOLTO RIT.
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
A7
Pno.
Bajo
Batería
ACCEL.
MOLTO RIT.
p

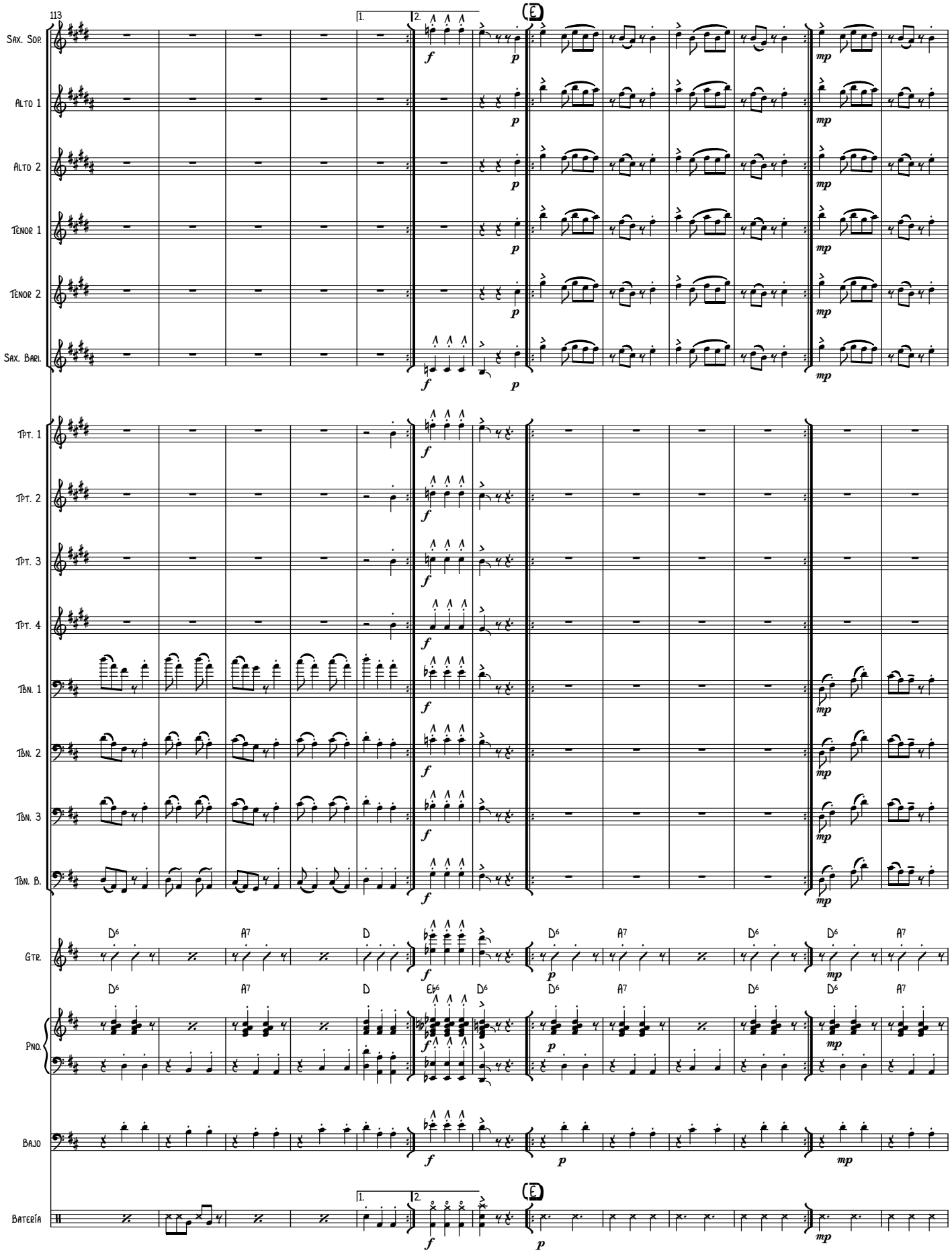

49
Bambuco ♩. = 120
A
B
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Dm
Dm(maj7)
Dm7
Dm6
Gm7
A7
f
mf

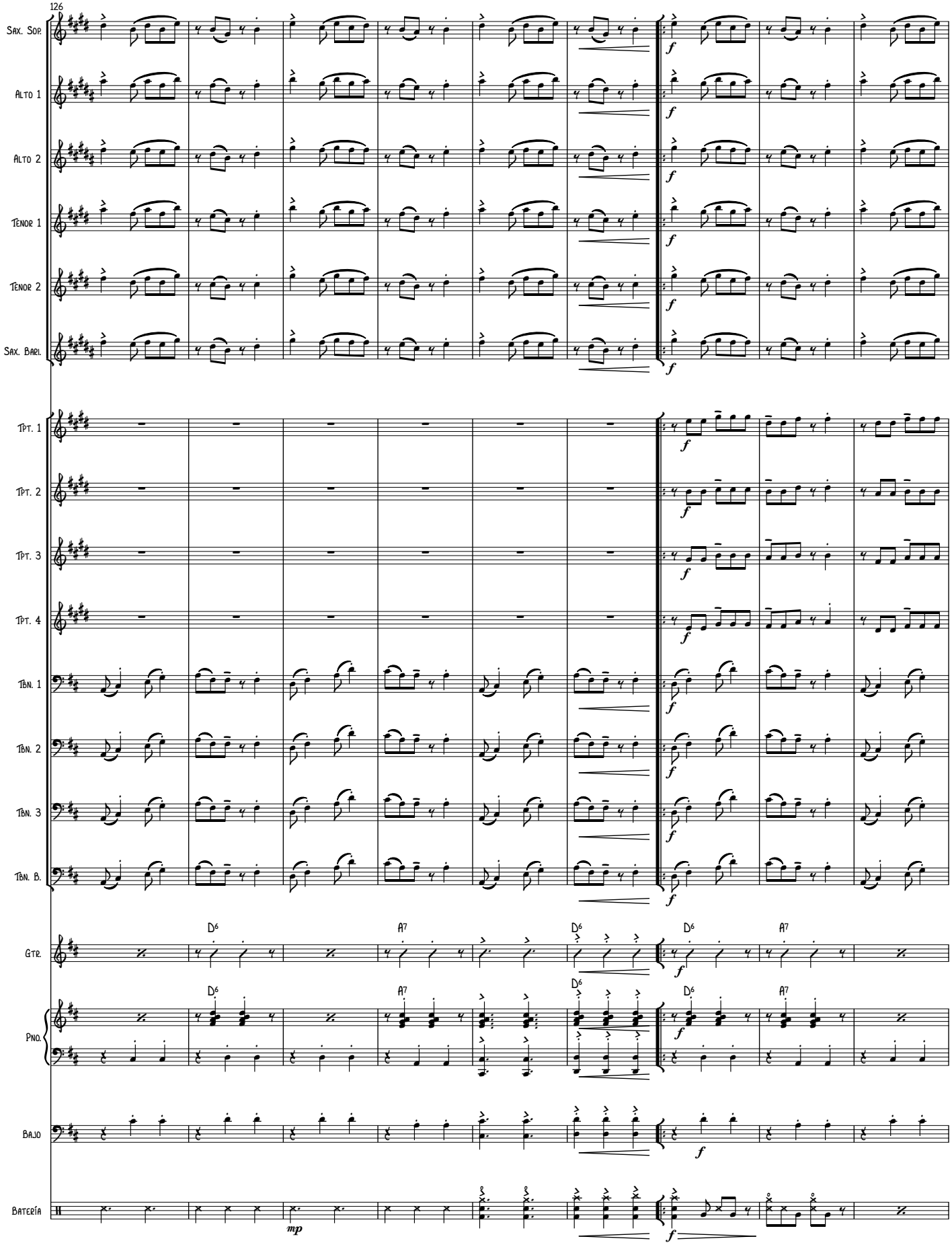

61
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Dm
Db
C
Dm7/A
A7/E
Dm6
p
f
mf
mp

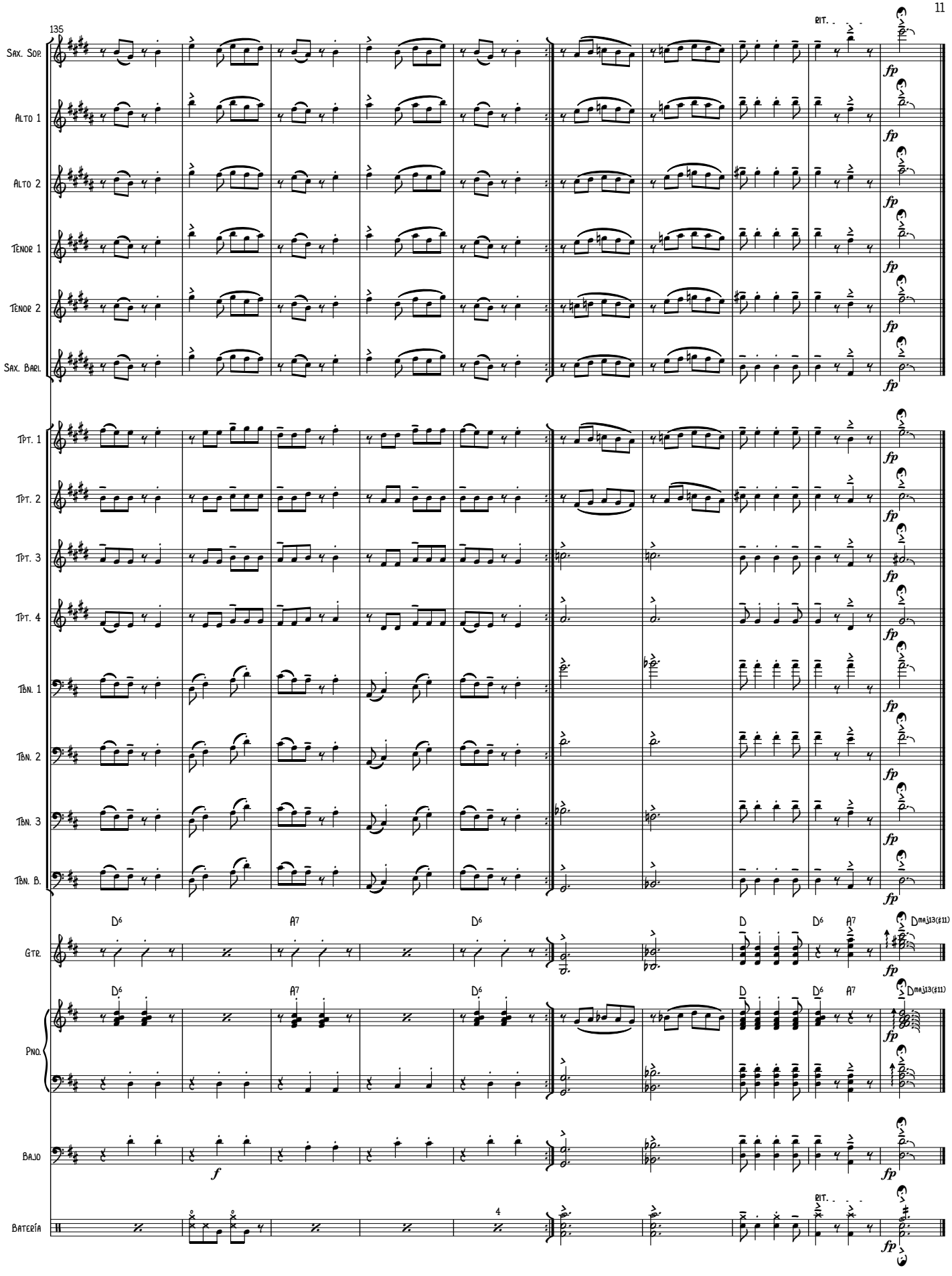

74
D.S. al Coda
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Dm%9 D%9
Pno.
A7
Dm7
Dm
A7
mp
Bajo
Batería
4
D.S. al Coda


86
(D)
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
A7
G6 A7
D6
G6
D
D#m6
E7
A7/C#
D6
mp
mf
4
(D)


100
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
D
D6
A7
D
D6
A7
f
mf


113
1.
2.
E
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
D6
A7
D
Eb6
f
p
mp

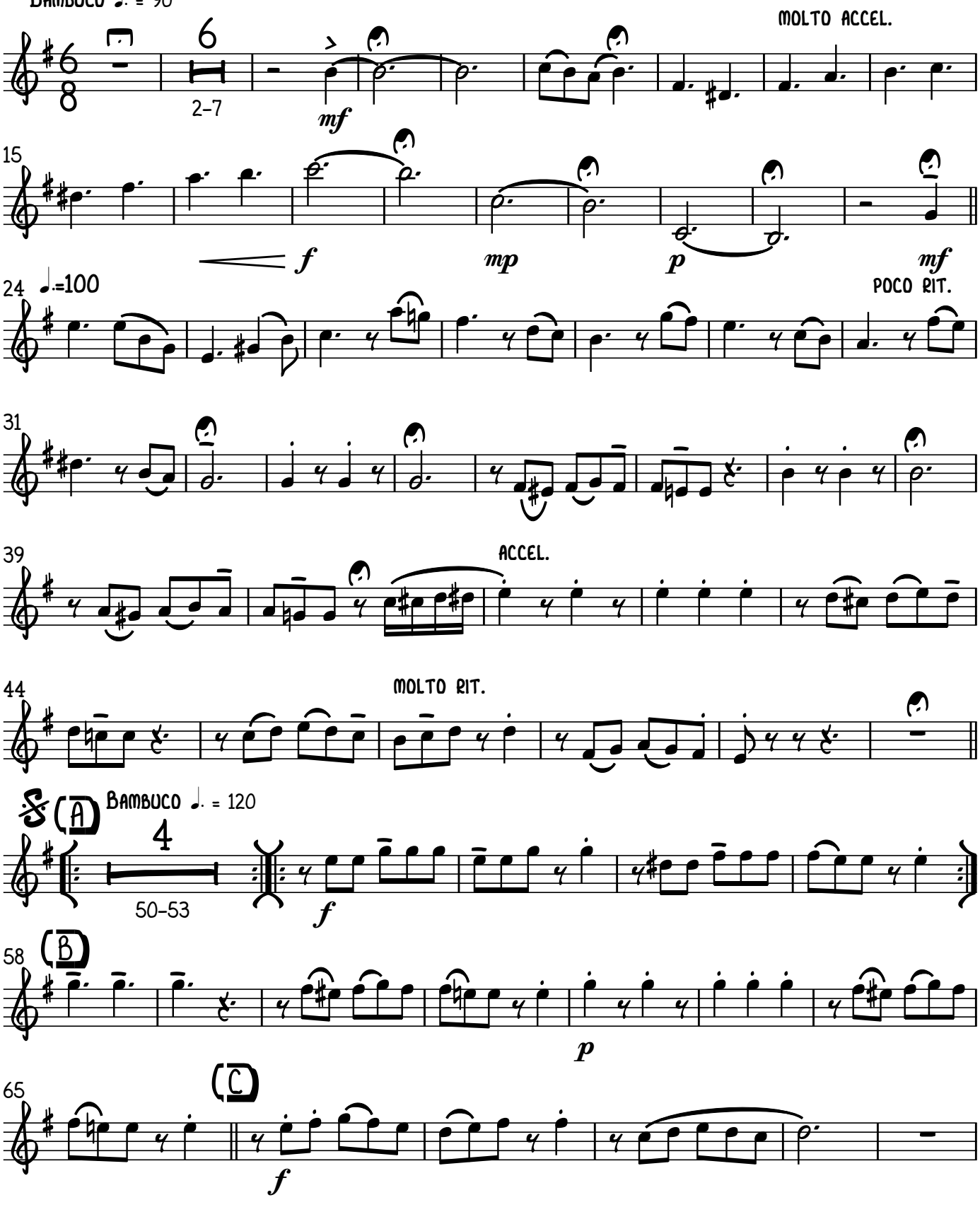

126
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
D6
A7
f
mp


135
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
rit.
fp
f
D6
A7
D
Dmaj13(♯11)
4

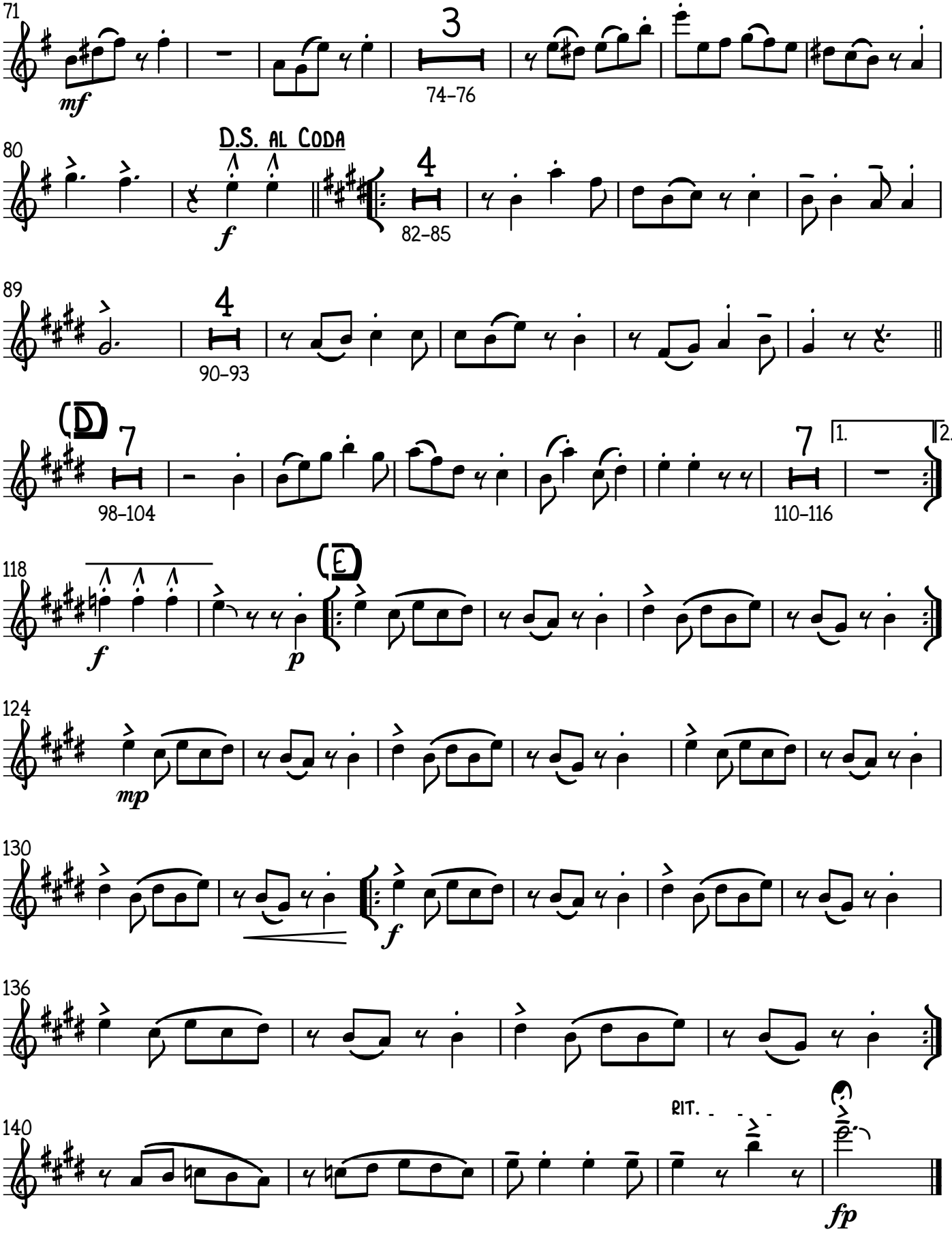
Saxofón Soprano

Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



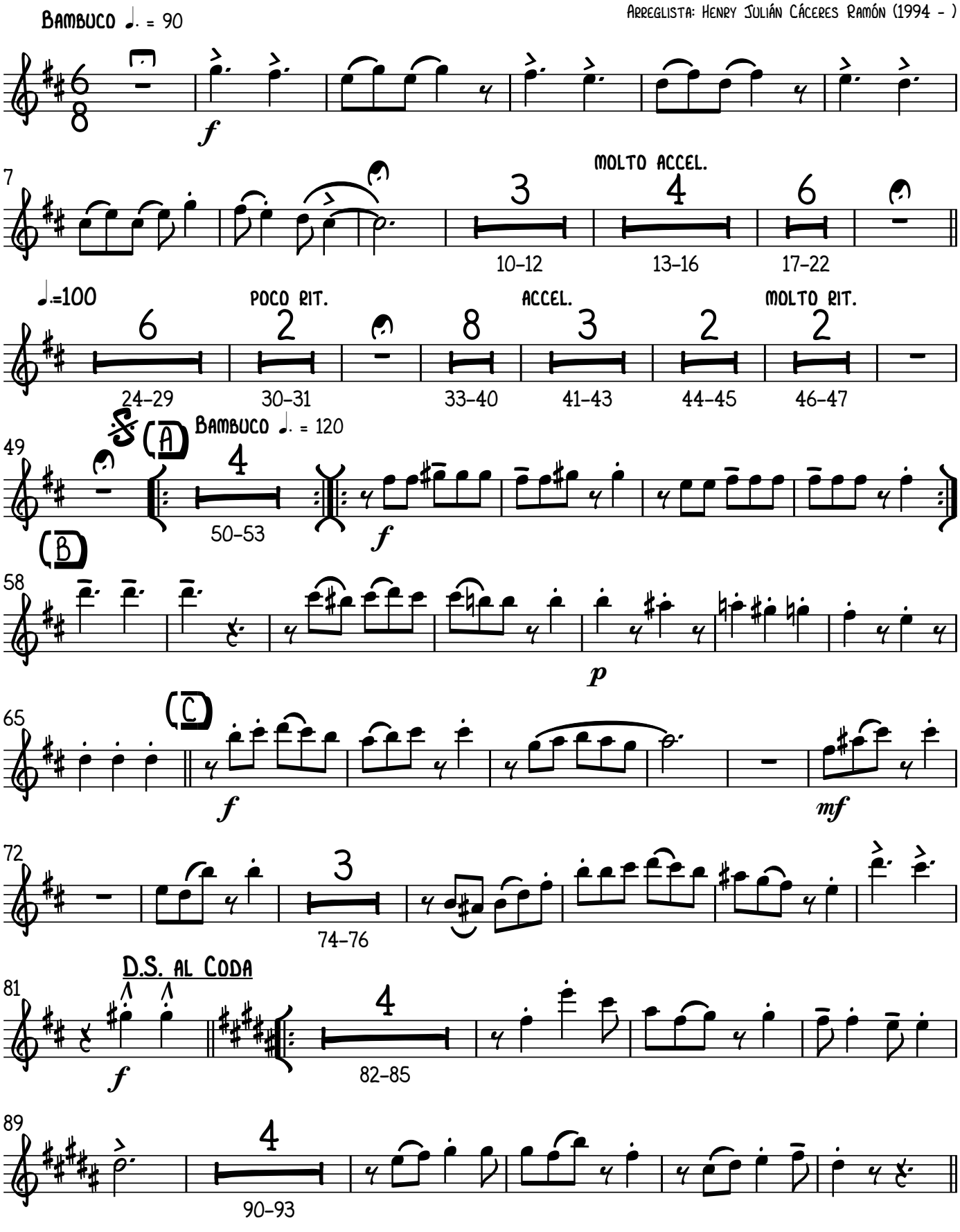
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


71
mf
3
74–76
80
D.S. al Coda
f
4
82–85
89
4
90–93
(D)
7
98–104
7
110–116
1.
2.
118
f
p
(E)
mp
124
130
f
136
140
RIT.
fp

Alto 1

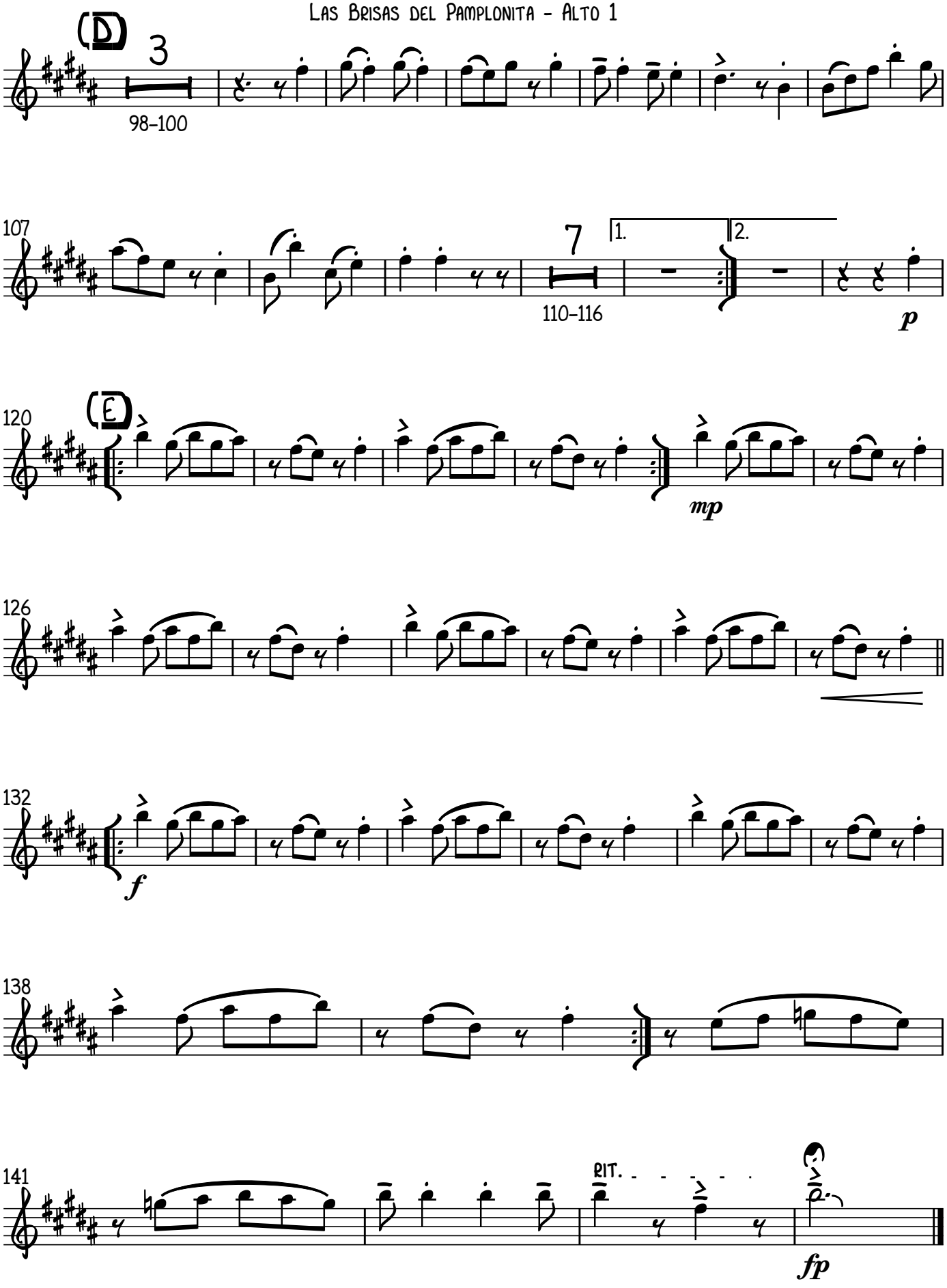
Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

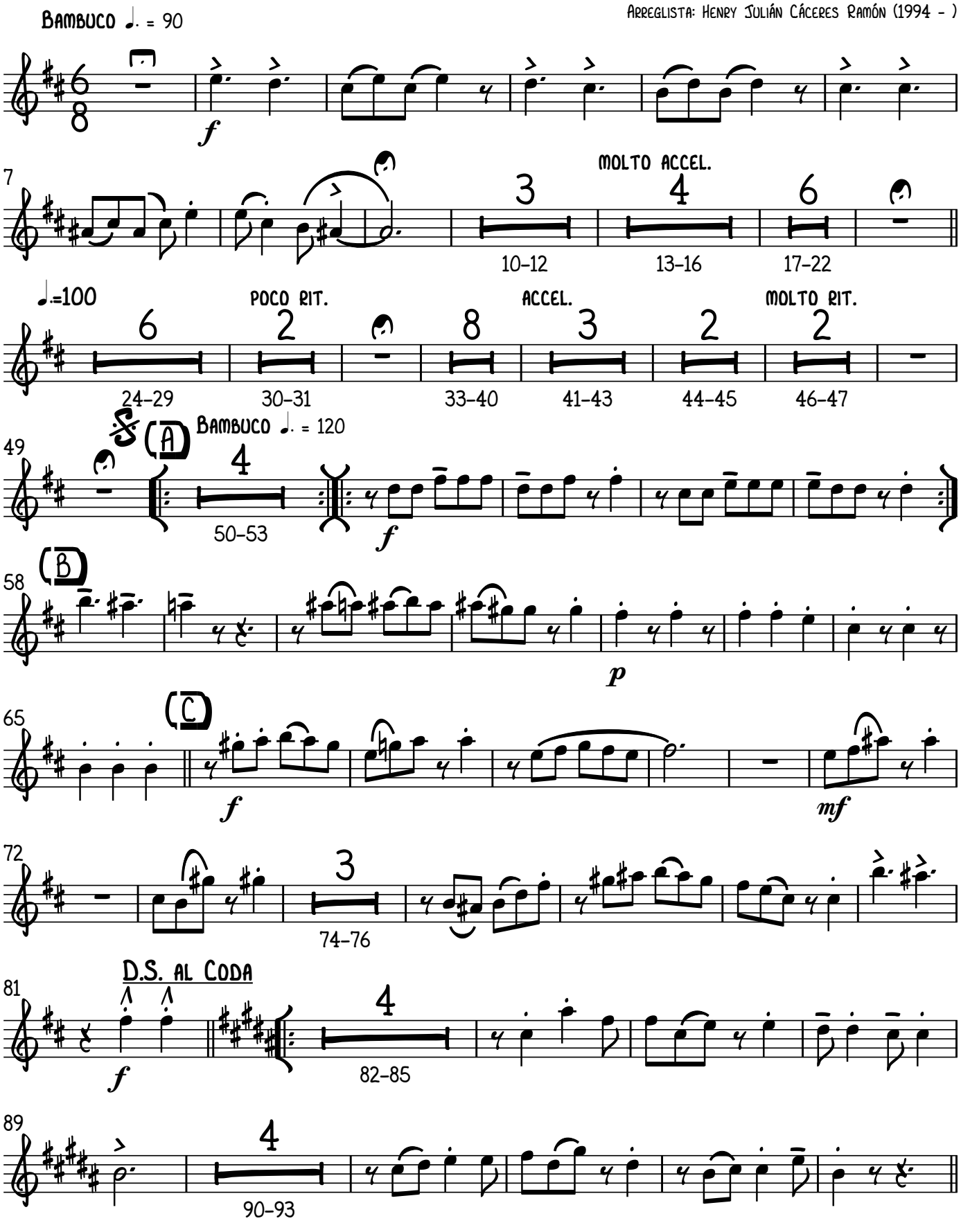
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


D
3
98–100
107
7
1.
2.
110–116
p
120
E
mp
126
132
f
138
141
RIT.
fp

Alto 2

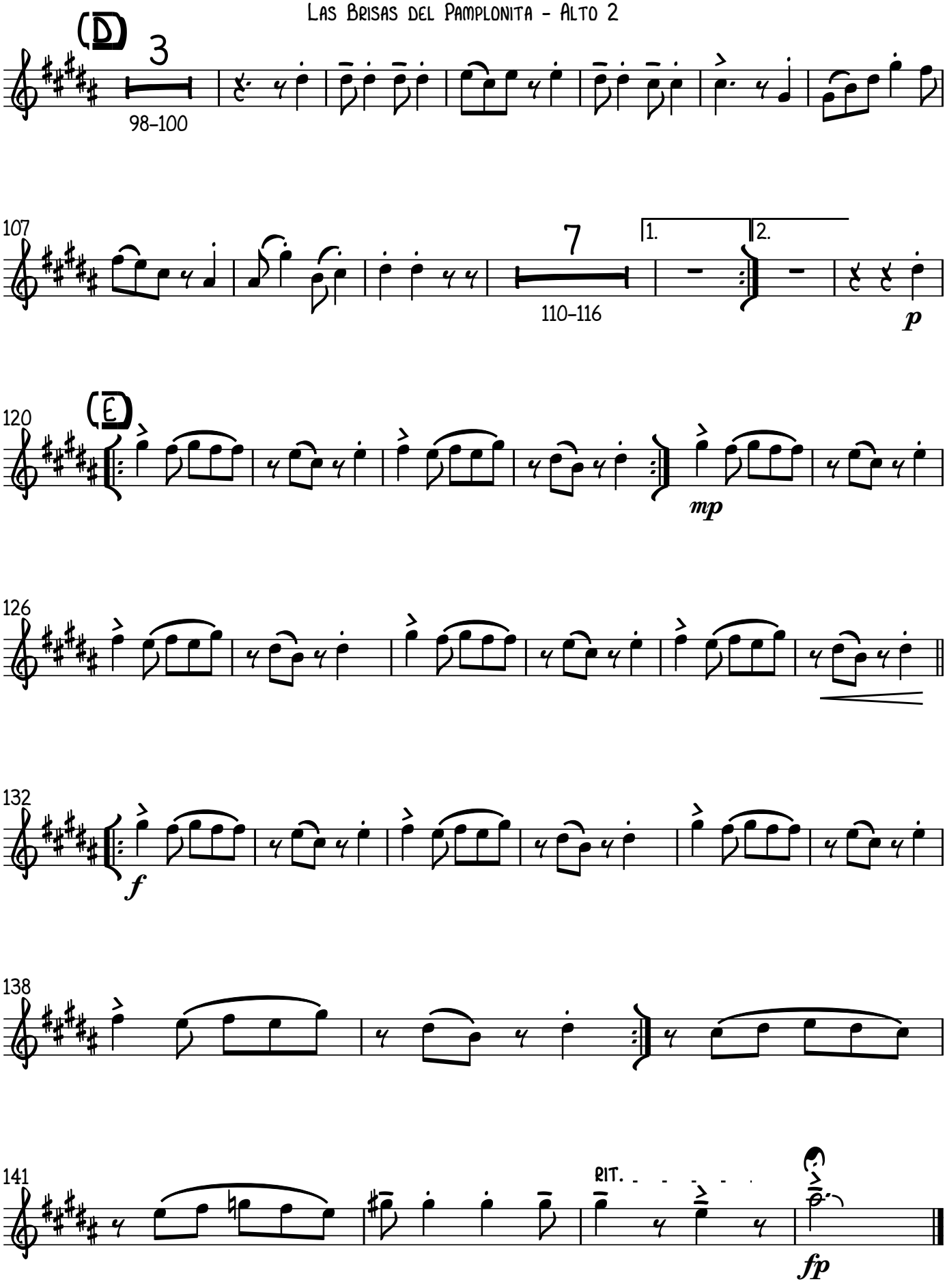
Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

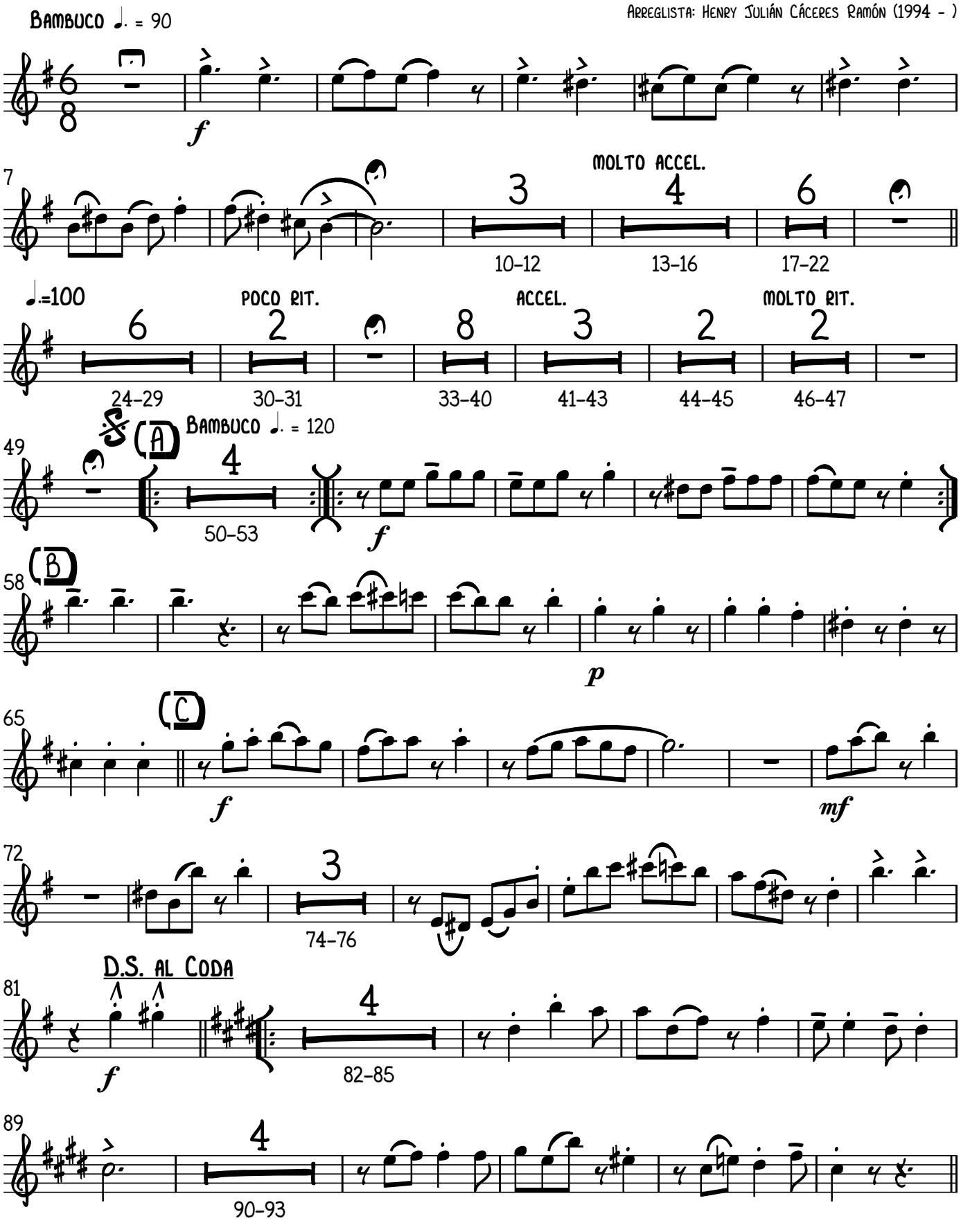
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


(D)
3
98–100
107
7
110–116
1.
2.
p
120
(E)
mp
126
132
f
138
141
RIT.
fp

Tenor 1

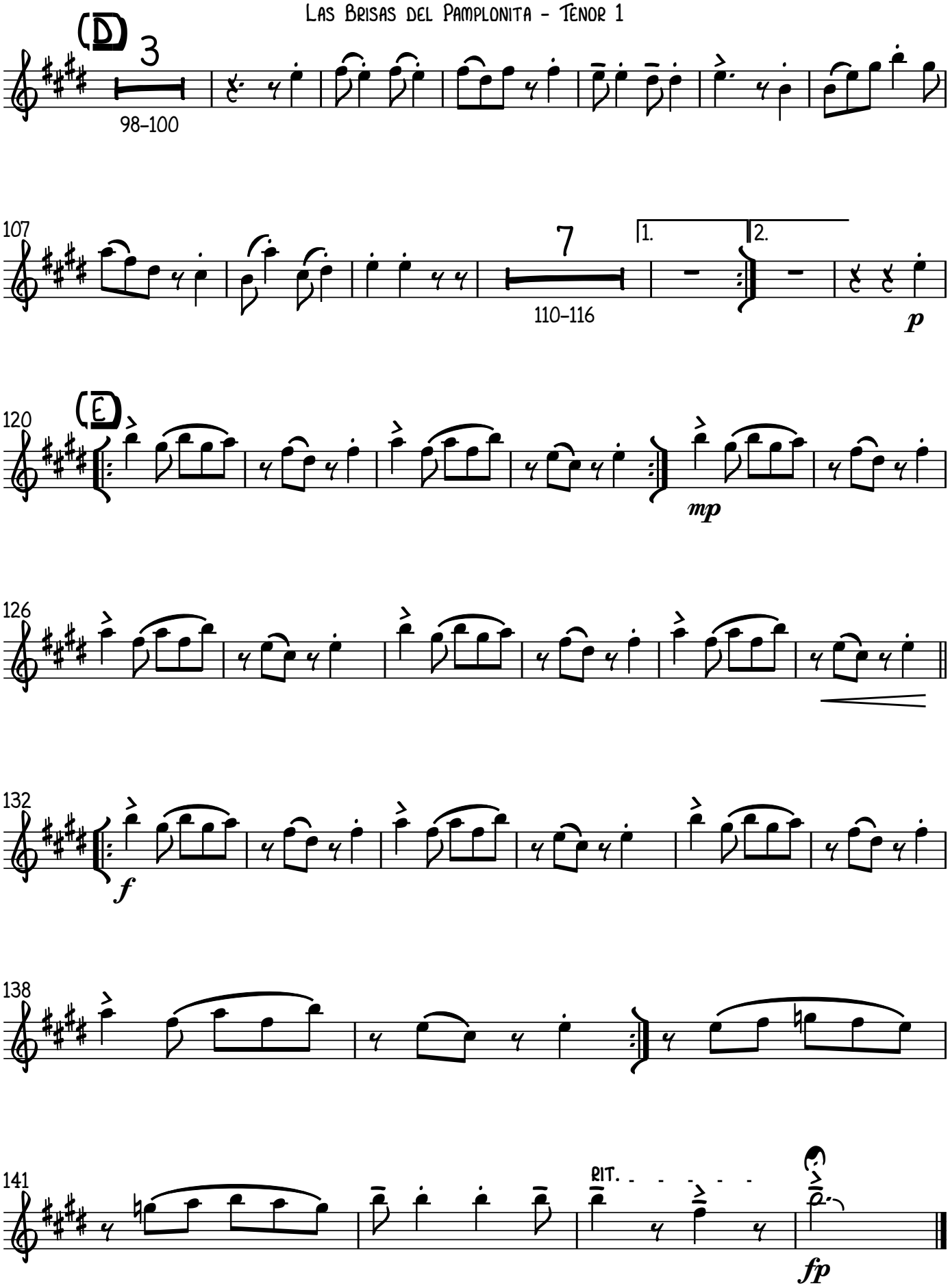
Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

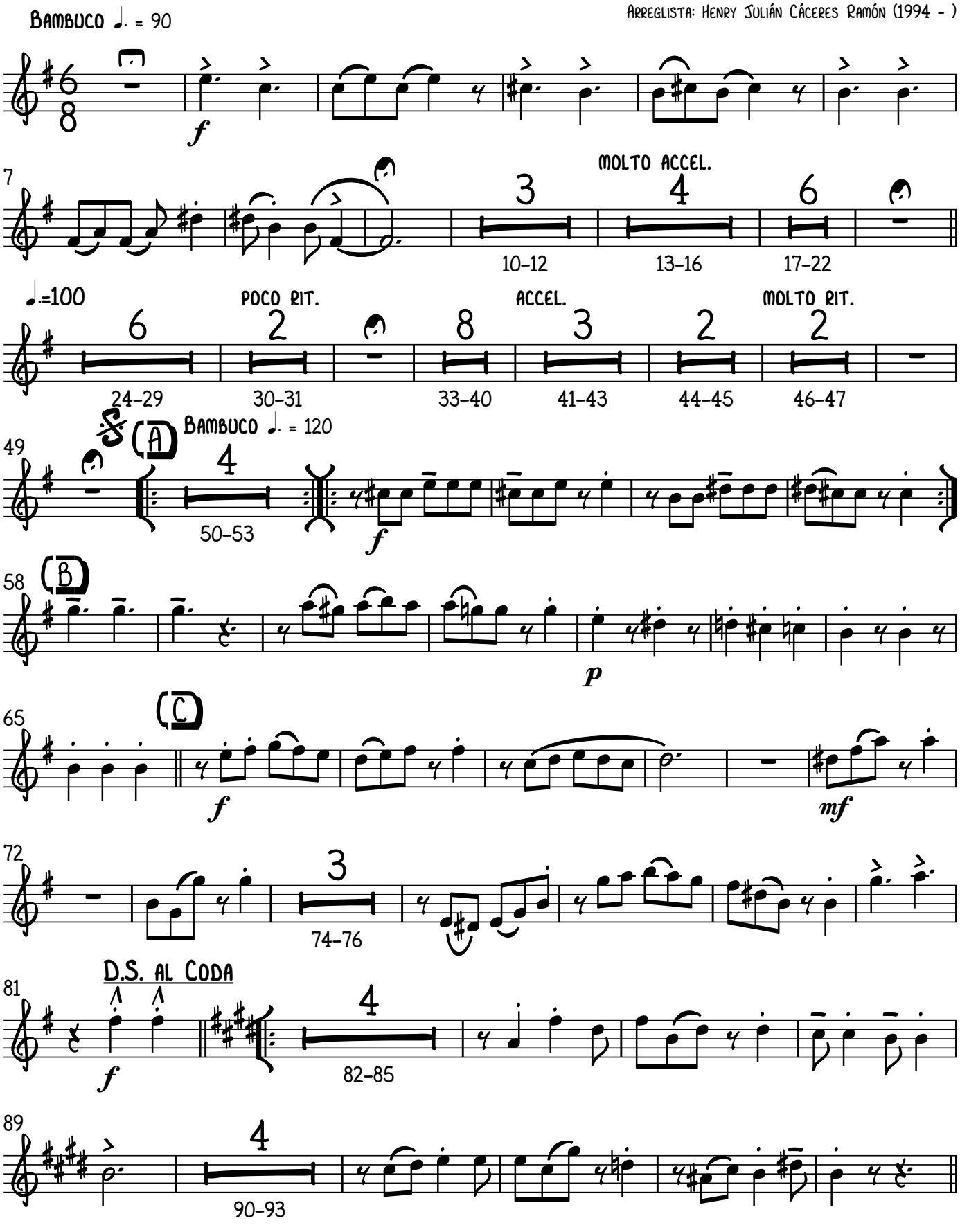
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


(D)
3
98–100
107
7
110–116
1.
2.
p
120
(E)
mp
126
132
f
138
141
RIT.
fp

Tenor 2

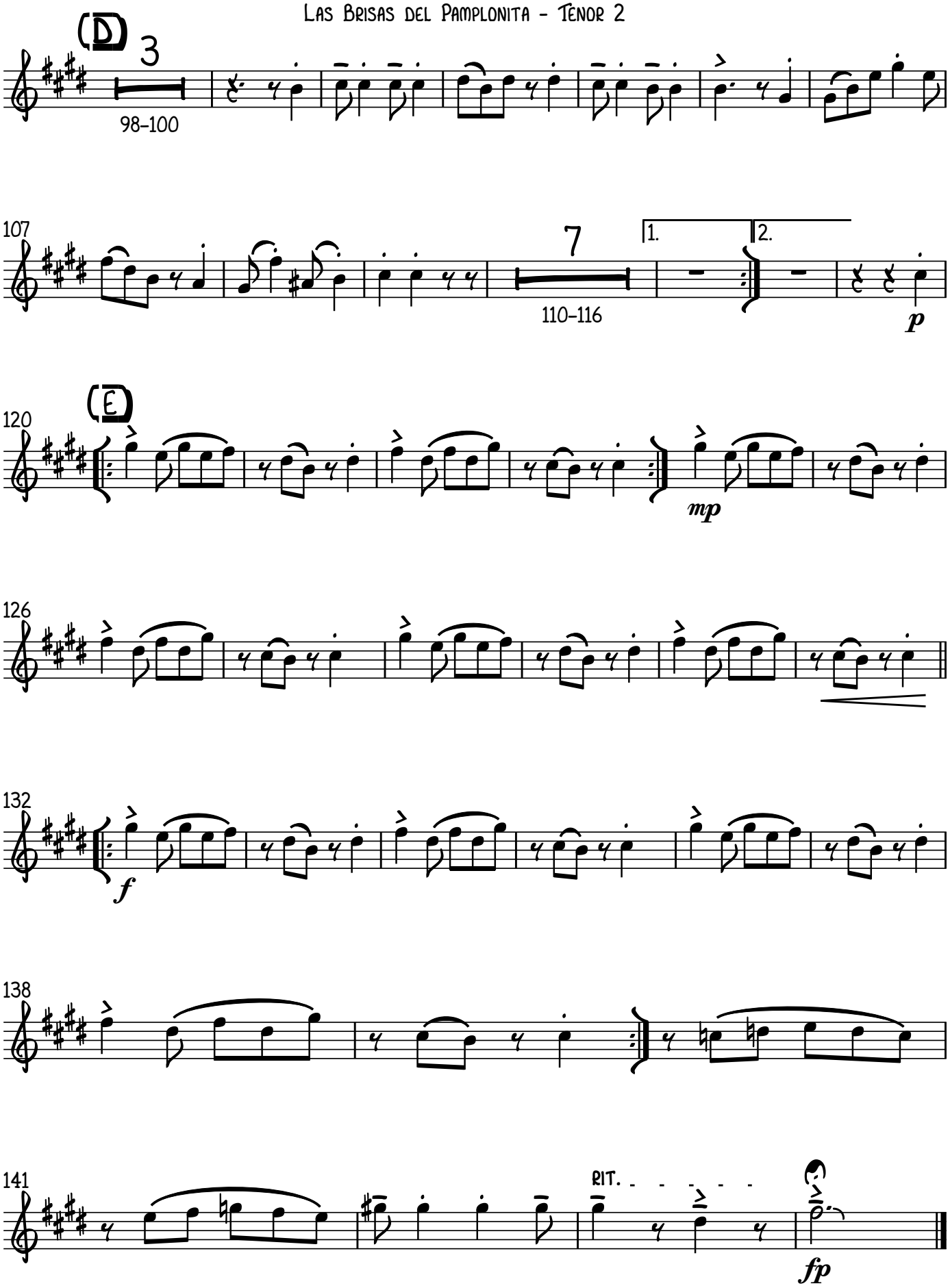
Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

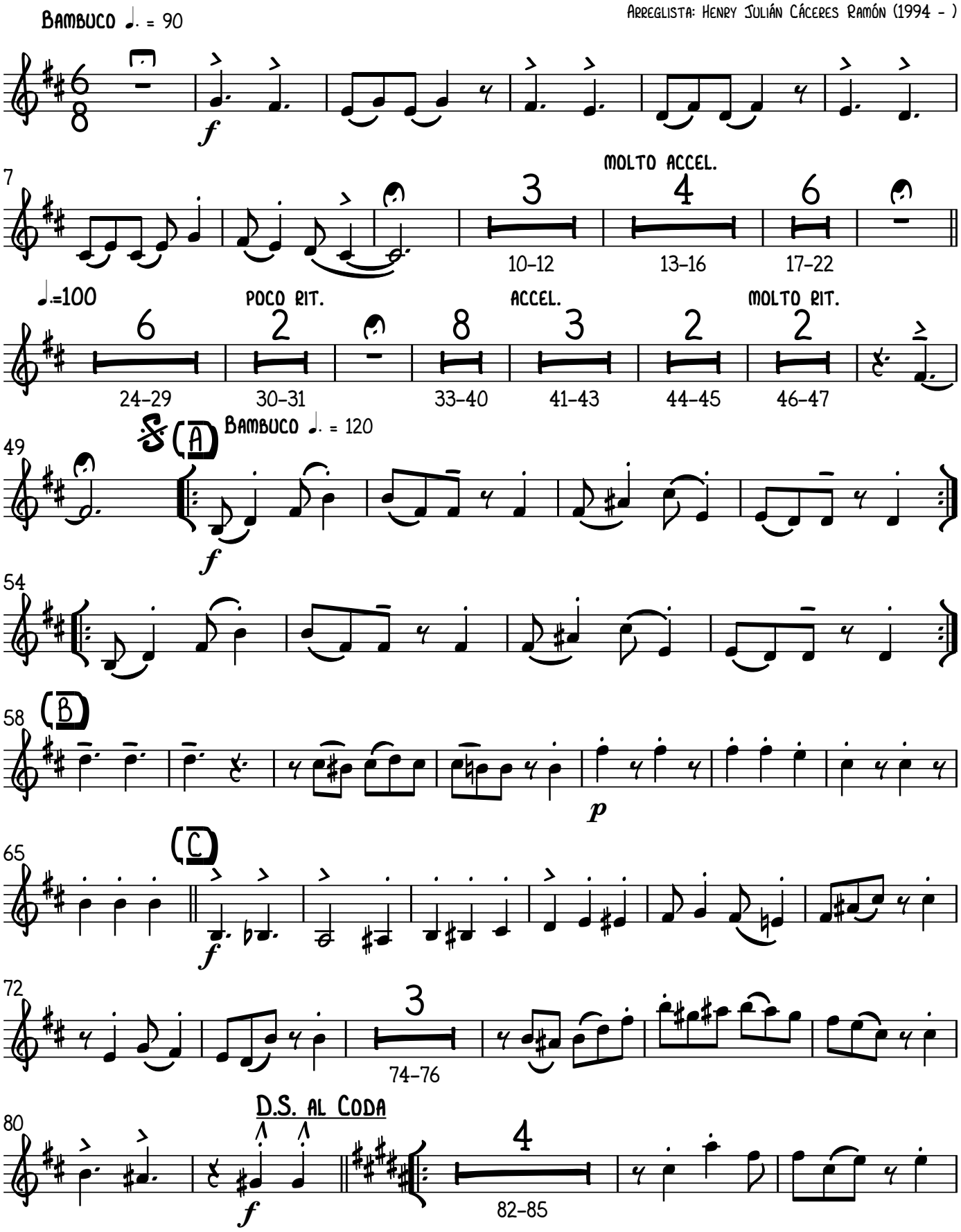
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


(D)
3
98–100
107
7
110–116
1.
2.
p
120
(E)
mp
126
132
f
138
141
RIT.
fp

Sax. Barítono

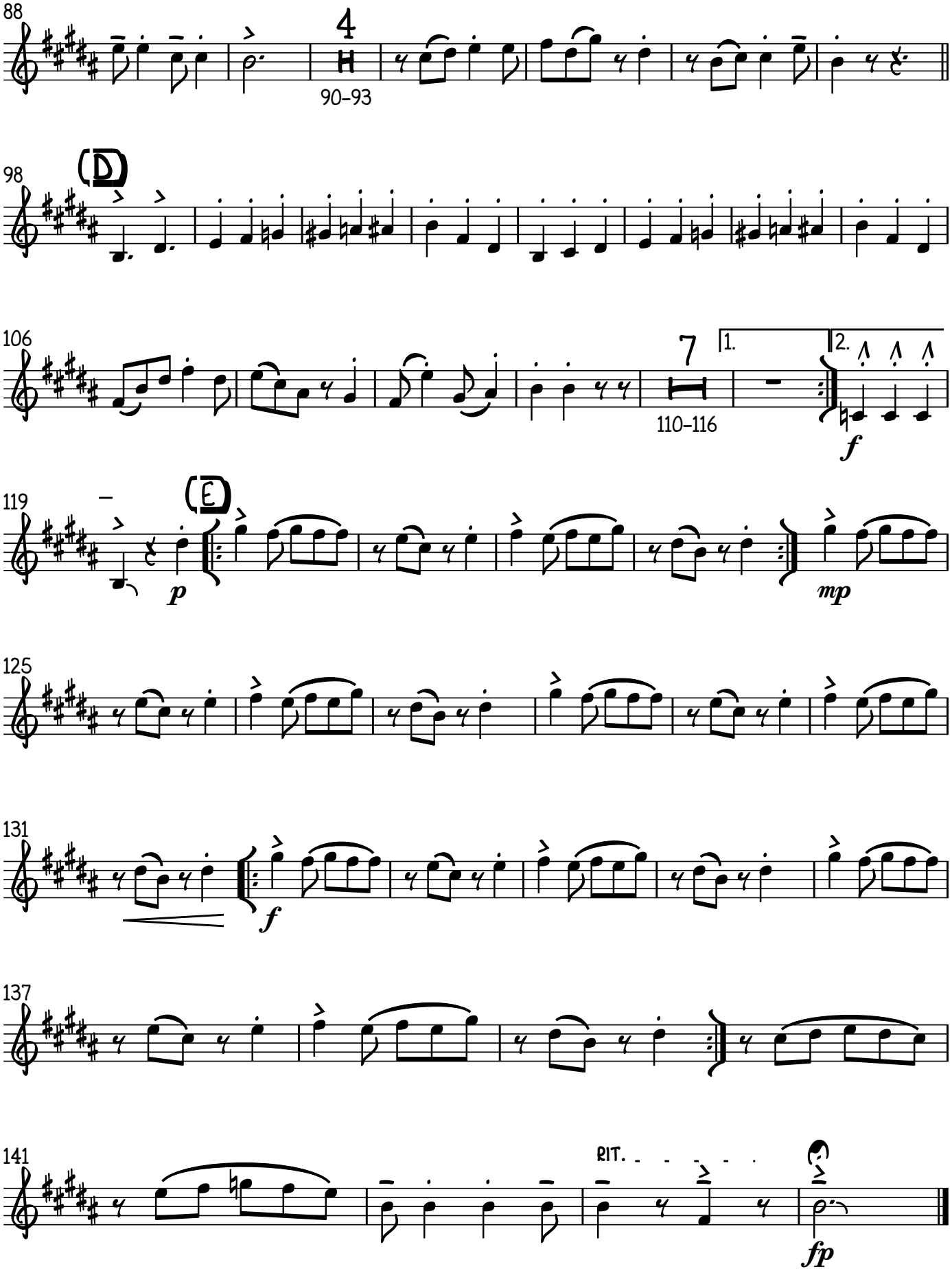
Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

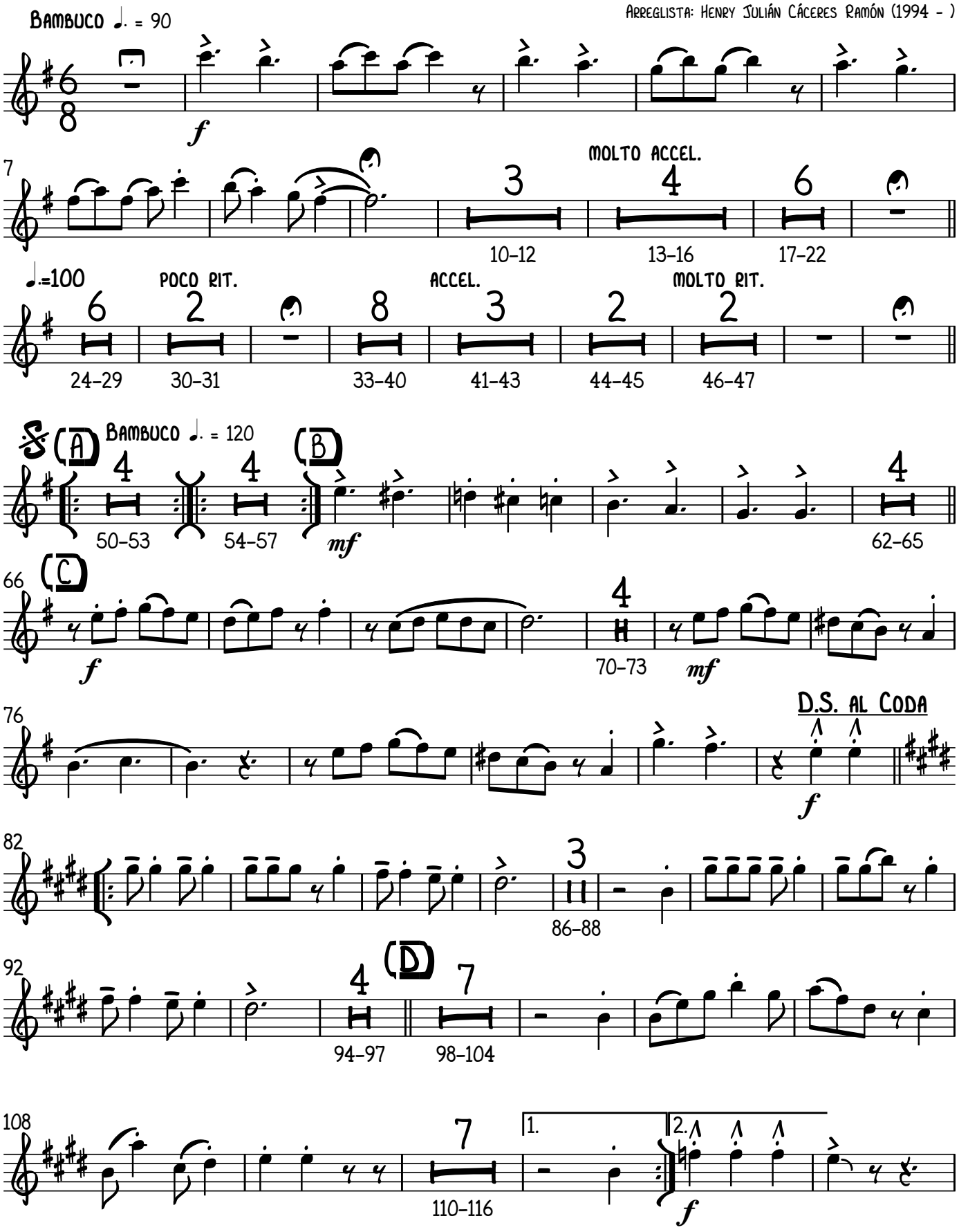
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


88
4
90–93
98
(D)
106
7
1.
2.
110–116
f
119
(E)
p
mp
125
131
f
137
141
RIT.
fp

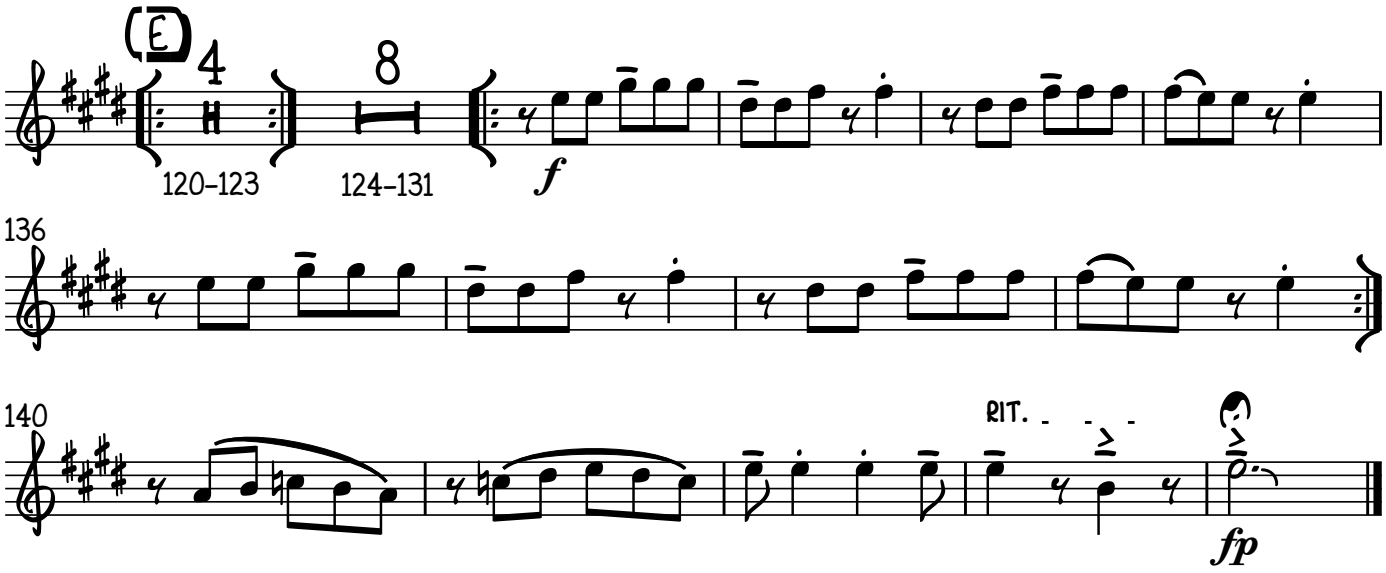
Trompeta 1

Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



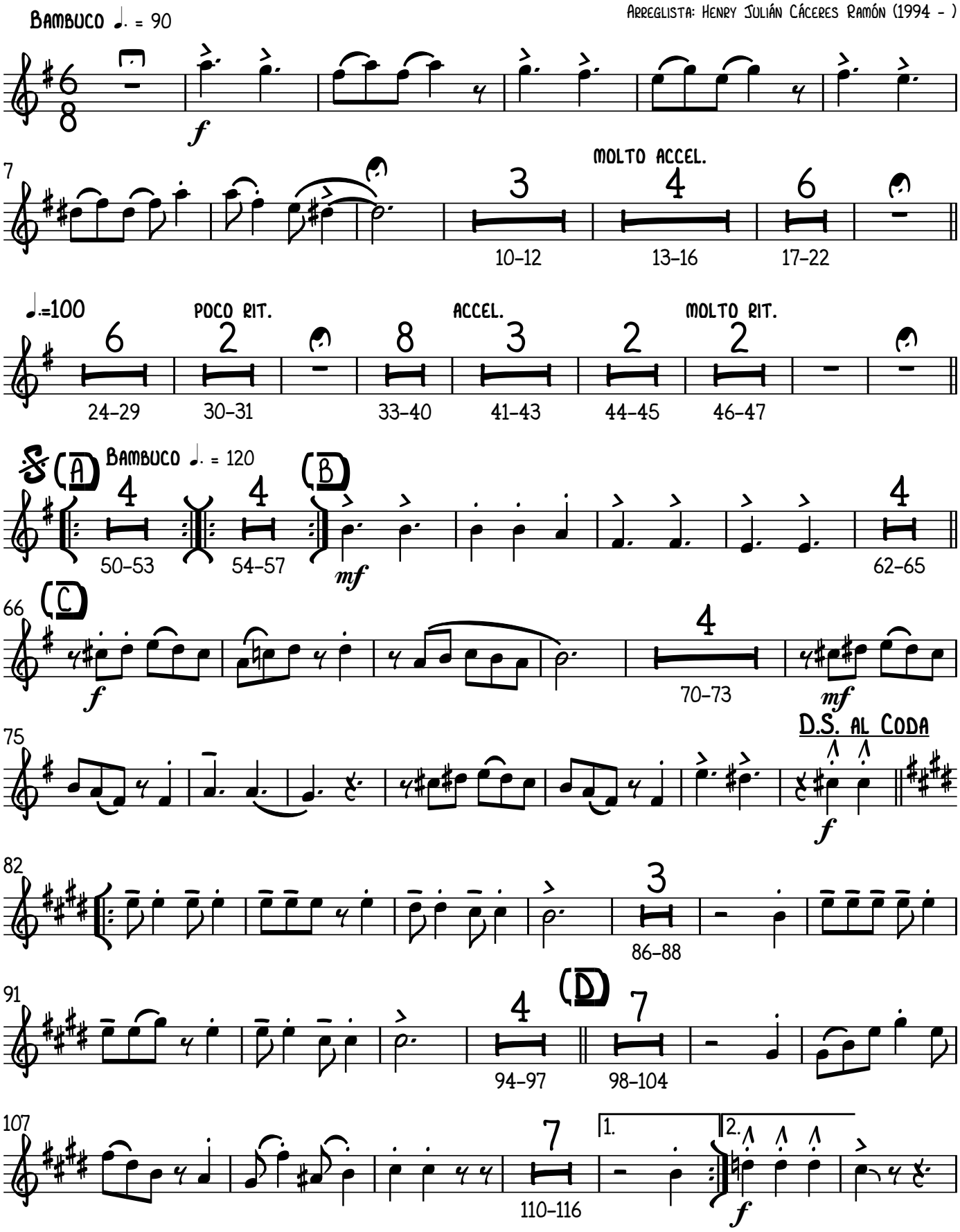
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


E
4
120–123
8
124–131
f
136
140
RIT.
fp

Trompeta 2

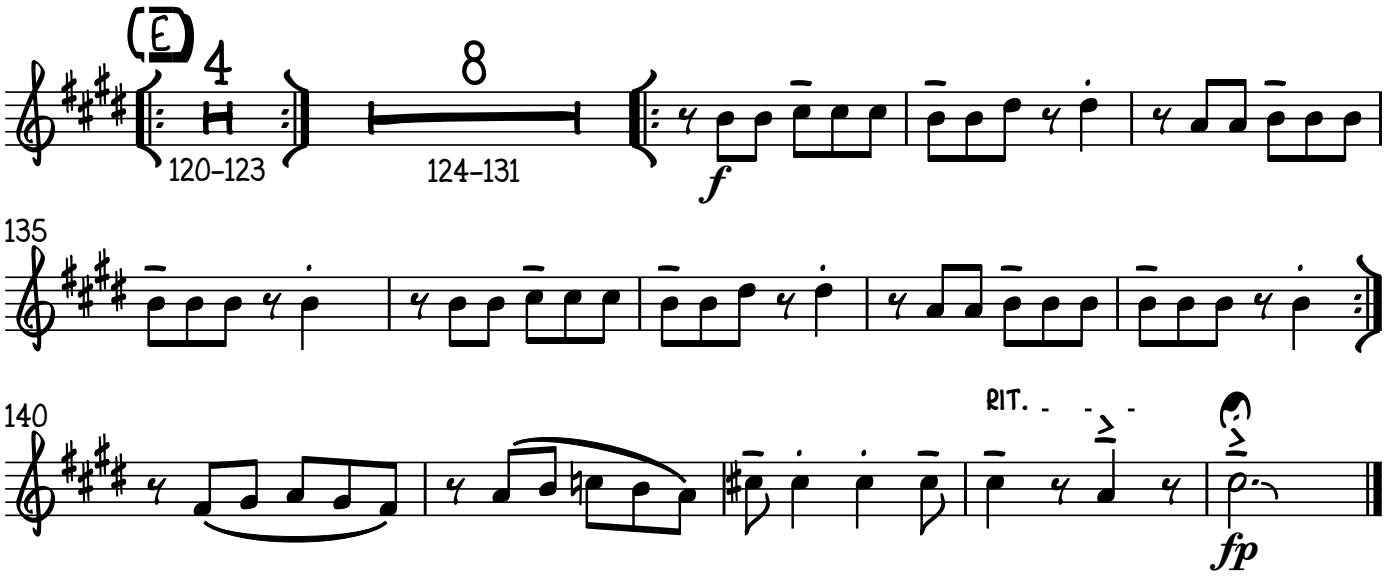
Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

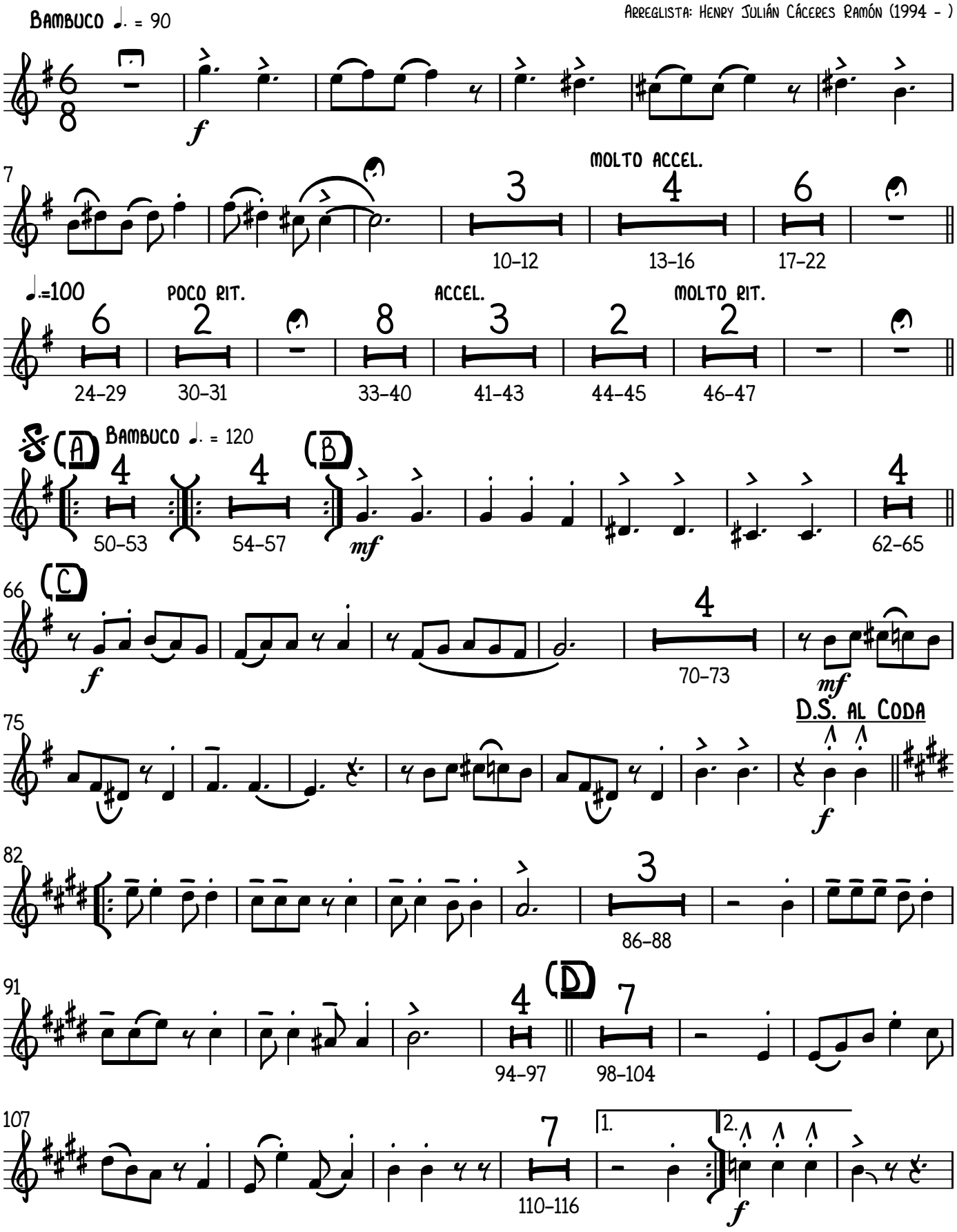
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


E
4
120–123
8
124–131
f
135
140
RIT.
fp

Trompeta 3

Las Brisas del Pamplonita

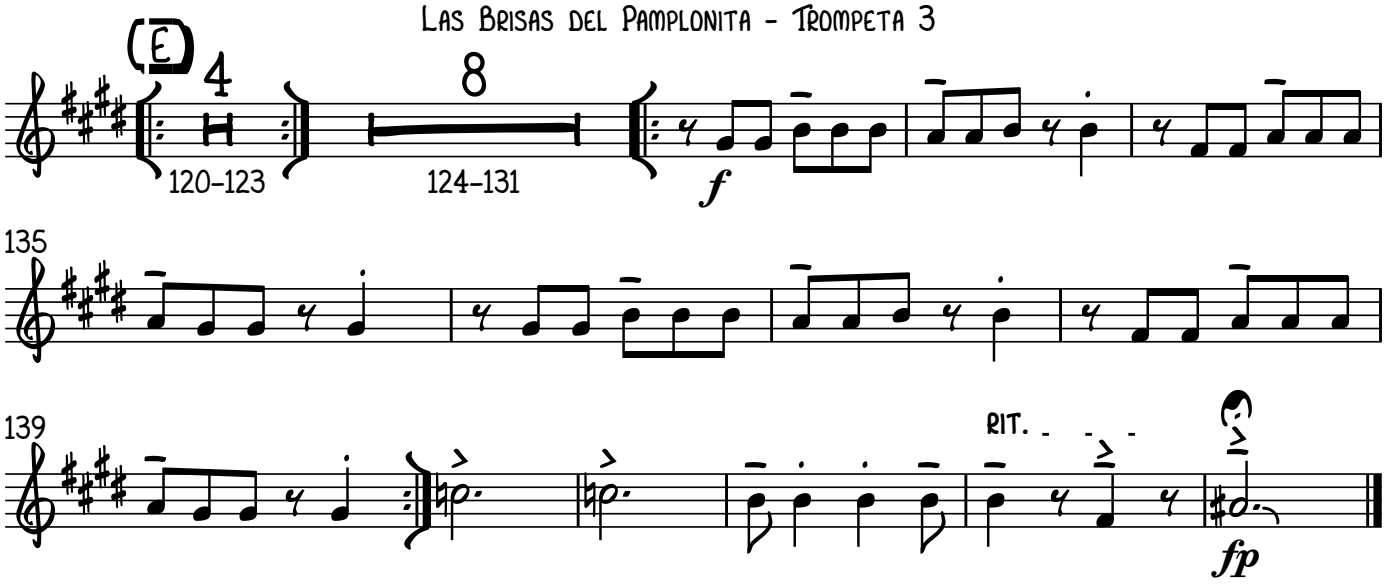
Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

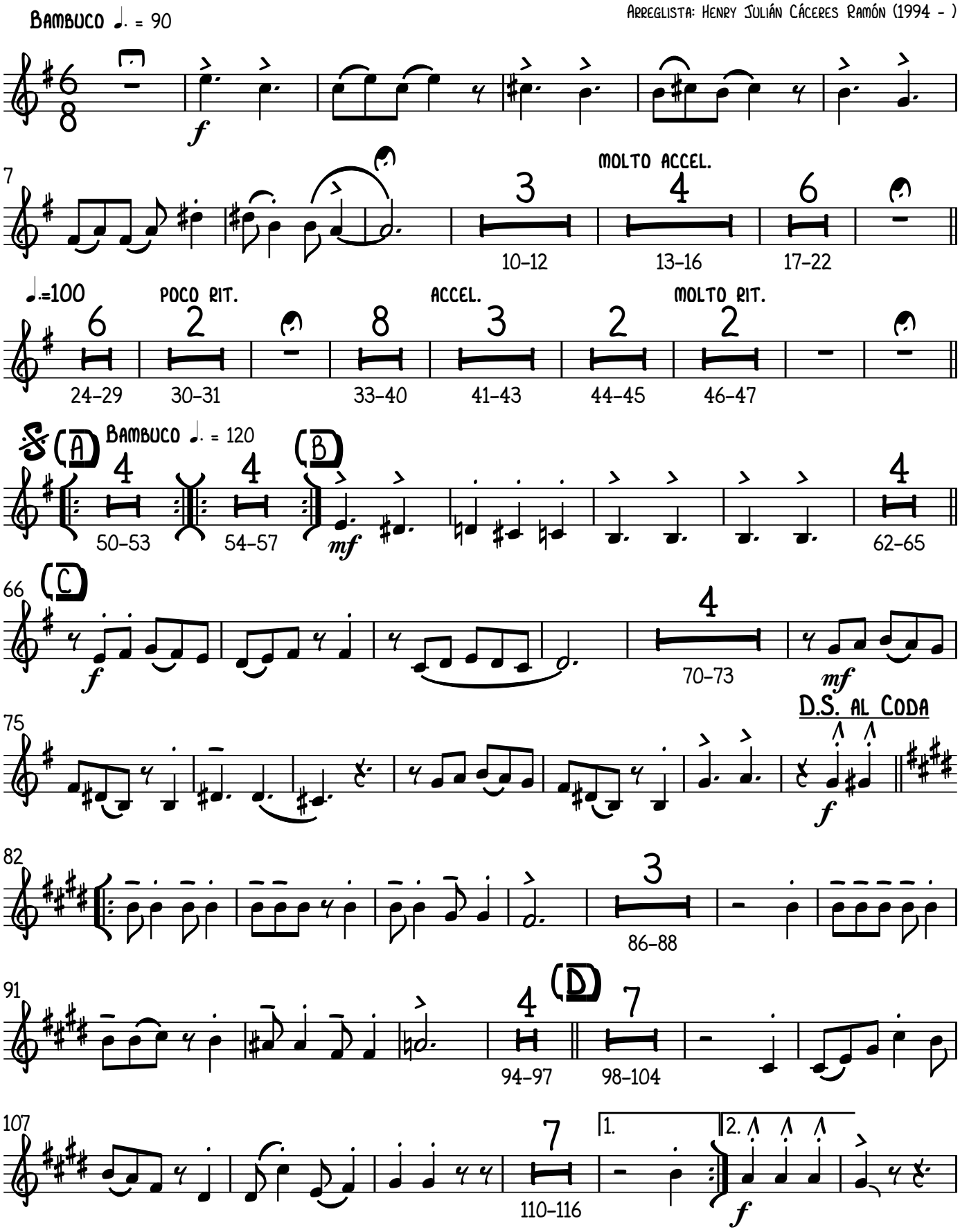
Las Brisas del Pamplonita - Trompeta 3



Trompeta 4

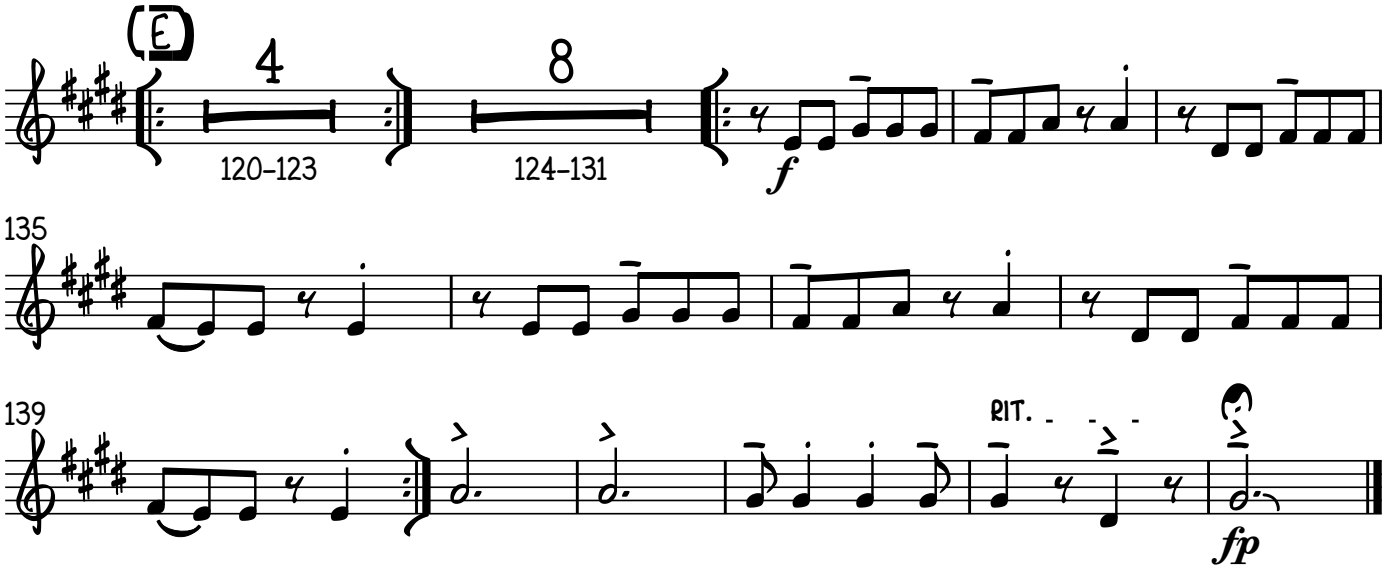
Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

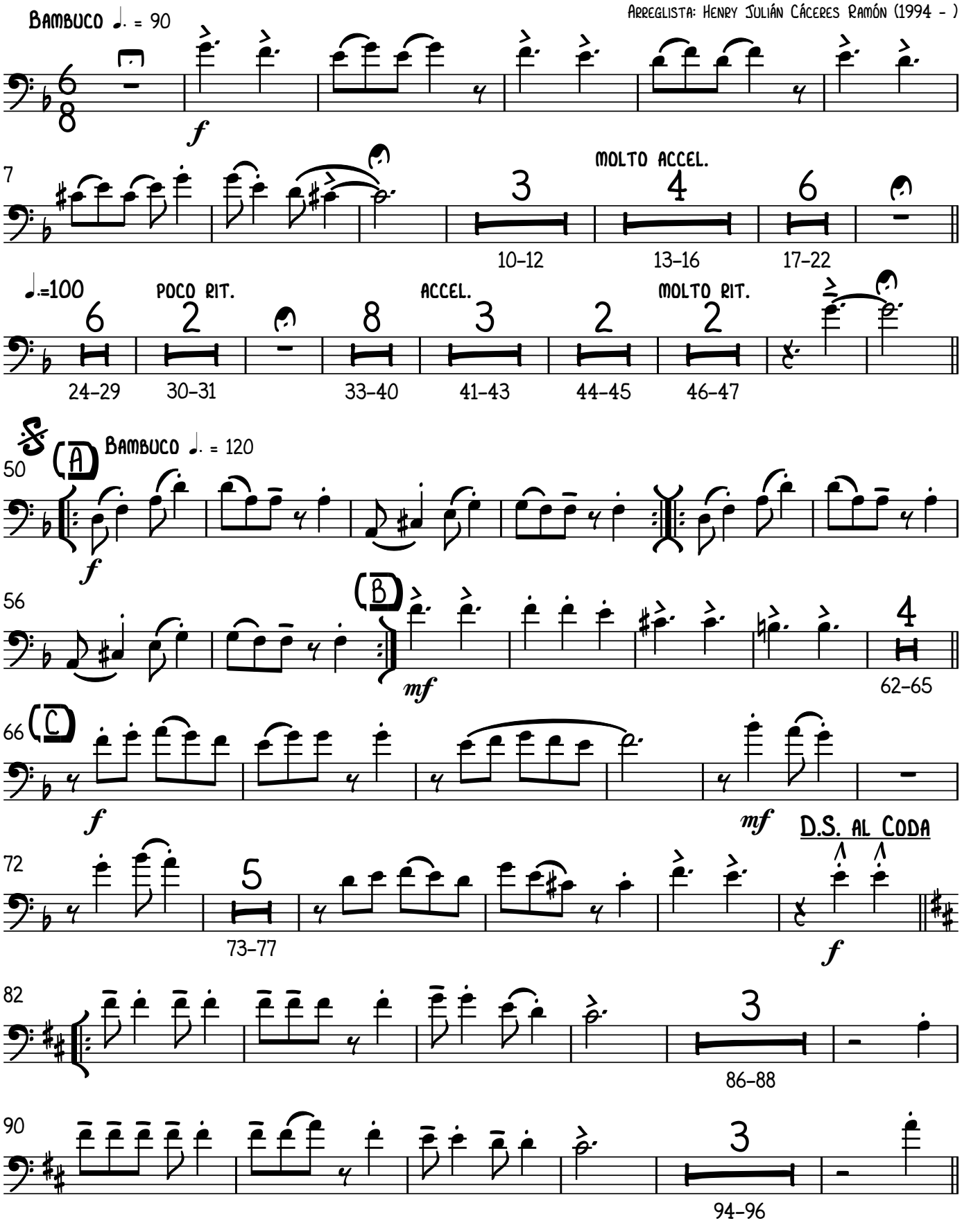
Las Brisas del Pamplonita - Trompeta 4



Trombón 1

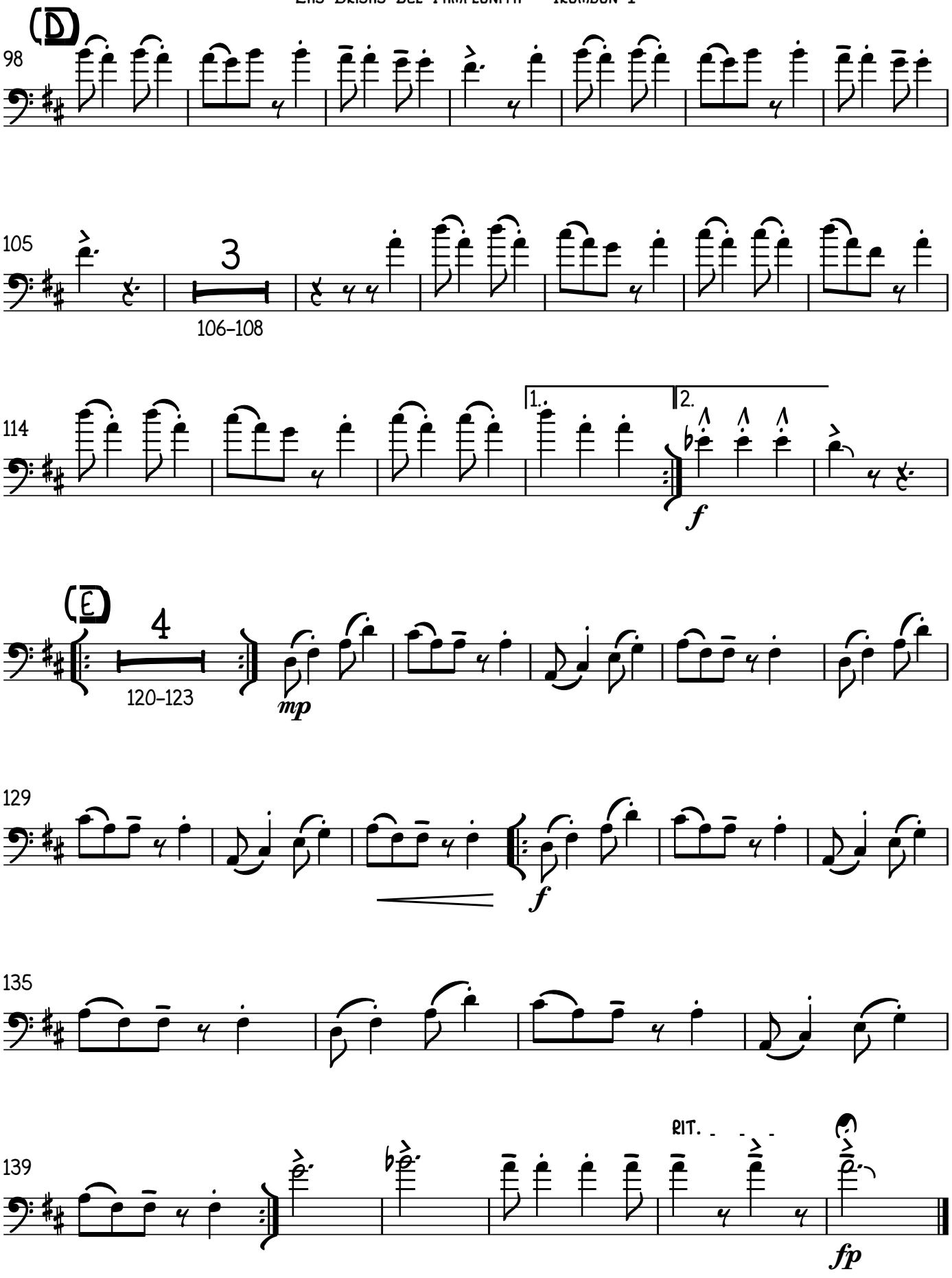
Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

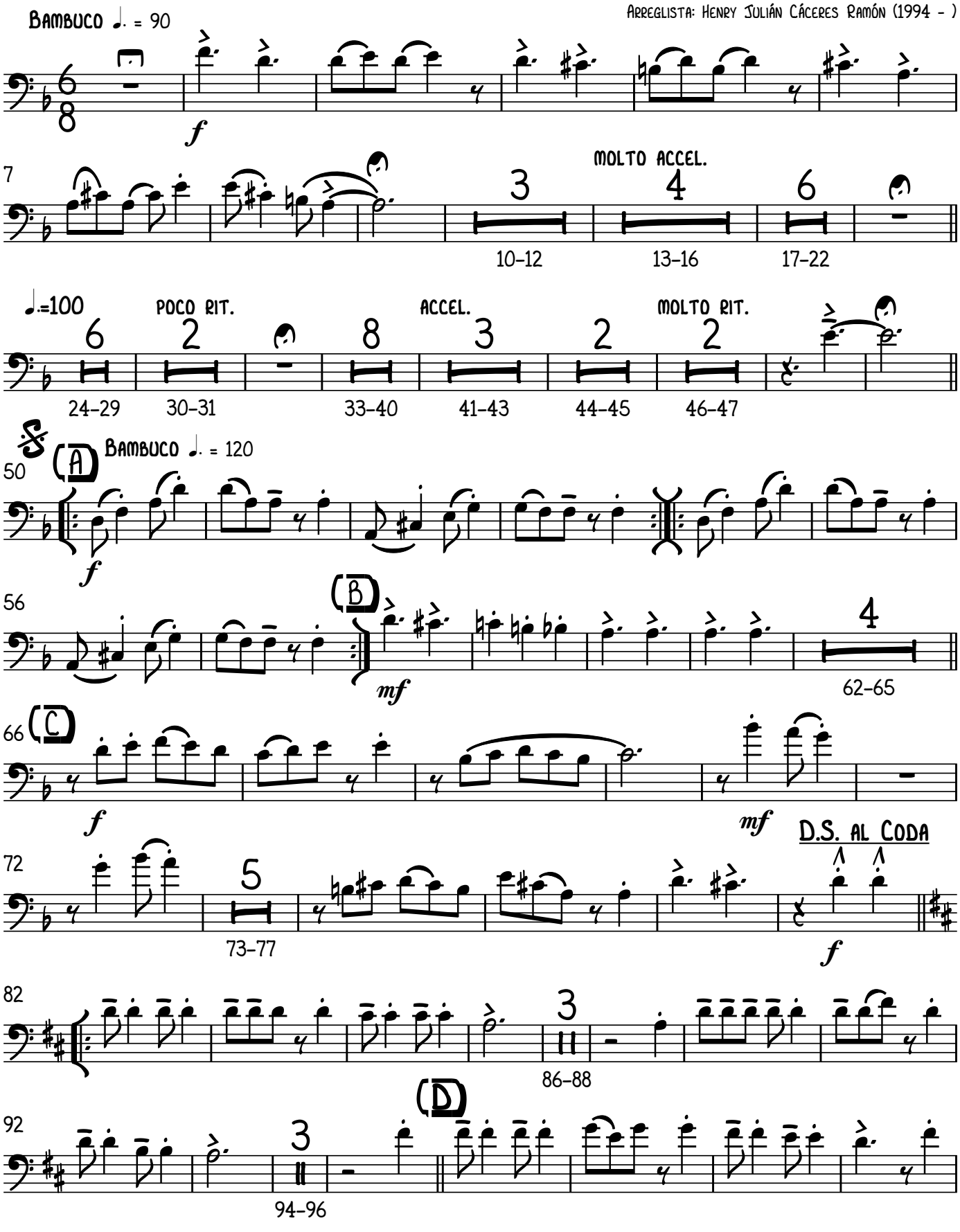
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


(D)
98
105
3
106–108
114
1.
2.
f
(E)
4
120–123
mp
129
f
135
139
RIT.
fp

Trombón 2

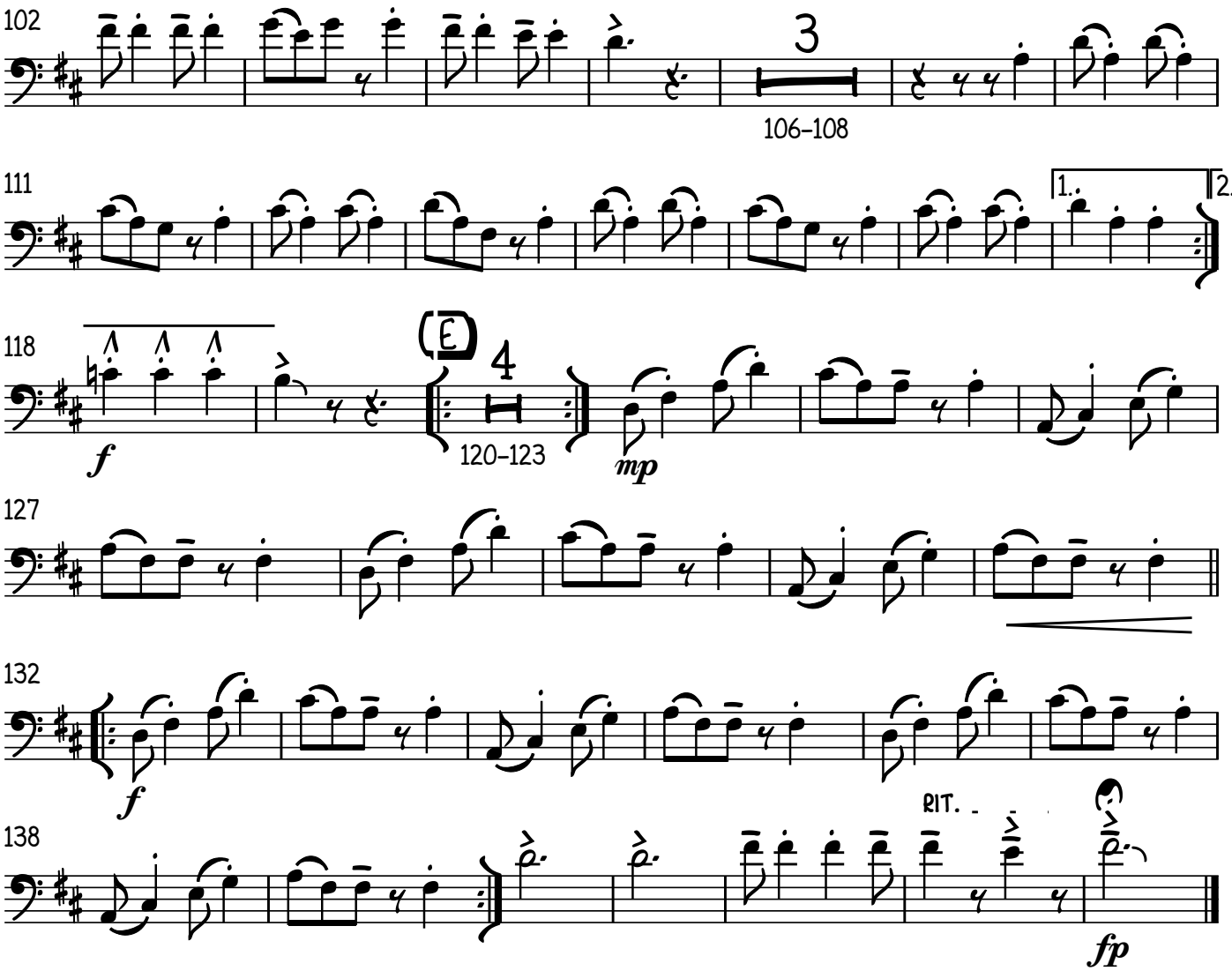
Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

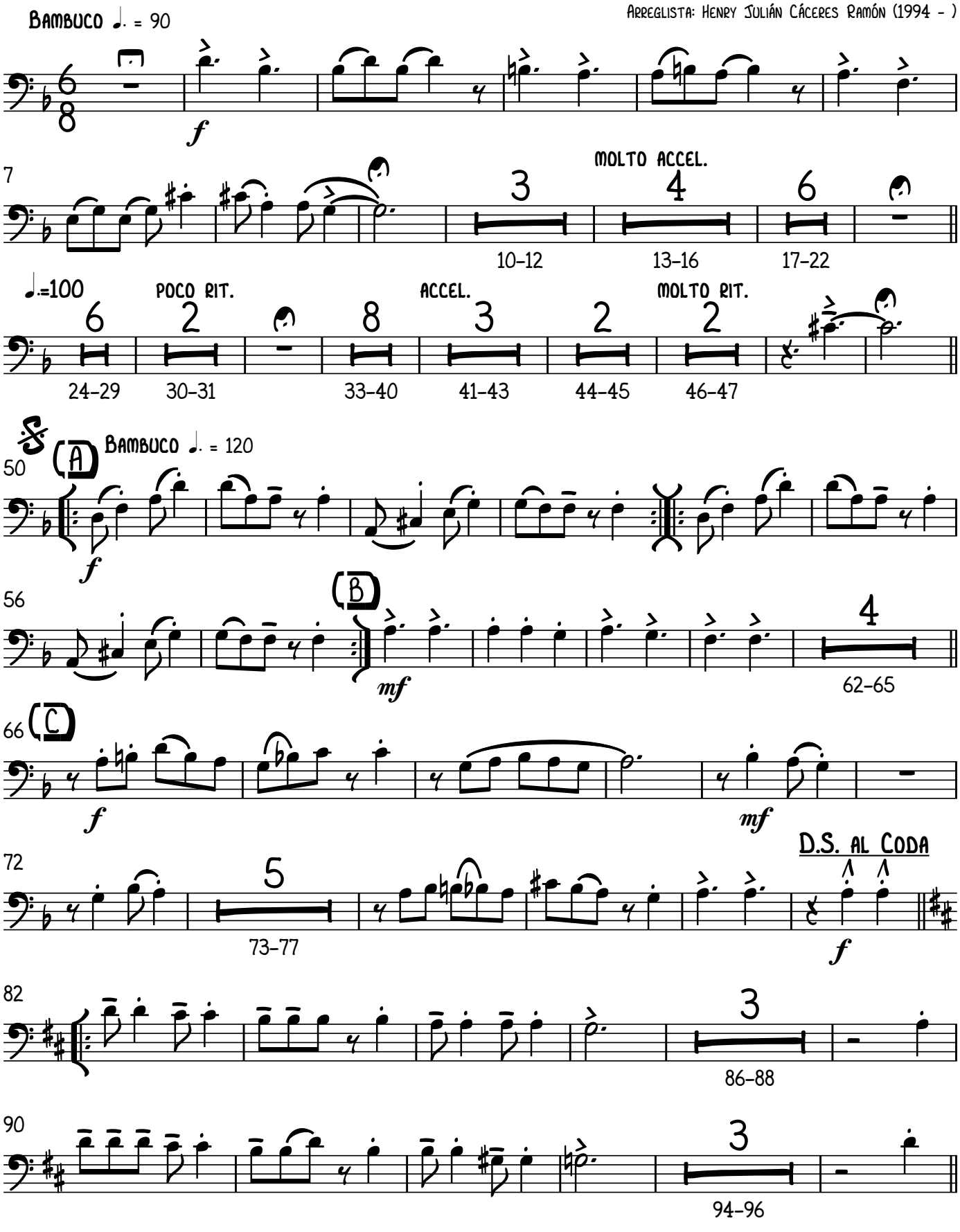
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


102
3
106–108
111
1.
2.
118
f
E
4
120–123
mp
127
132
f
RIT.
138
fp

Trombón 3

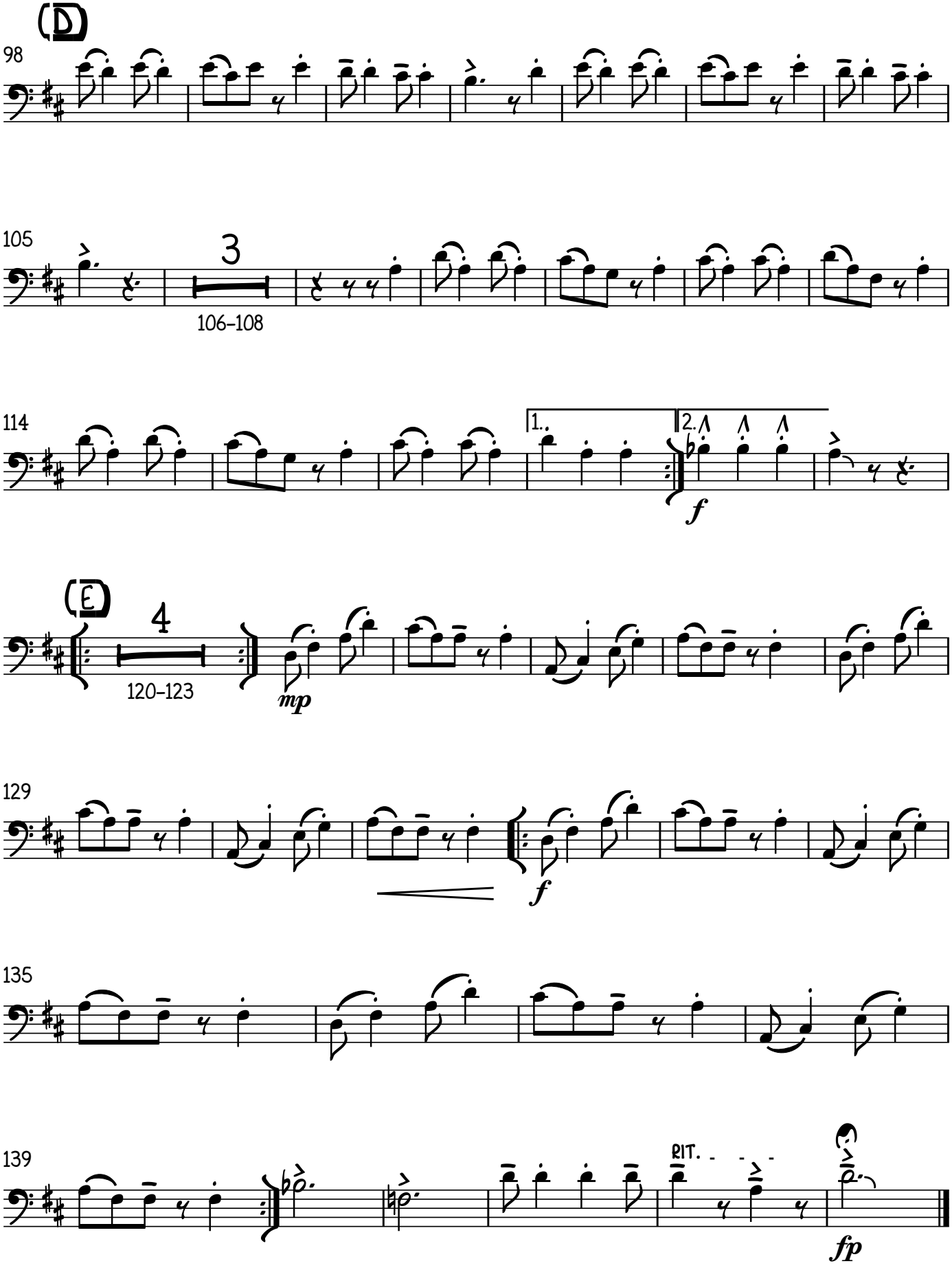
Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

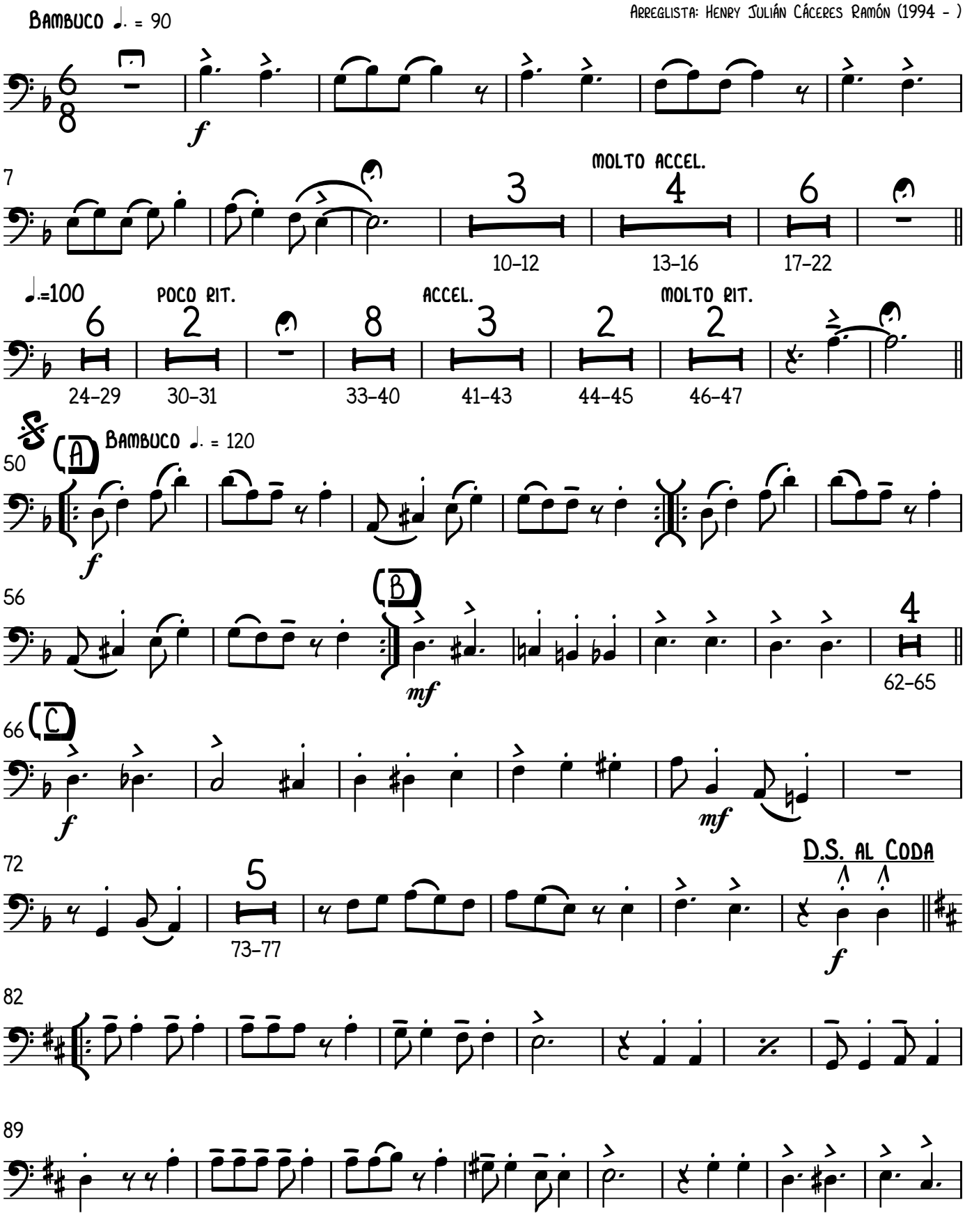
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


D
98
105
3
106–108
114
1.
2.
f
E
4
120–123
mp
129
f
135
139
RIT.
fp

Trombón Bajo

Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

Las Brisas del Pamplonita - Trombón Bajo

97

(D)

104

111

117

1.

2.

f

(E)

4

120–123

mp

126

132

f

138

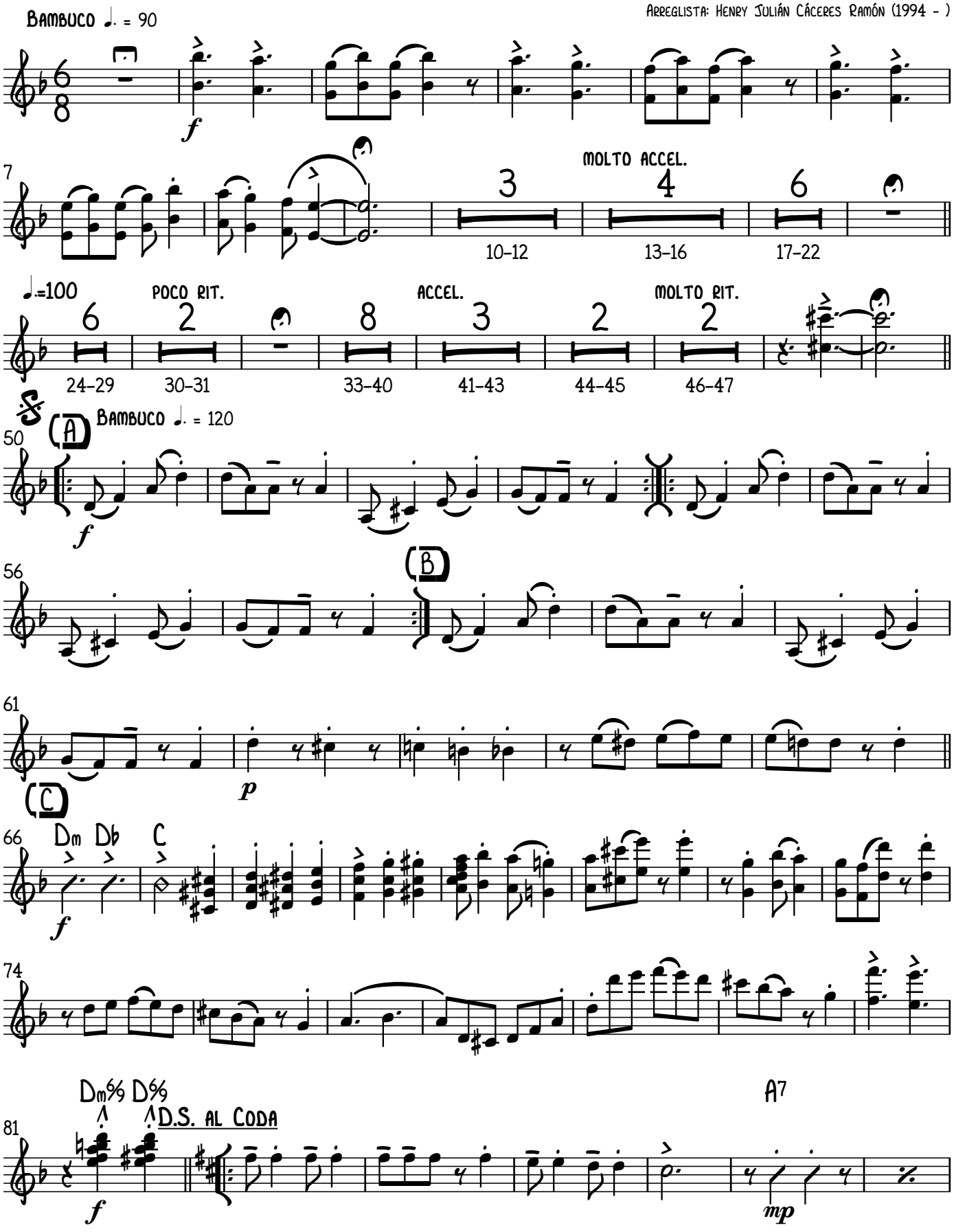
RIT.

fp

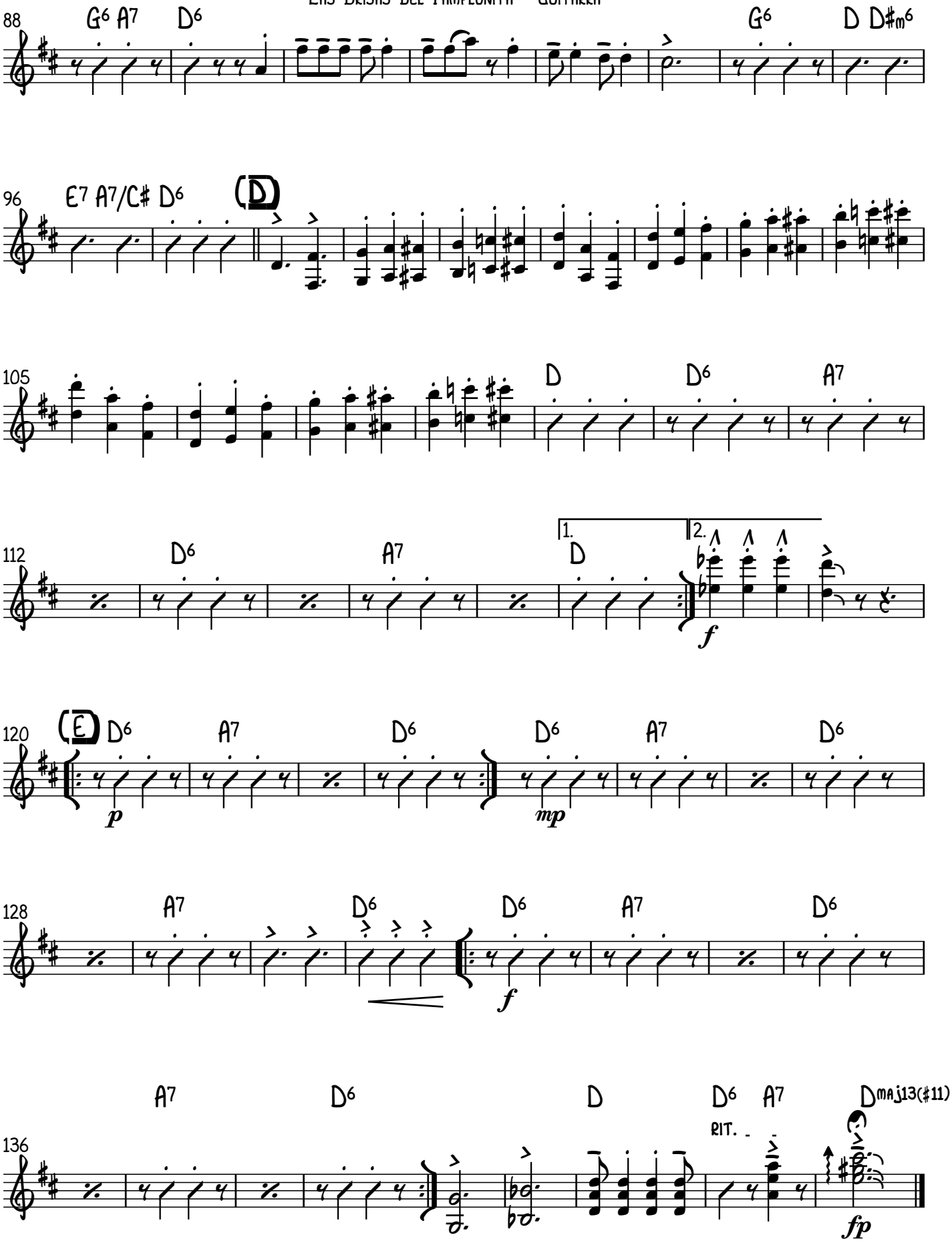
GUITARRA

Las Brisas del Pamplonita

COMPOSITOR: ELÍAS MAURICIO SOTO URIBE (1858 -1944)
ARREGLISTA: HENRY JULIÁN CÁCERES RAMÓN (1994 -)



COPYRIGHT © 2017 HENRY JULIÁN CÁCERES RAMÓN


88
G6 A7 D6
G6
D D#m6
96
E7 A7/C# D6
(D)
105
D
D6
A7
112
D6
A7
D
1.
2.
f
120
(E)
D6
A7
D6
D6
A7
D6
p
mp
128
A7
D6
D6
A7
D6
f
136
A7
D6
D
D6
A7
Dmaj13(#11)
RIT.
fp

Piano

Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)

Bambuco ♩. = 90

mf

molto *f* accel.

♩.=100

Dm(maj7) D7 Gm7 C7 Fmaj7 Bbmaj7

10–12 13–16 17–22

mp

poco rit. accel. molto rit.

Em7(b5) A7 Dm6 A7

30

33–40 41–43 44–45 46–47

Bambuco ♩. = 120

50

(A)

f

(B) Dm Dm(maj7) Dm7 Dm6 Gm7 A7 Dm

56

mf *p*

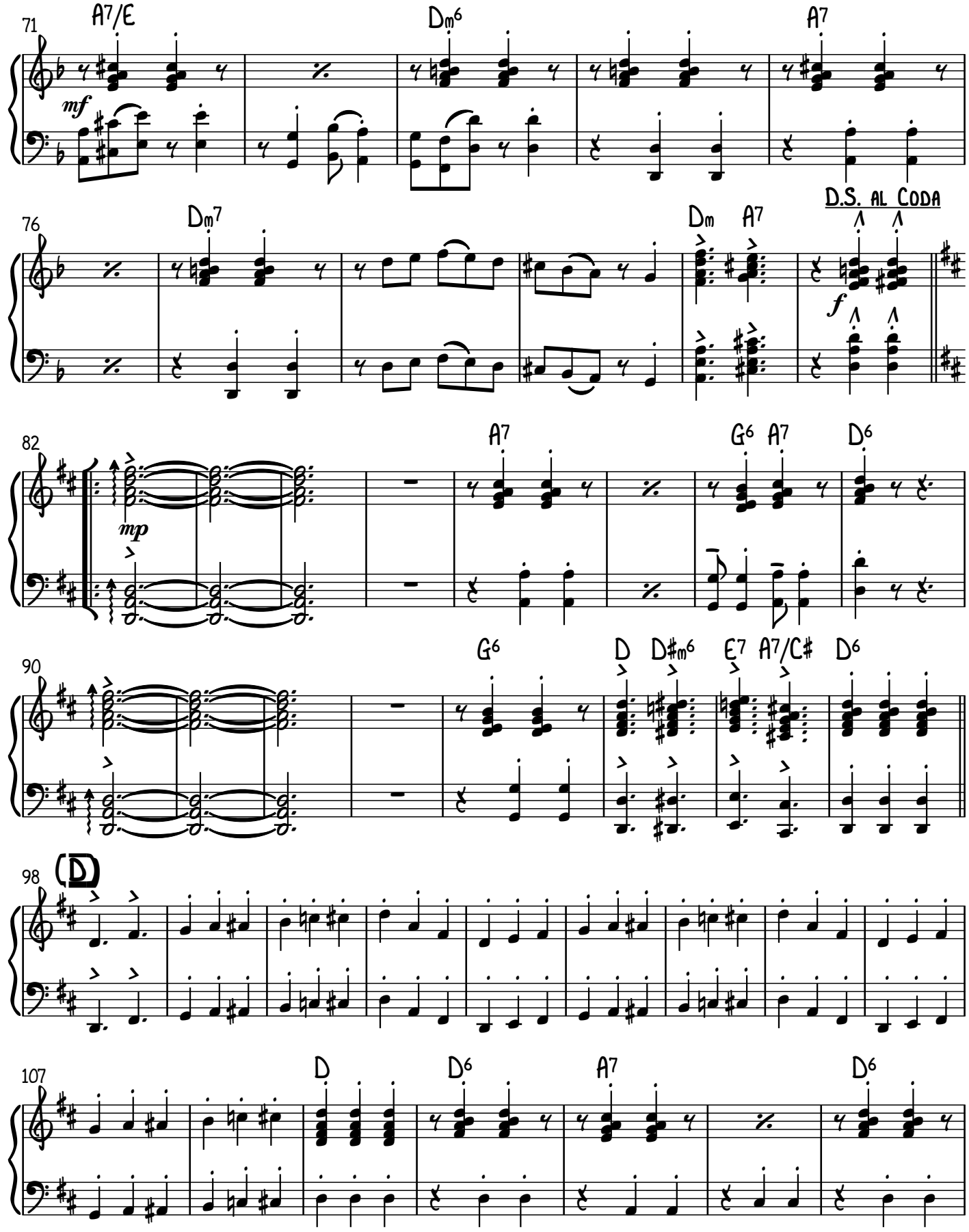
(C) Dm Db C Dm7/A

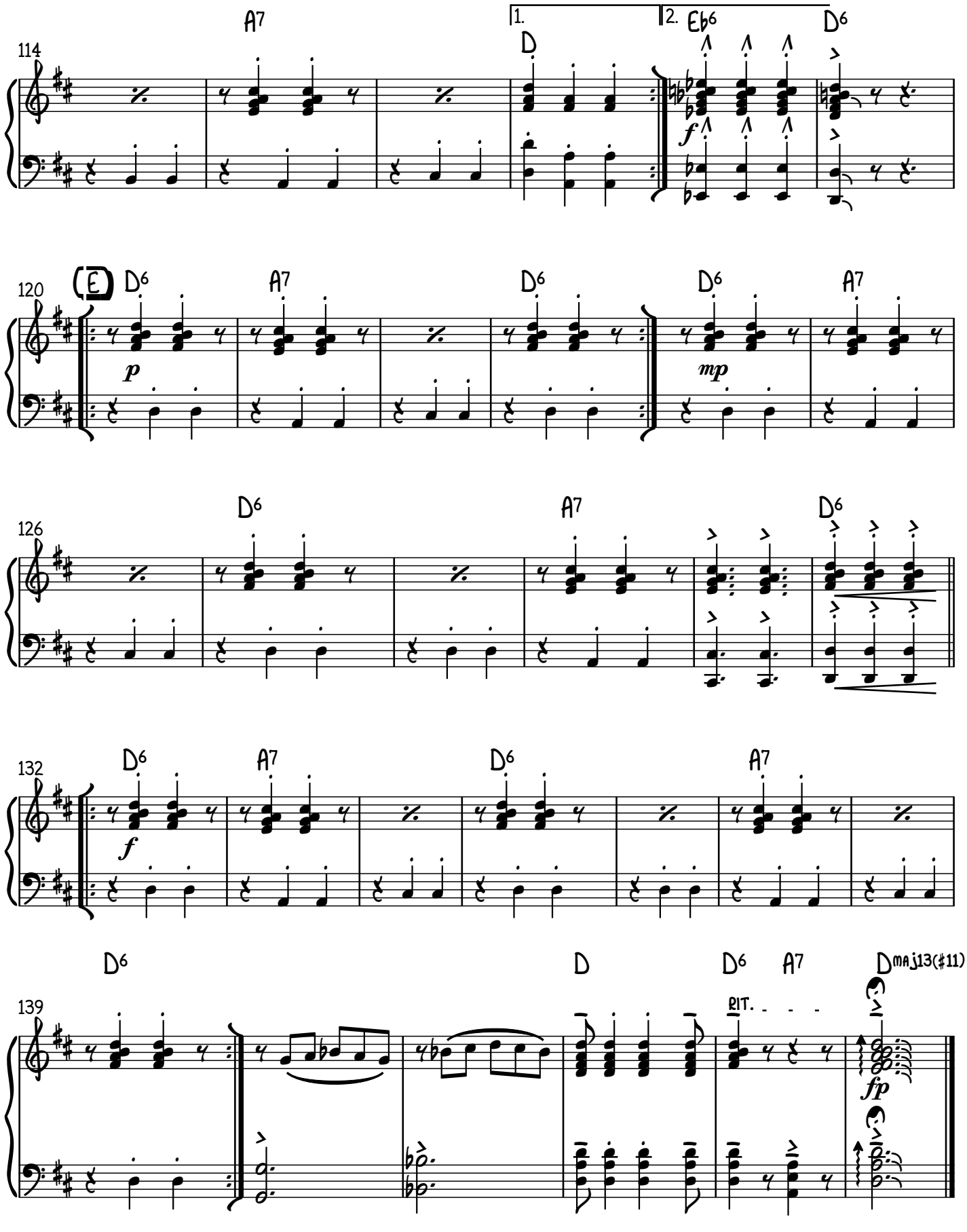
63

f *p*

V.S.

Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

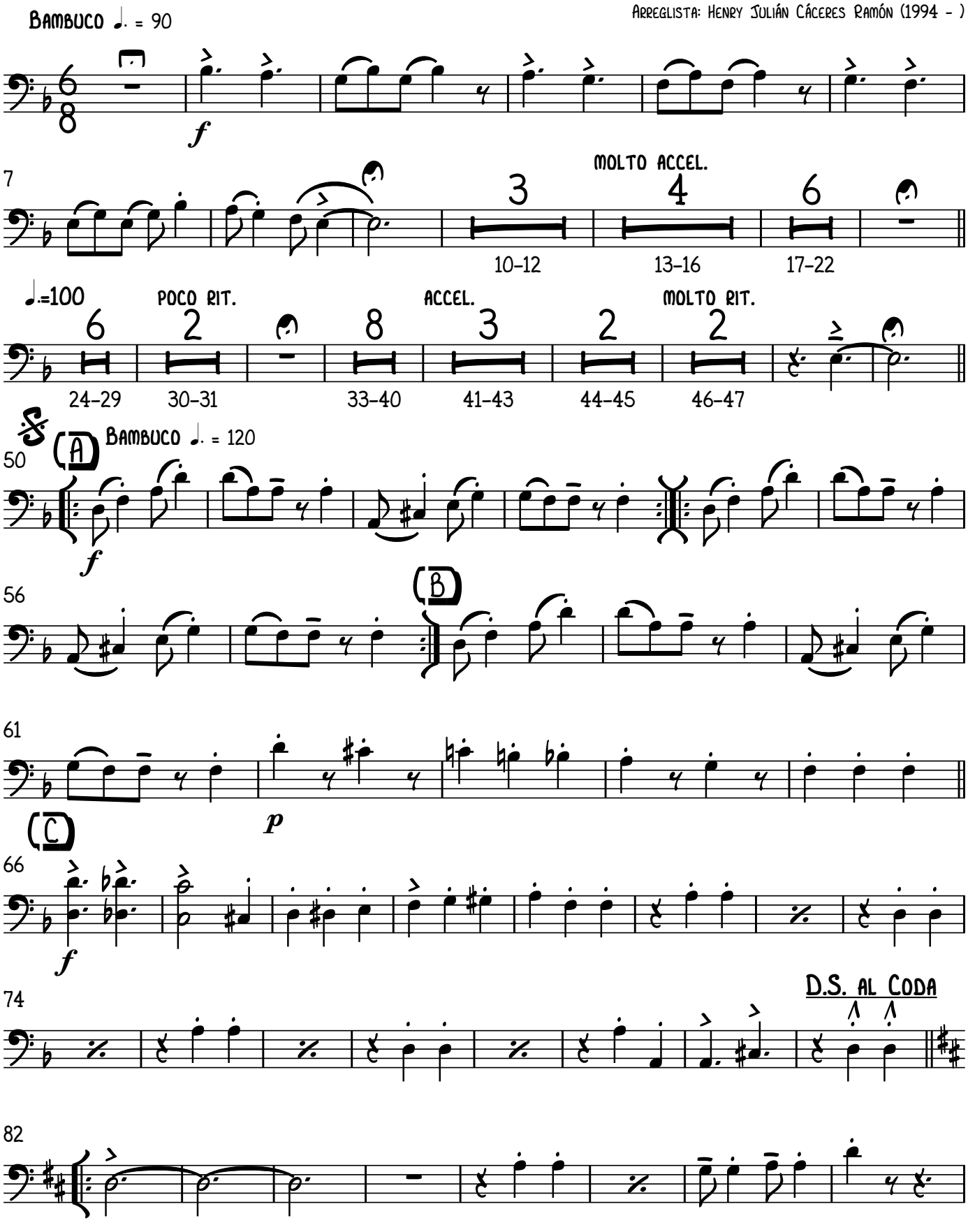

71
A7/E
Dm6
A7
mf
76
Dm7
Dm
A7
D.S. al Coda
f
82
A7
G6
A7
D6
mp
90
G6
D
D#m6
E7
A7/C#
D6
98
(D)
107
D
D6
A7
D6


114
A7
1.
D
2.
Eb6
D6
f
120
E
D6
A7
D6
D6
A7
p
mp
126
D6
A7
D6
132
D6
A7
D6
A7
f
139
D6
D
D6
A7
Dmaj13(#11)
RIT.
fp

Bajo

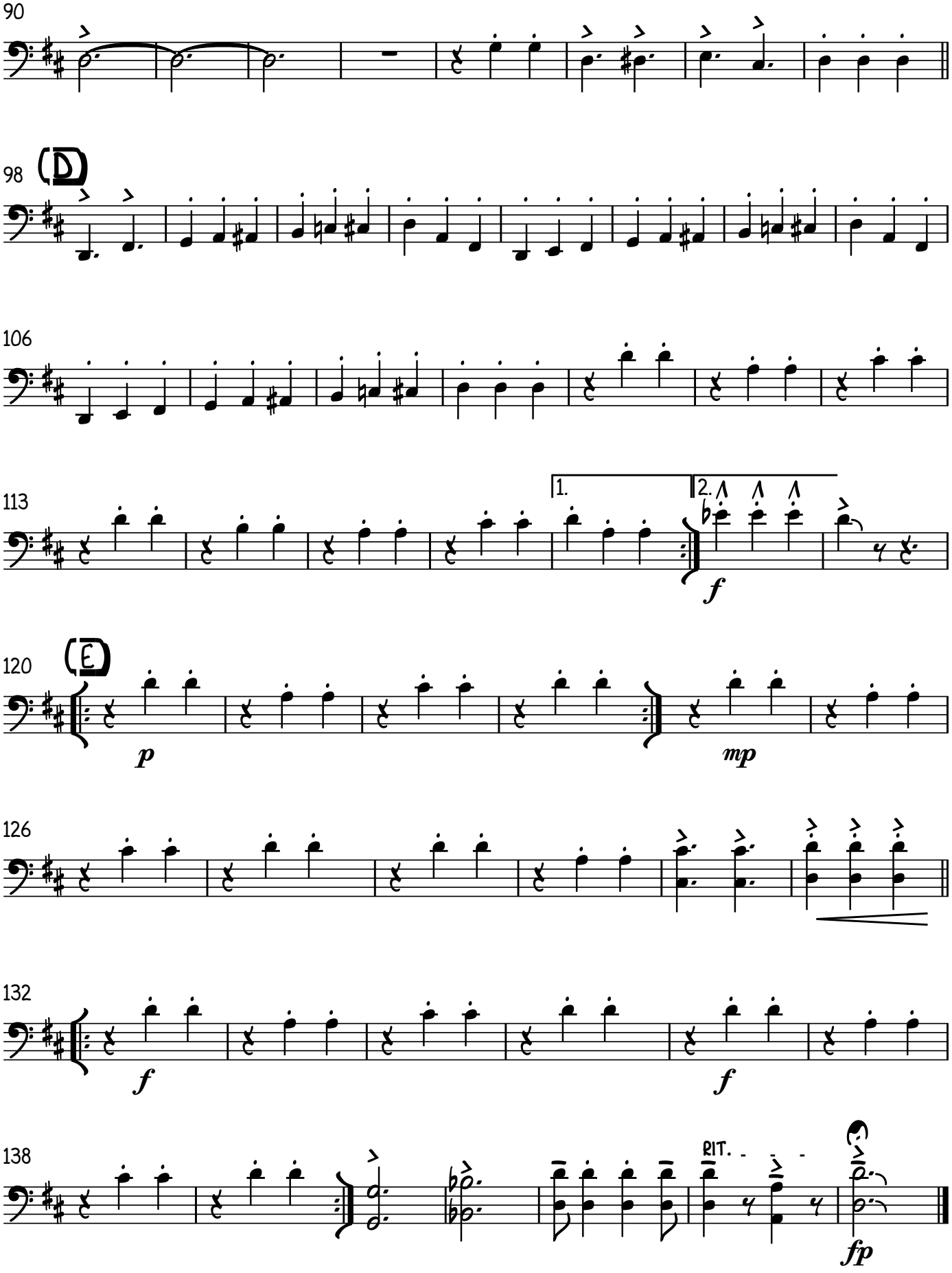
Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



V.S.

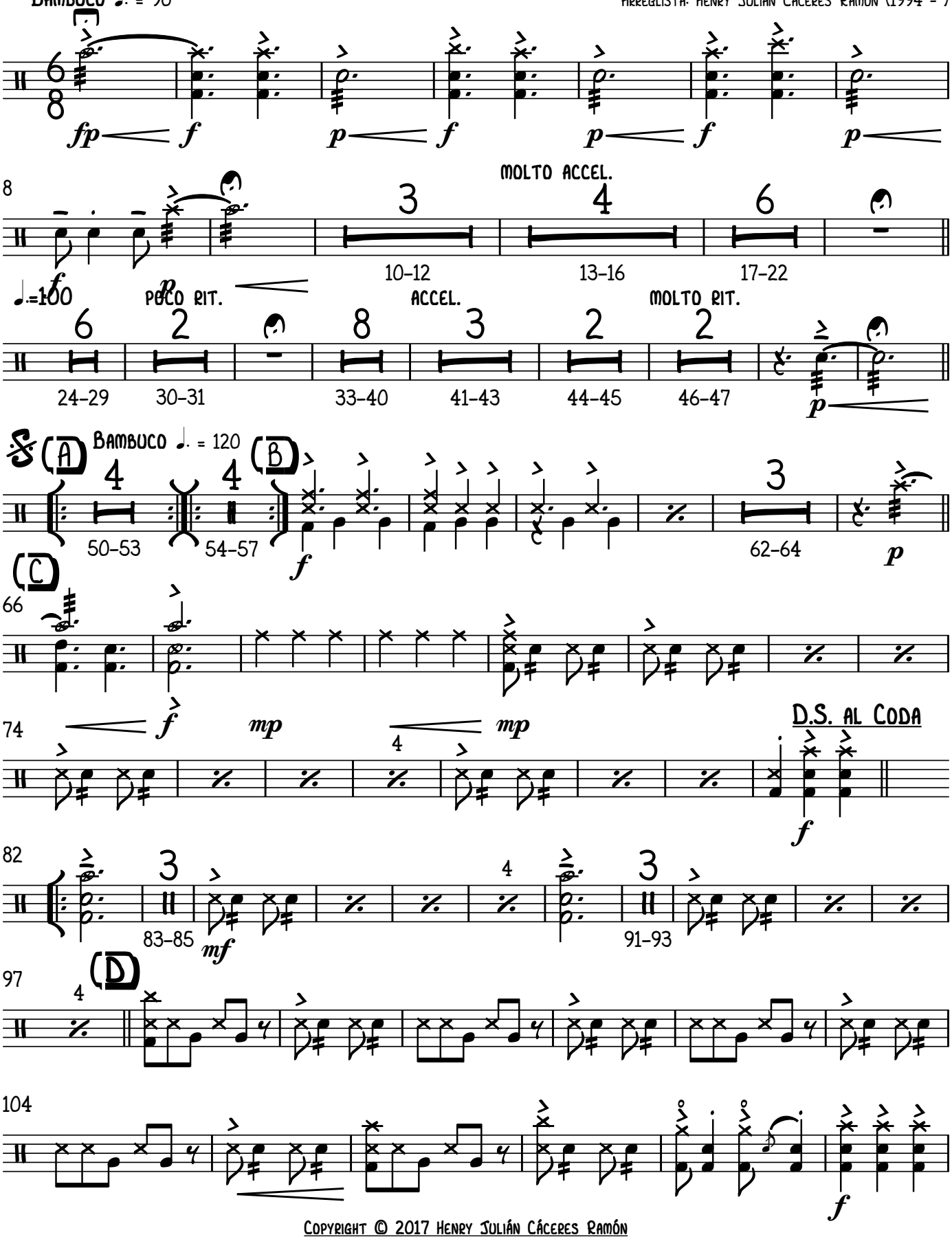
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


90
98
(D)
106
113
1.
2.
f
120
(E)
p
mp
126
132
f
f
138
RIT.
fp

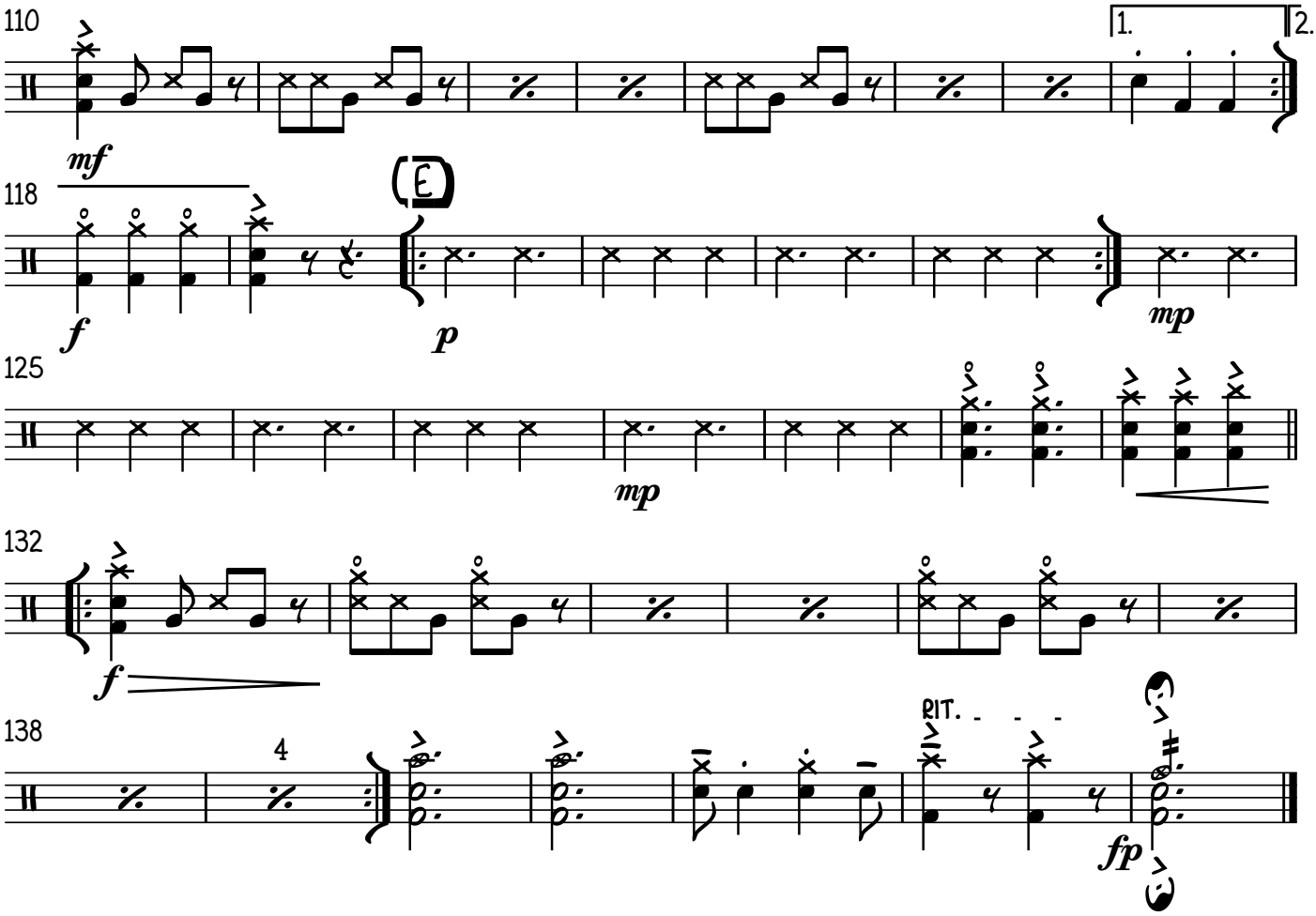
Batería

Las Brisas del Pamplonita

Compositor: Elías Mauricio Soto Uribe (1858 -1944)
Arreglista: Henry Julián Cáceres Ramón (1994 -)



Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


110
1.
2.
mf
118
f
E
p
mp
125
mp
132
f
138
4
RIT.
fp

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

PARA SAXOFÓN ALTO EN Mib & BIG BAND

Compositor:

Dizzy Gillespie. (1917 – 1993)

Arreglista:

Henry J. Cáceres R. (1994 -)

SCORE DE DIRECTOR

Dizzy Gillespie Medley

A night in Tunisia / Manteca

Compositor:

Dizzy Gillespie. (1917 – 1993)

Transcripción y arreglo:

Henry J. Cáceres R. (1994 -)

INSTRUMENTACIÓN

(1) Score

(1) saxofón alto solista

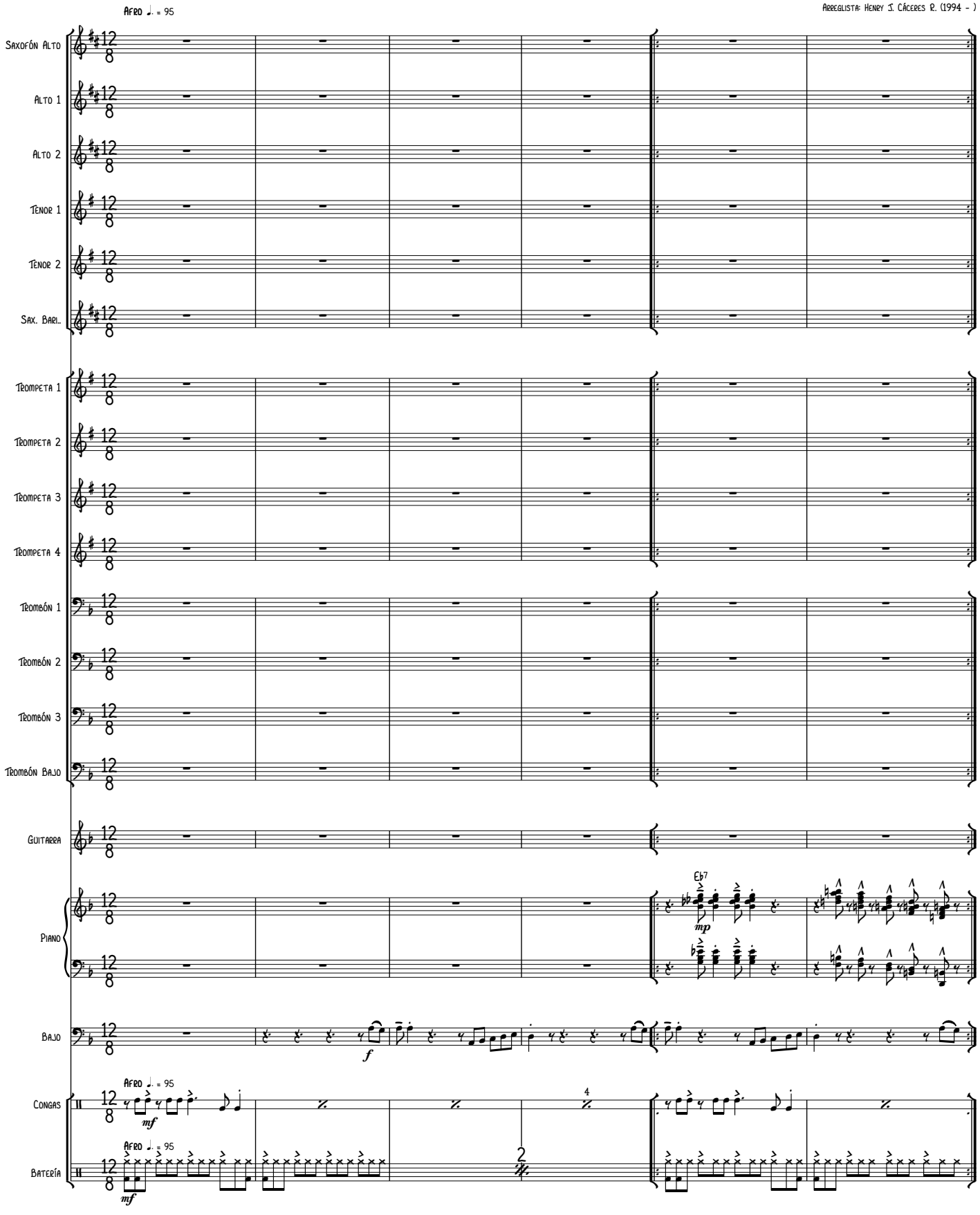
(1) saxofón alto 1.
(1) saxofón alto 2.
(1) saxofón tenor 1.
(1) saxofón tenor 2.
(1) saxofón barítono.
(1) trompeta en Sib 1.
(1) trompeta en Sib 2.
(1) trompeta en Sib 3.
(1) trompeta en Sib 4.
(1) trombón 1.
(1) trombón 2.
(1) trombón 3.
(1) trombón bajo (4)
(1) guitarra.
(1) piano.
(1) bajo
congas.
batería.

Pamplona, Norte de Santander, Colombia.

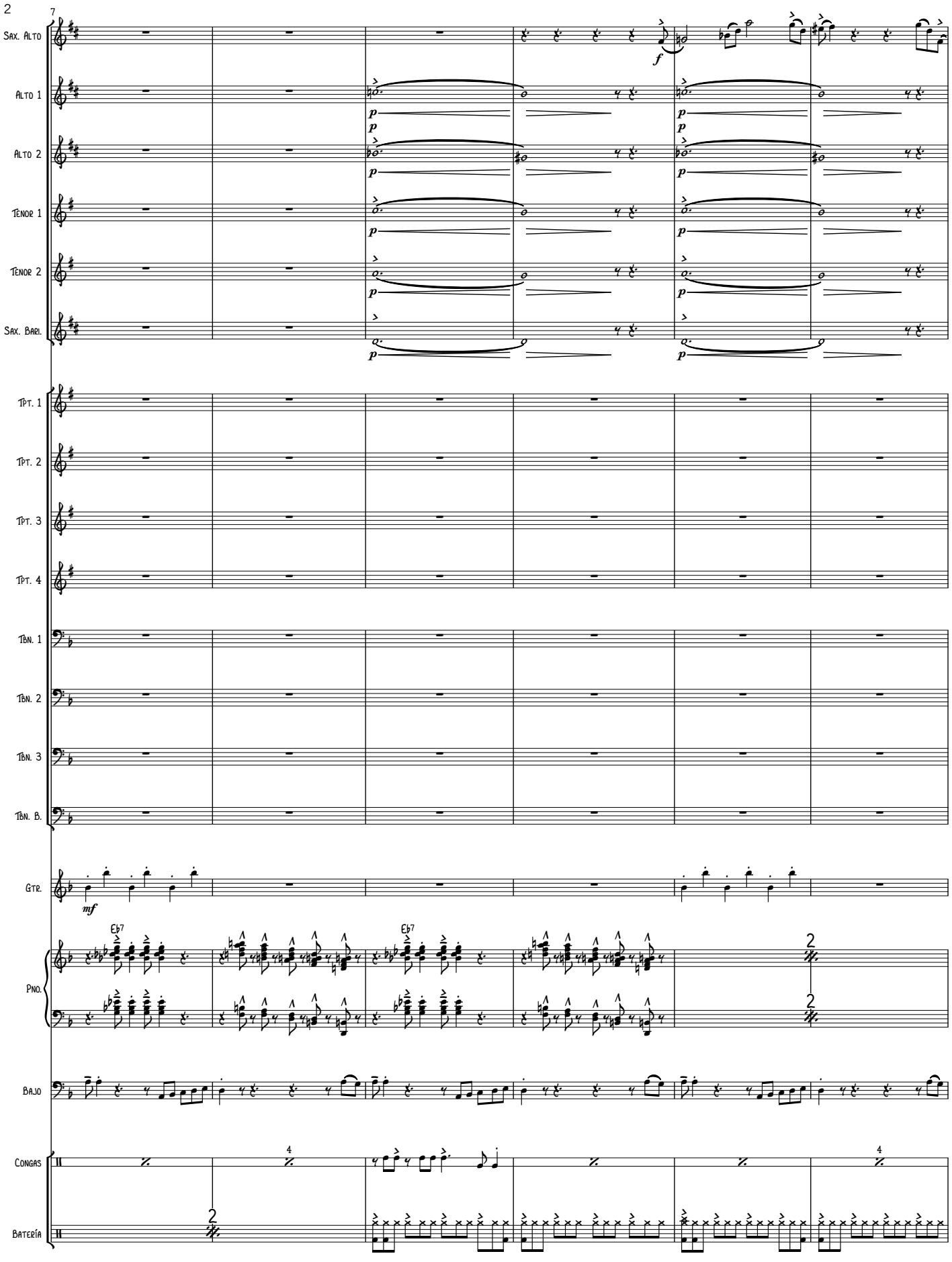
Dizzy Gillespie Medley

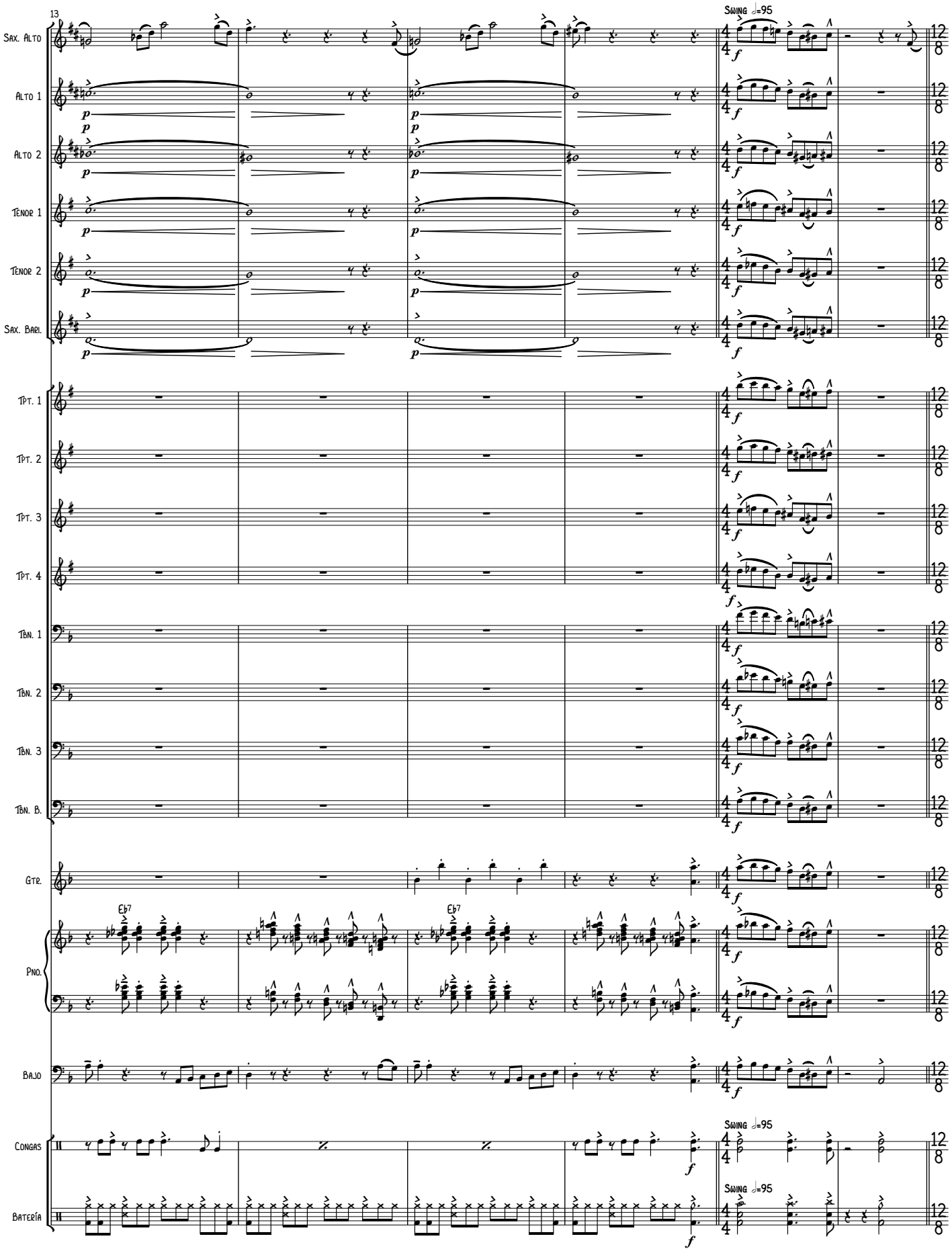
A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

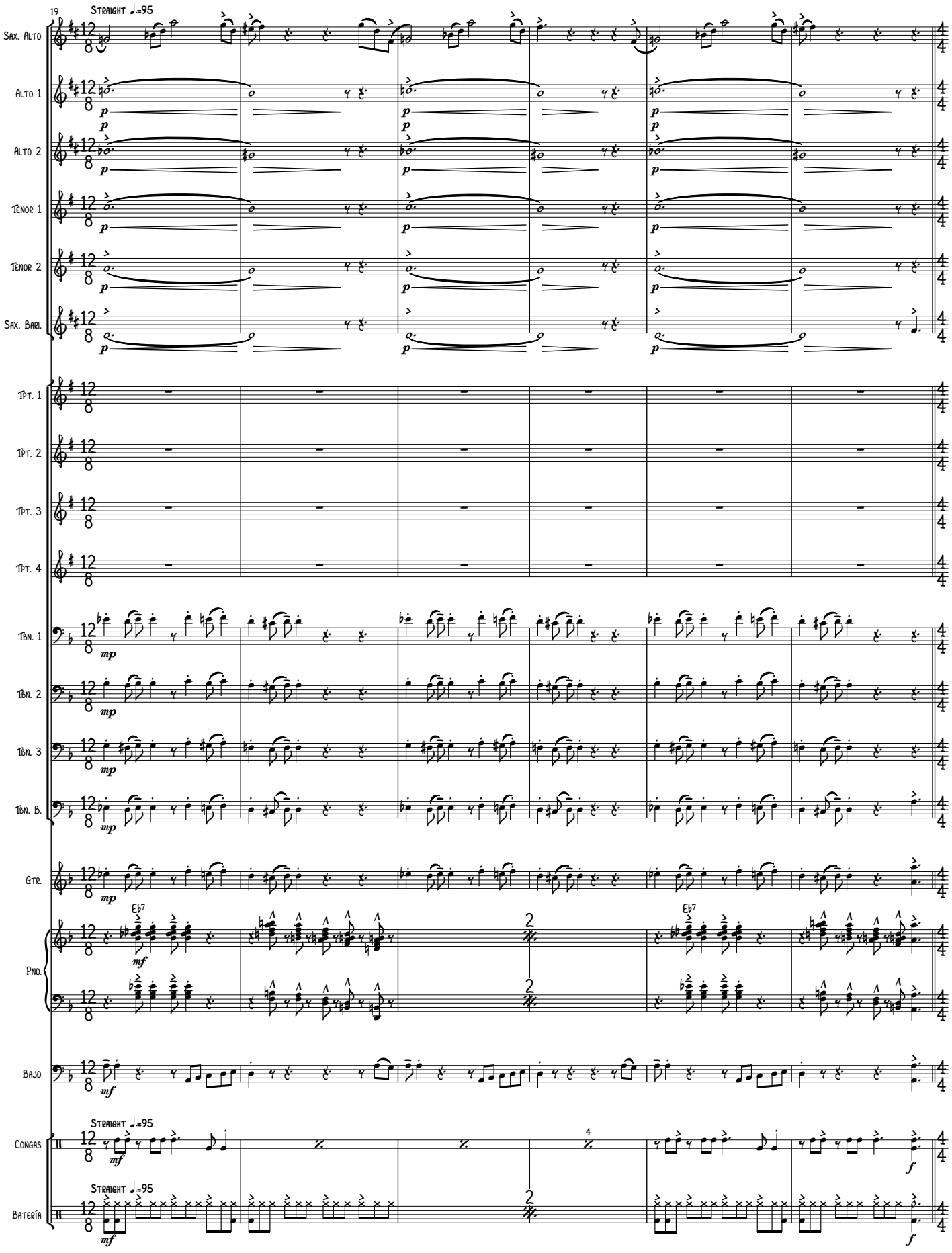
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

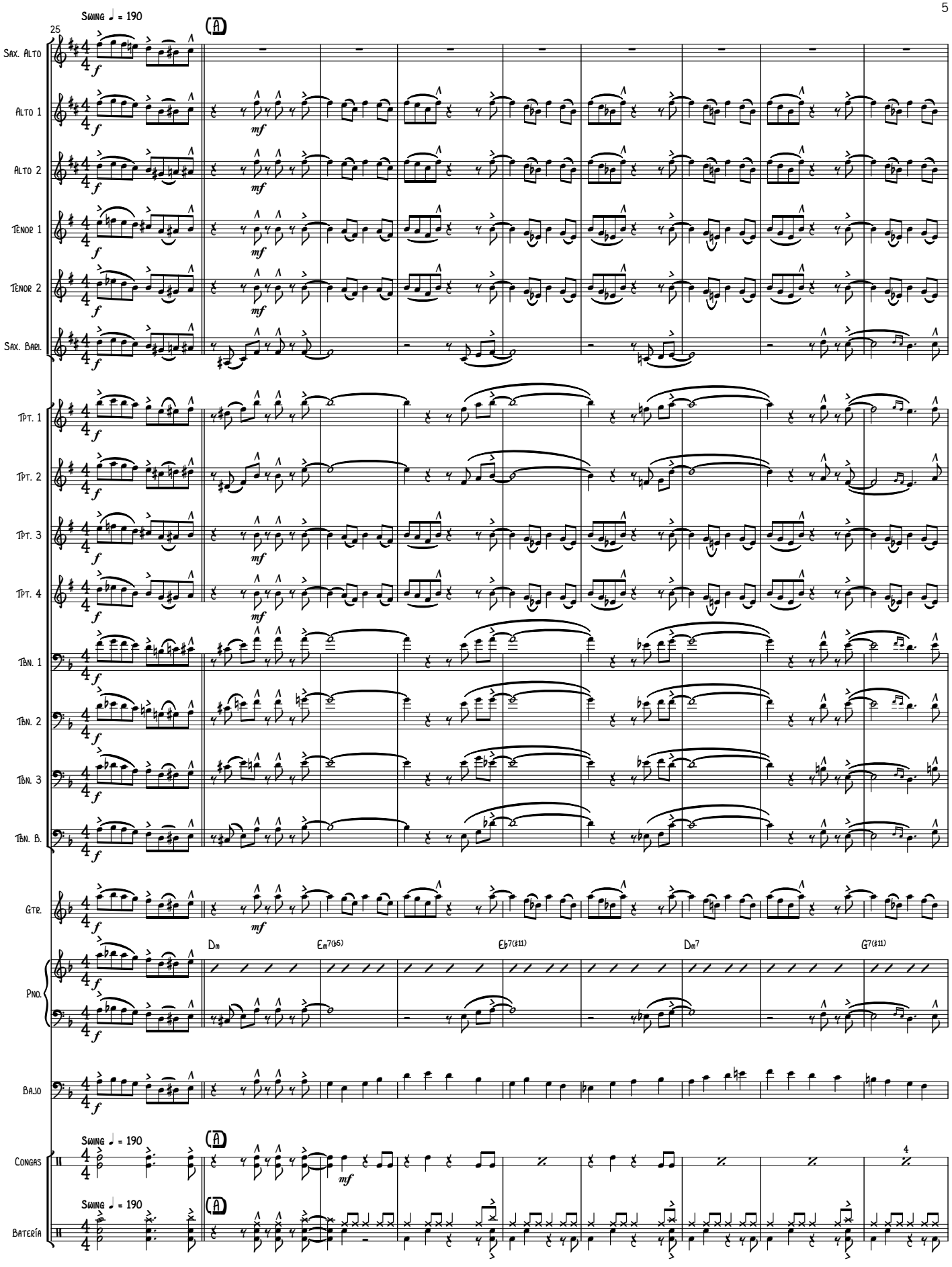


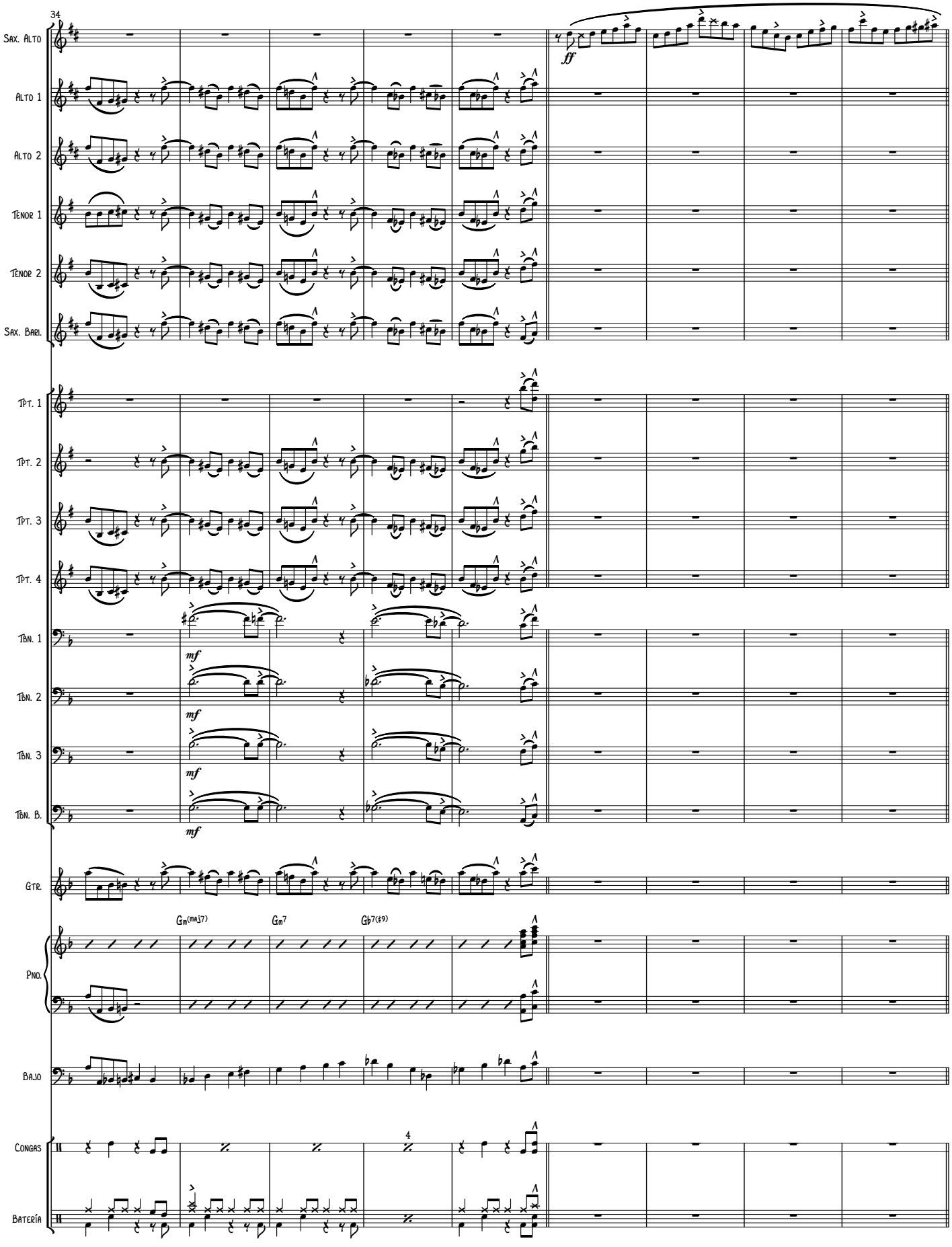
Copyright © HJCR - 2017

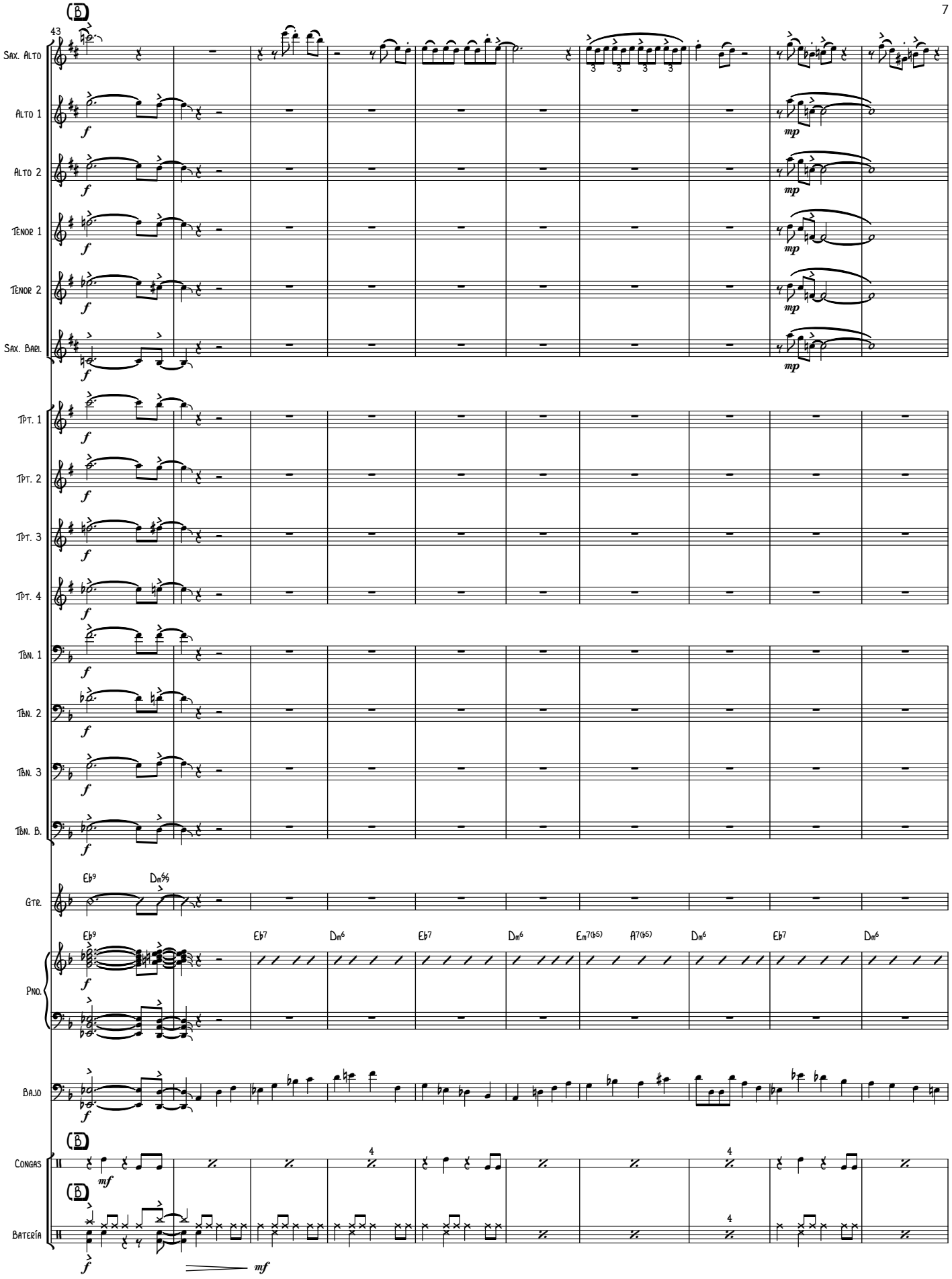

7
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
f
p
mf
Eb7
2
4

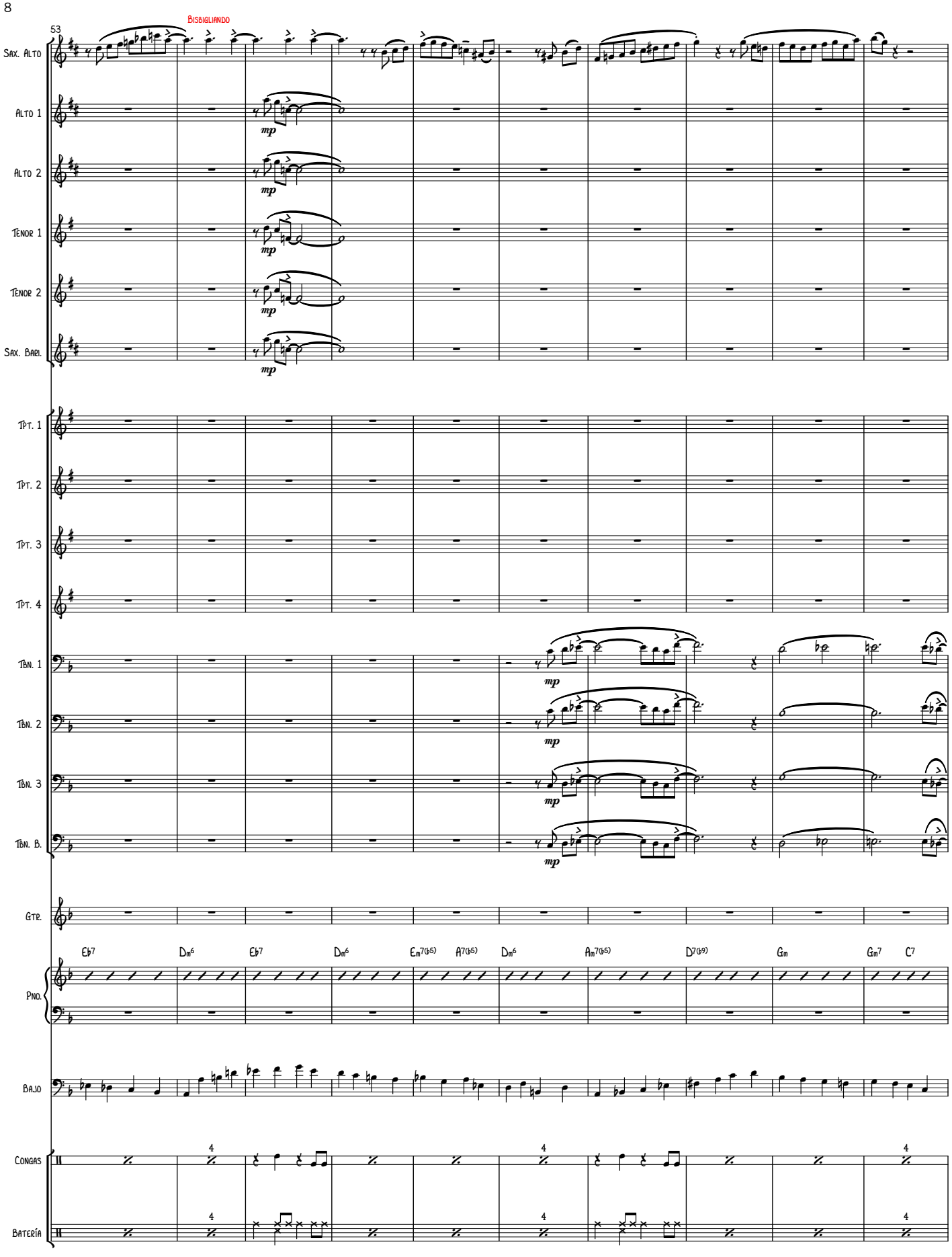

13
Swing ♩=95
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Eb7
Eb7
Pno.
Bajo
Congas
Batería
Swing ♩=95
Swing ♩=95

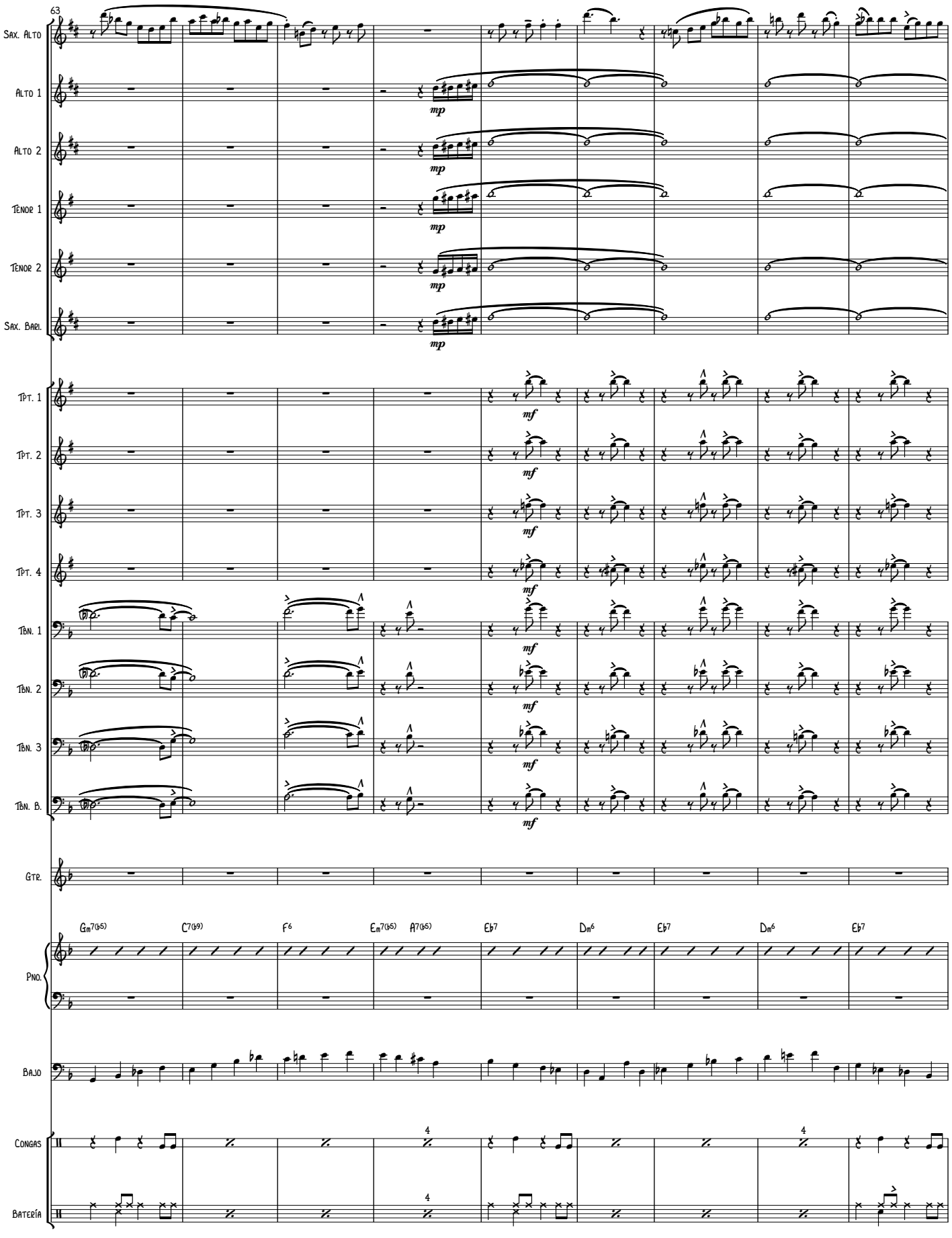

19
Straight ♩=95
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Eb7
Pno.
Bajo
Straight ♩=95
Congas
Straight ♩=95
Batería

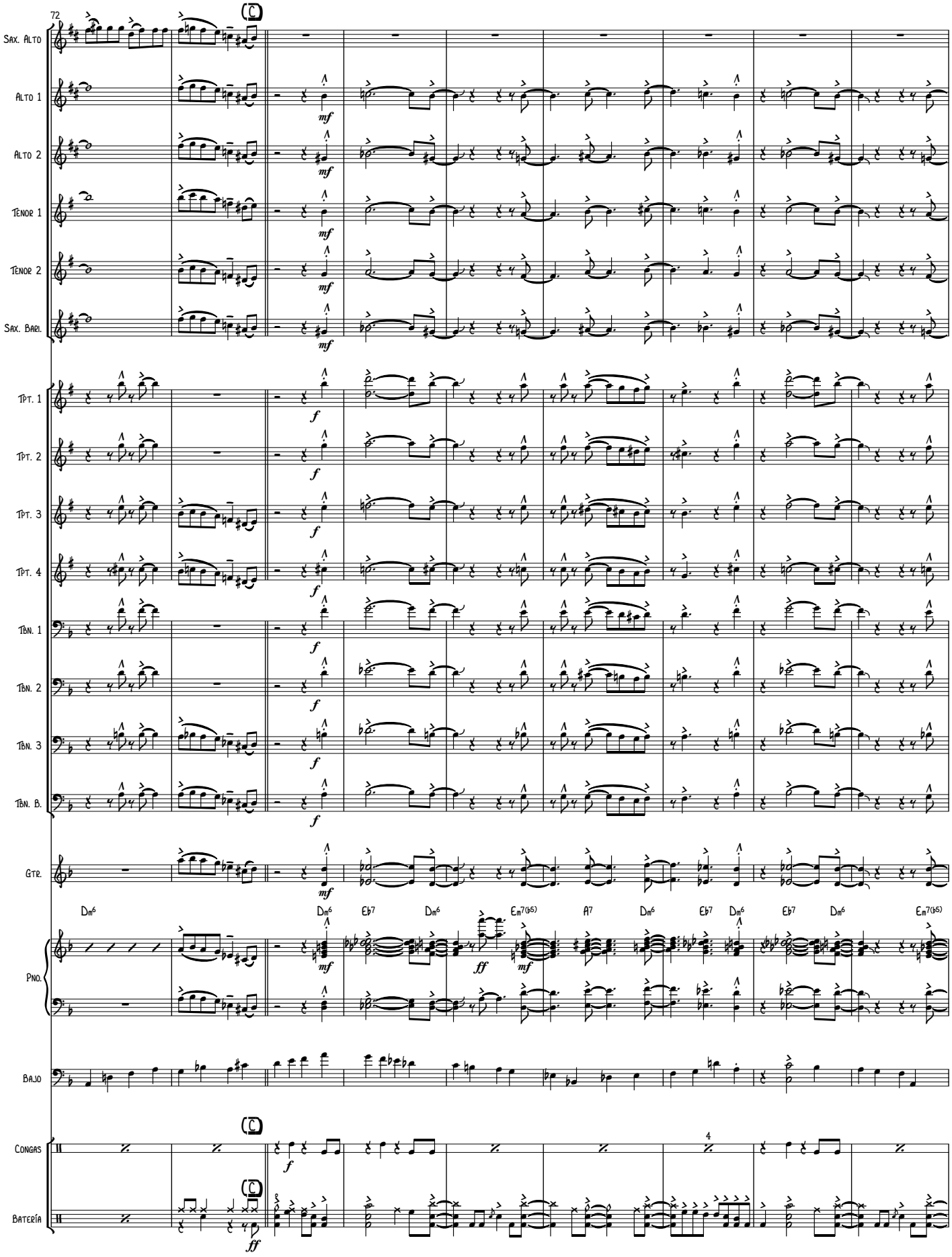

Swing ♩ = 190
25
(A)
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Dm
Em7(♭5)
E♭7(♯11)
Dm7
G7(♯11)
Pno.
Bajo
Swing ♩ = 190
(A)
Congas
Swing ♩ = 190
(A)
Batería

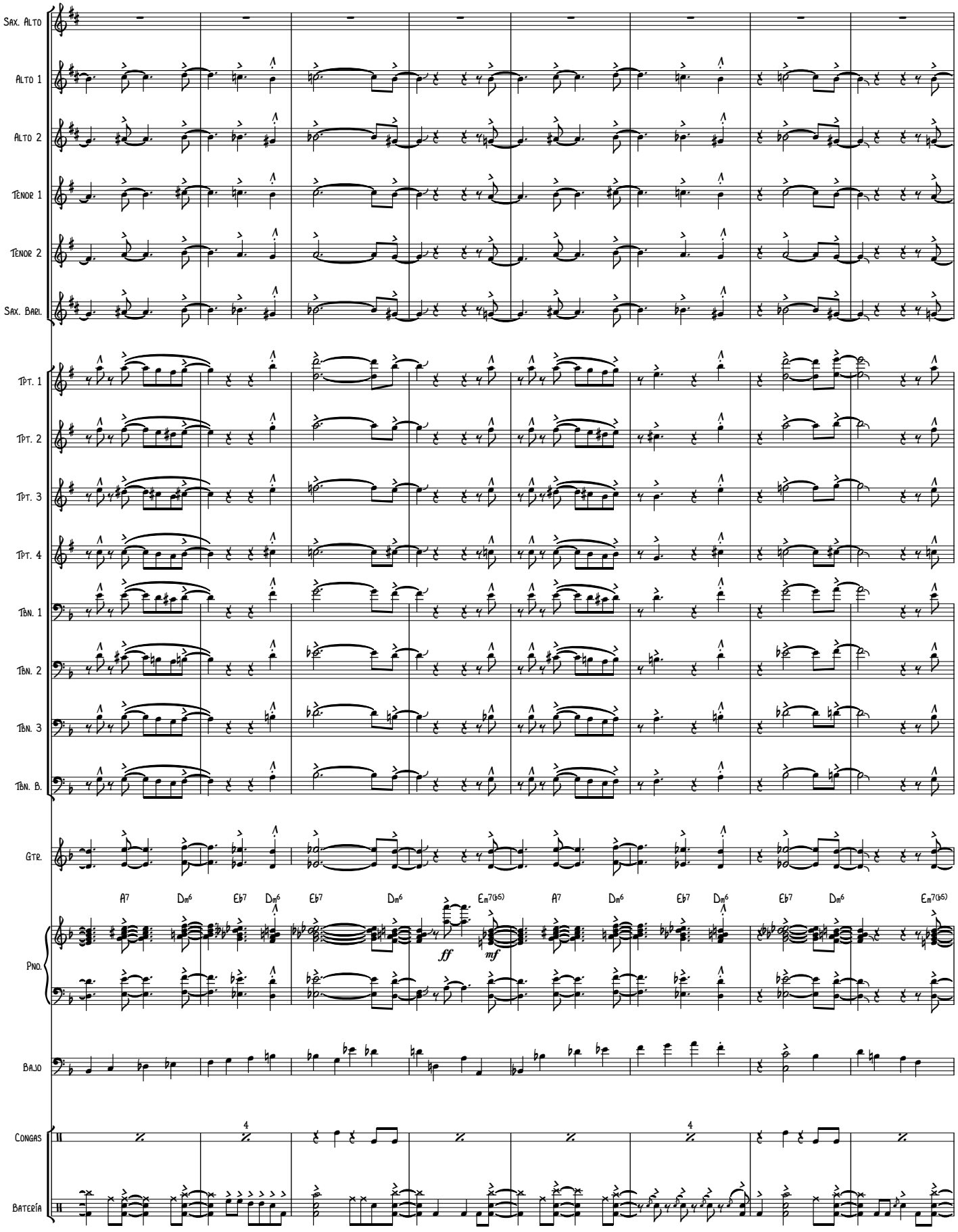

34
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
ff
mf
Gm(maj7)
Gm7
Gb7(#9)
4

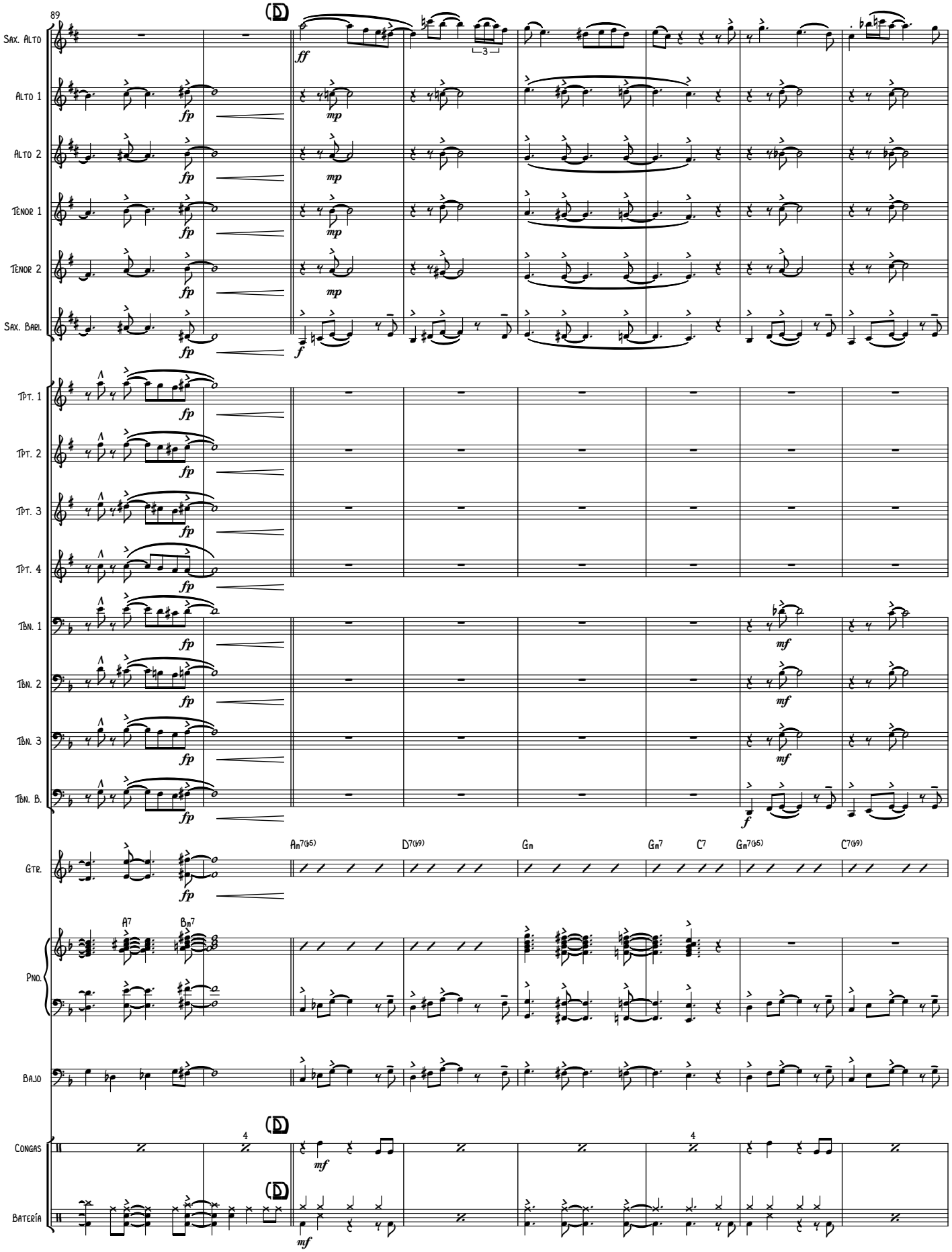

B
43
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Eb9
Dm6/9
Pno.
Eb9
Eb7
Dm6
Eb7
Dm6
Em7(b5)
A7(b5)
Dm6
Eb7
Dm6
Bajo
B
Congas
mf
B
Batería
f
mf

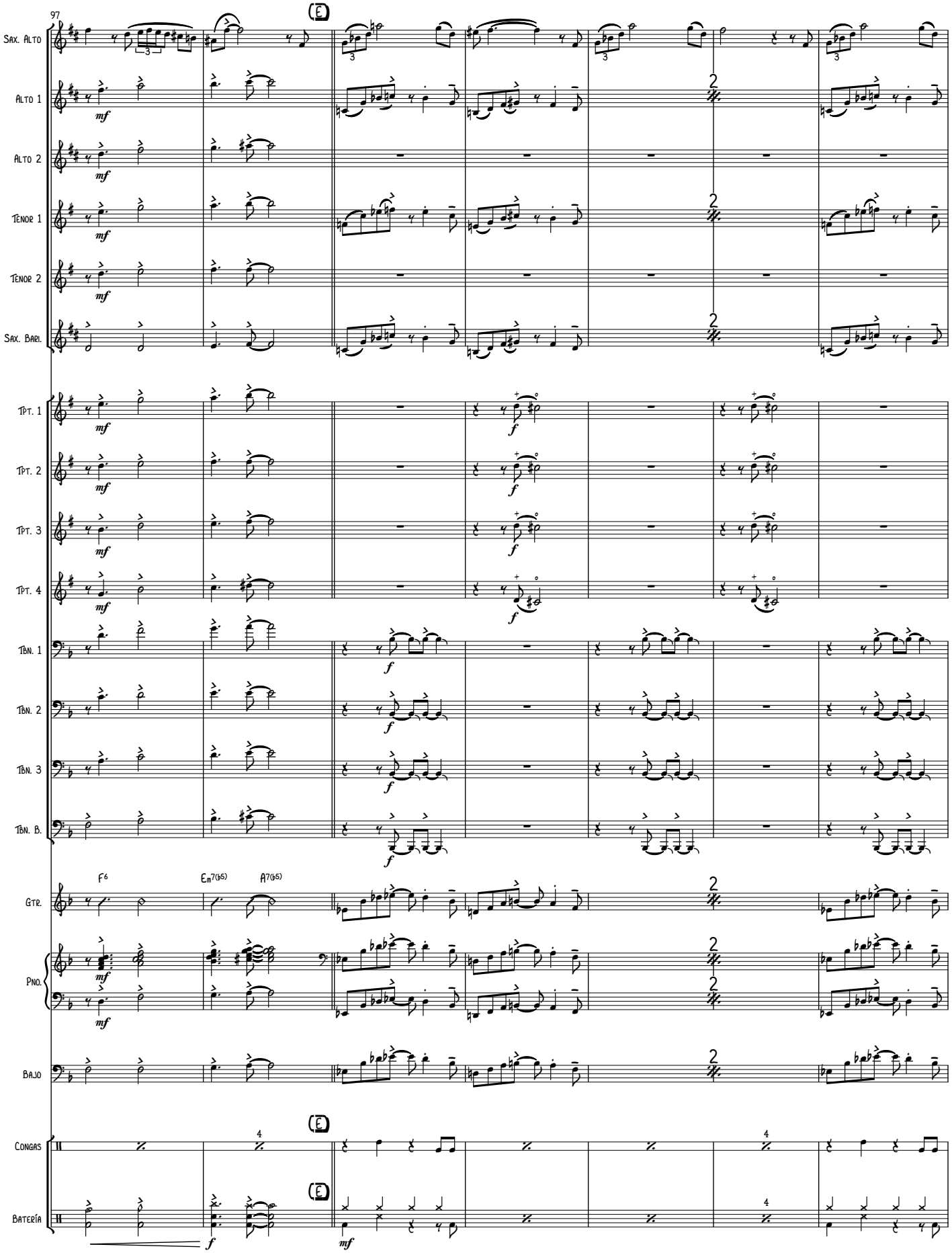

53
Bisbigliando
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
mp
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Eb7
Dm6
Eb7
Dm6
Em7(b5)
A7(b5)
Dm6
Am7(b5)
D7(b9)
Gm
Gm7
C7
Pno.
Bajo
Congas
Batería
4

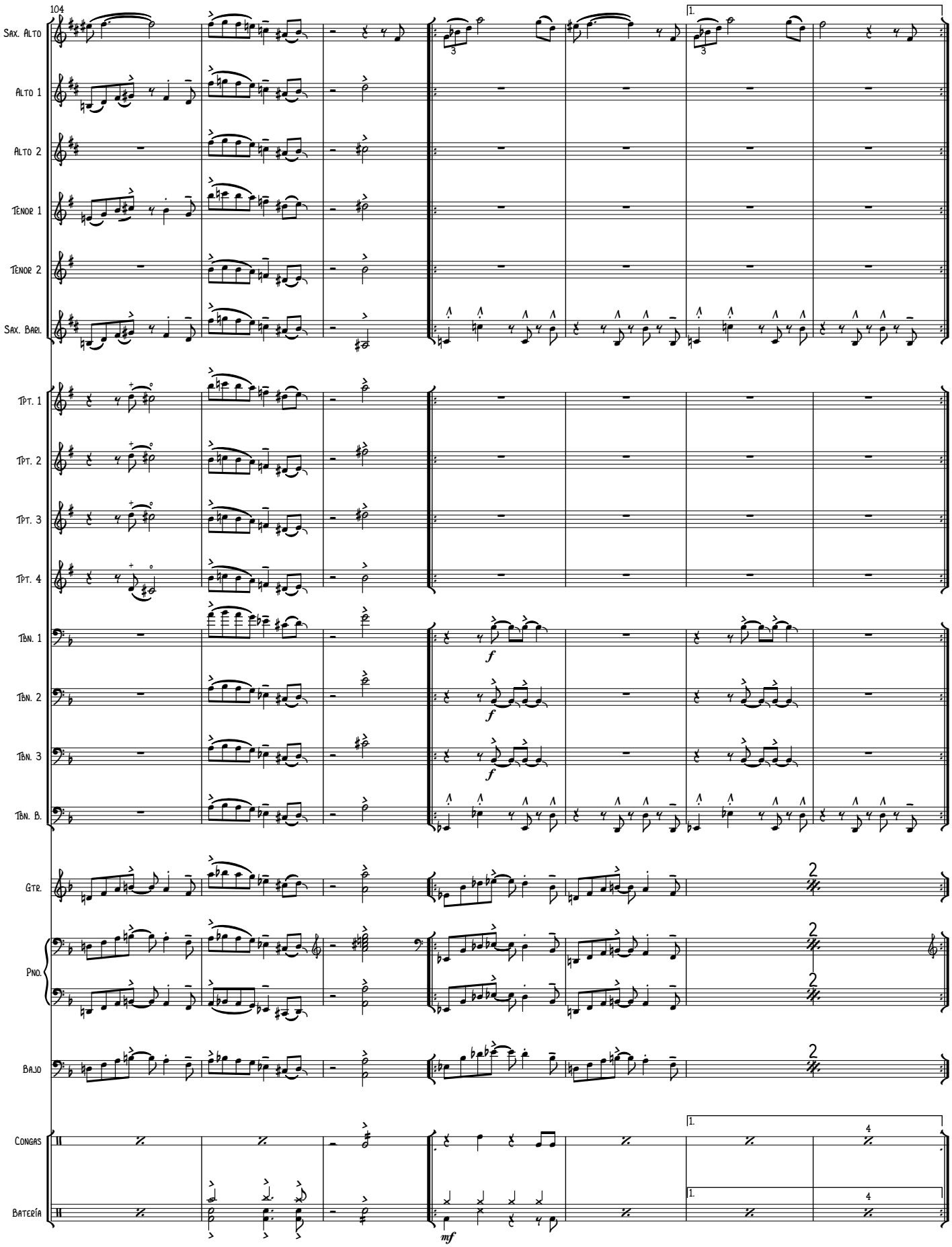

63
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
mp
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
mf
Gtr.
Gm7(♭5)
C7(♭9)
F6
Em7(♭5)
A7(♭5)
E♭7
Dm6
E♭7
Dm6
E♭7
Pno.
Bajo
Congas
Batería
4

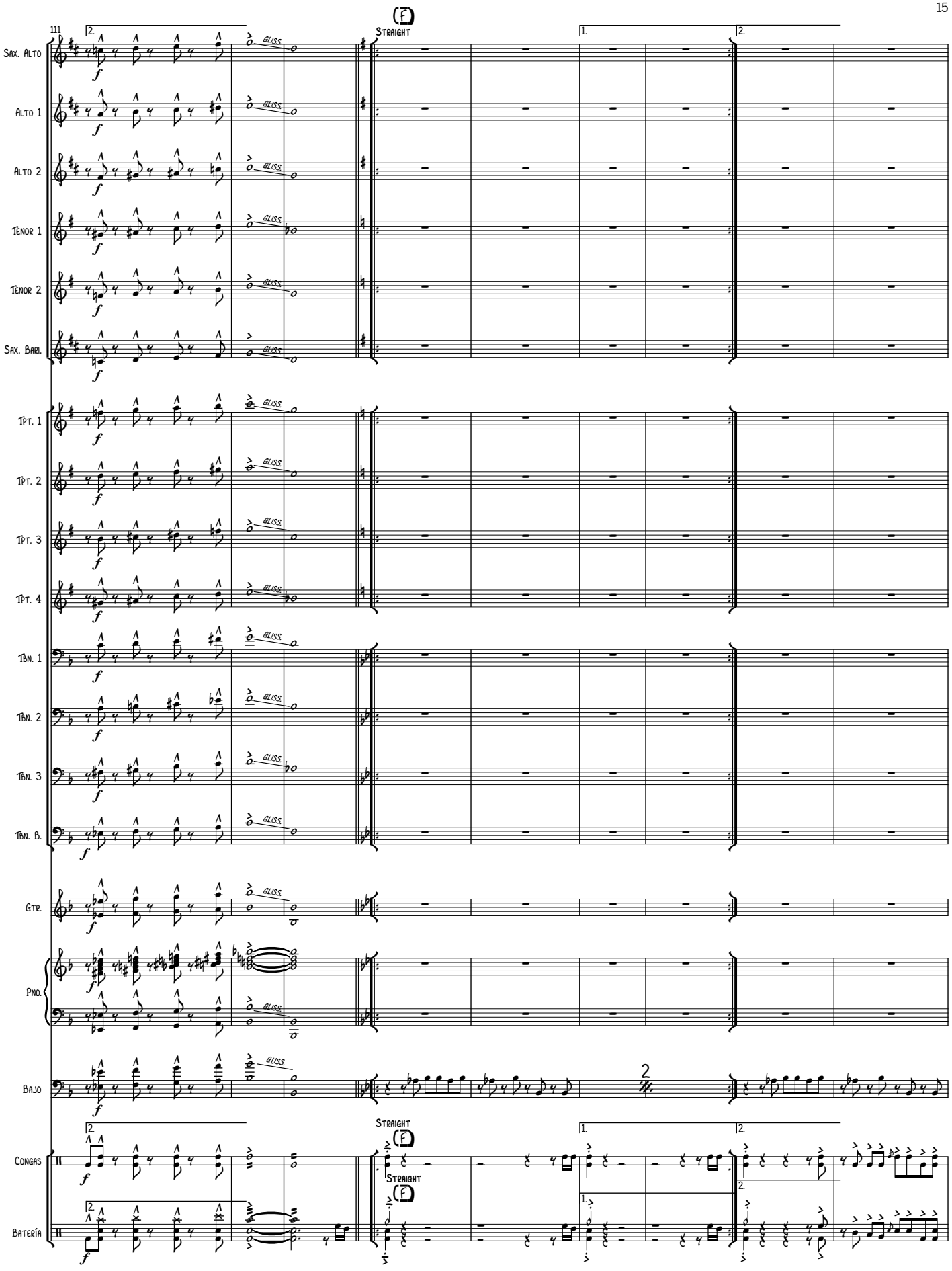

72
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Dm6
Dm6
Eb7
Dm6
Em7(b5)
A7
Dm6
Eb7
Dm6
Eb7
Dm6
Em7(b5)
Pno.
Bajo
Congas
Batería
4

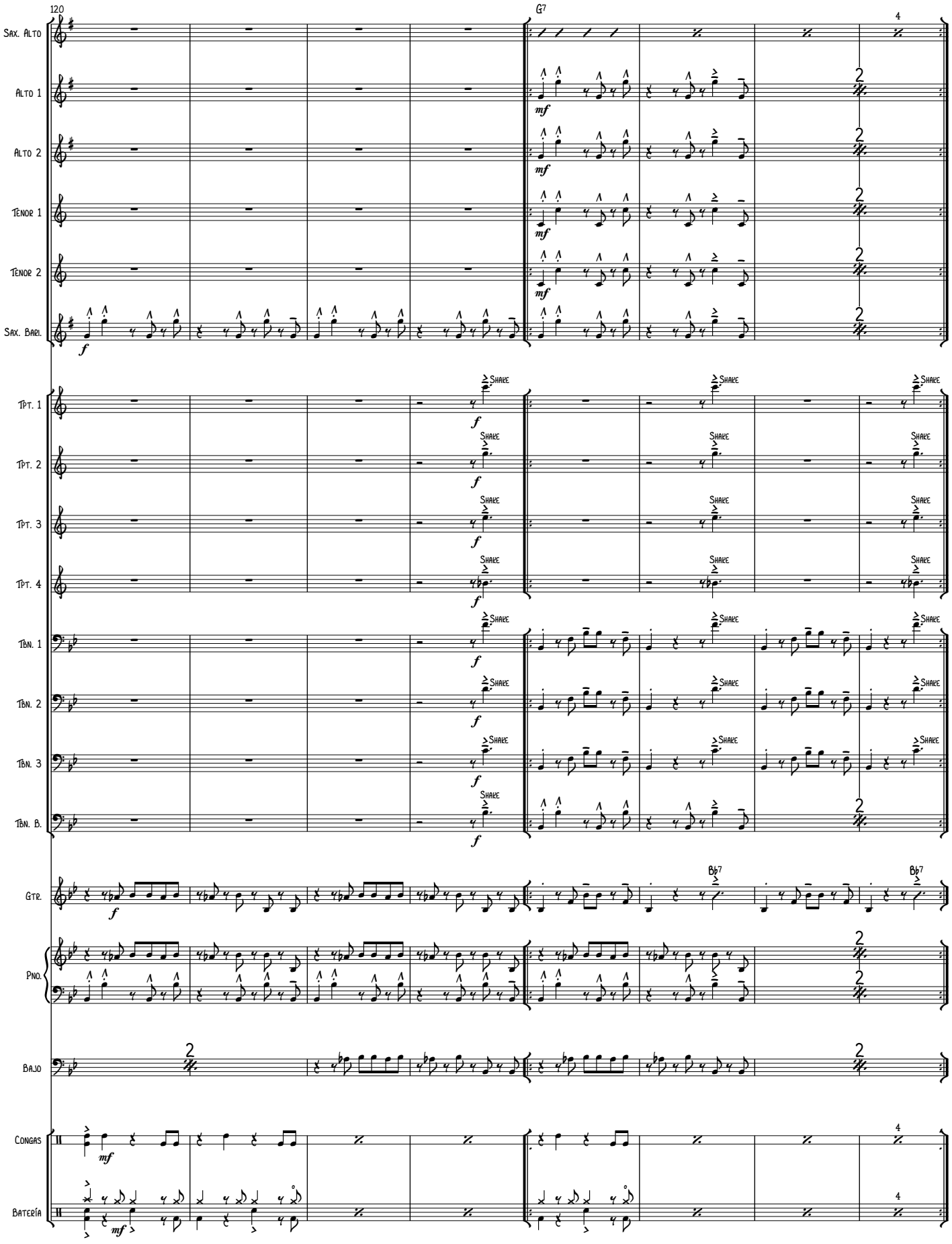

Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
A7 Dm6 Eb7 Dm6 Eb7 Dm6 Em7(b5) A7 Dm6 Eb7 Dm6 Eb7 Dm6 Em7(b5)
ff
mf
Pno.
Bajo
Congas
Batería
4
4

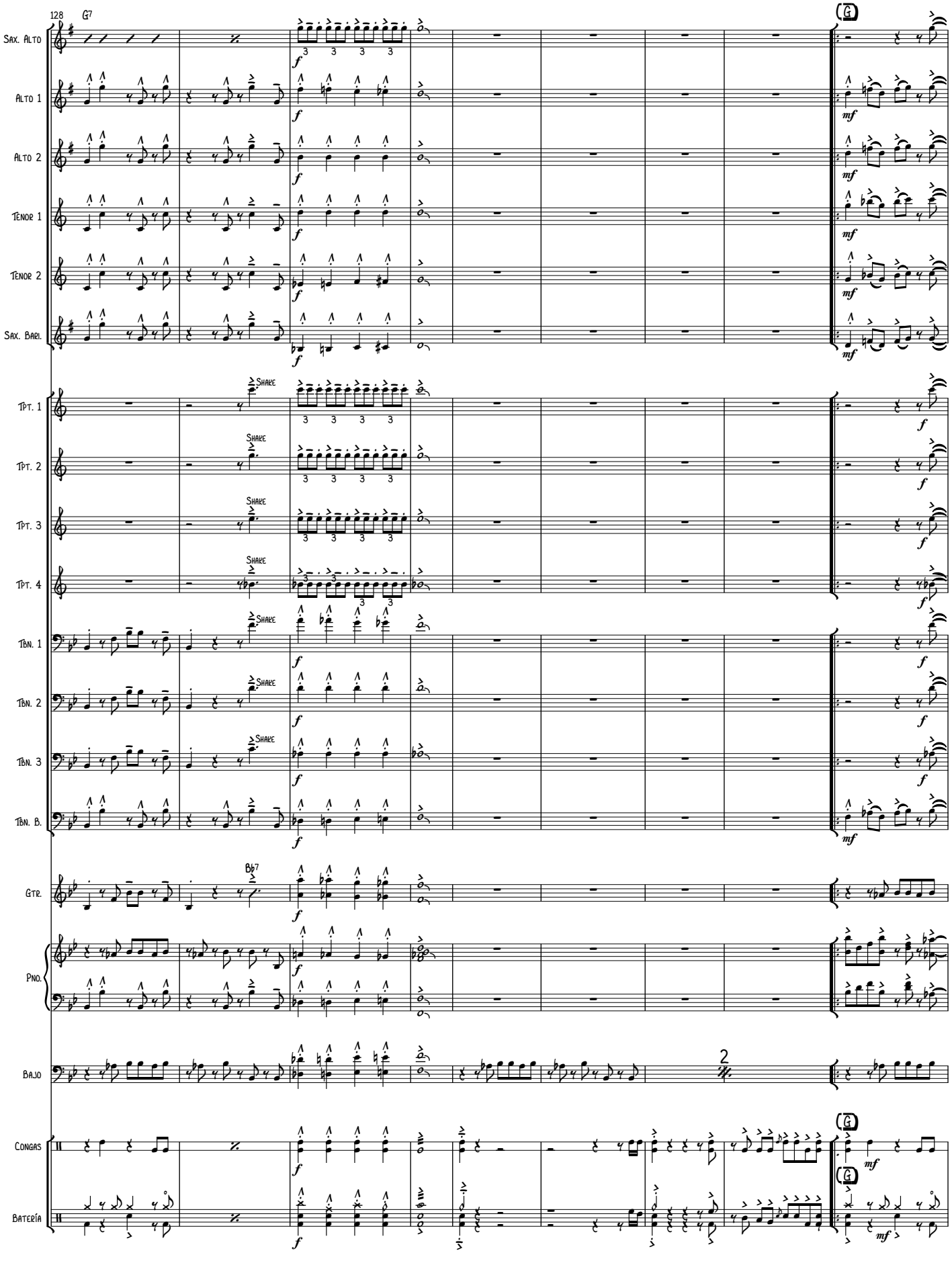

89
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
Am7(b5)
D7(b9)
Gm
Gm7
C7
Gm7(b5)
C7(b9)
A7
Bm7

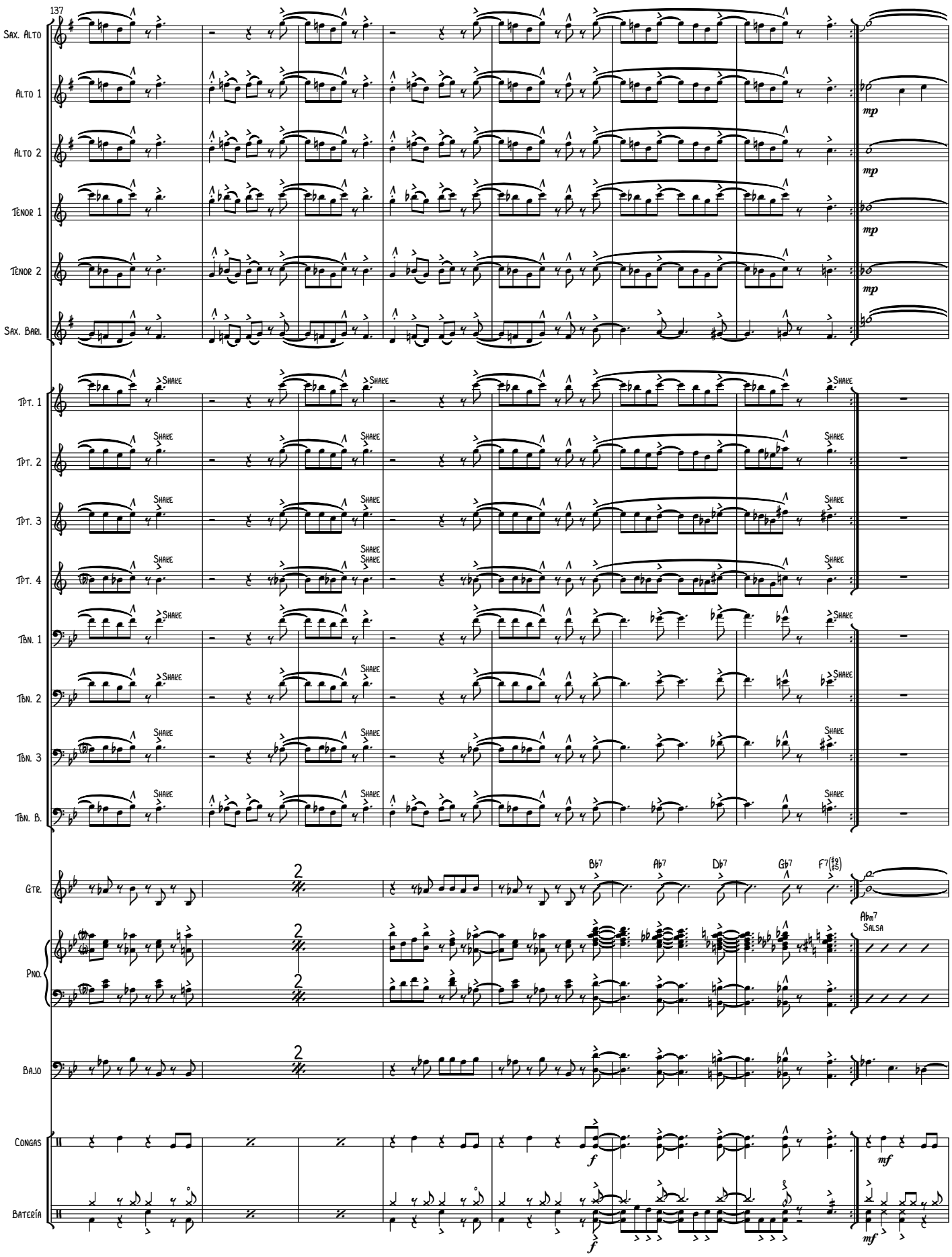

97
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
F6
Em7(b5)
A7(b5)
Pno.
Bajo
Congas
Batería
mf
f

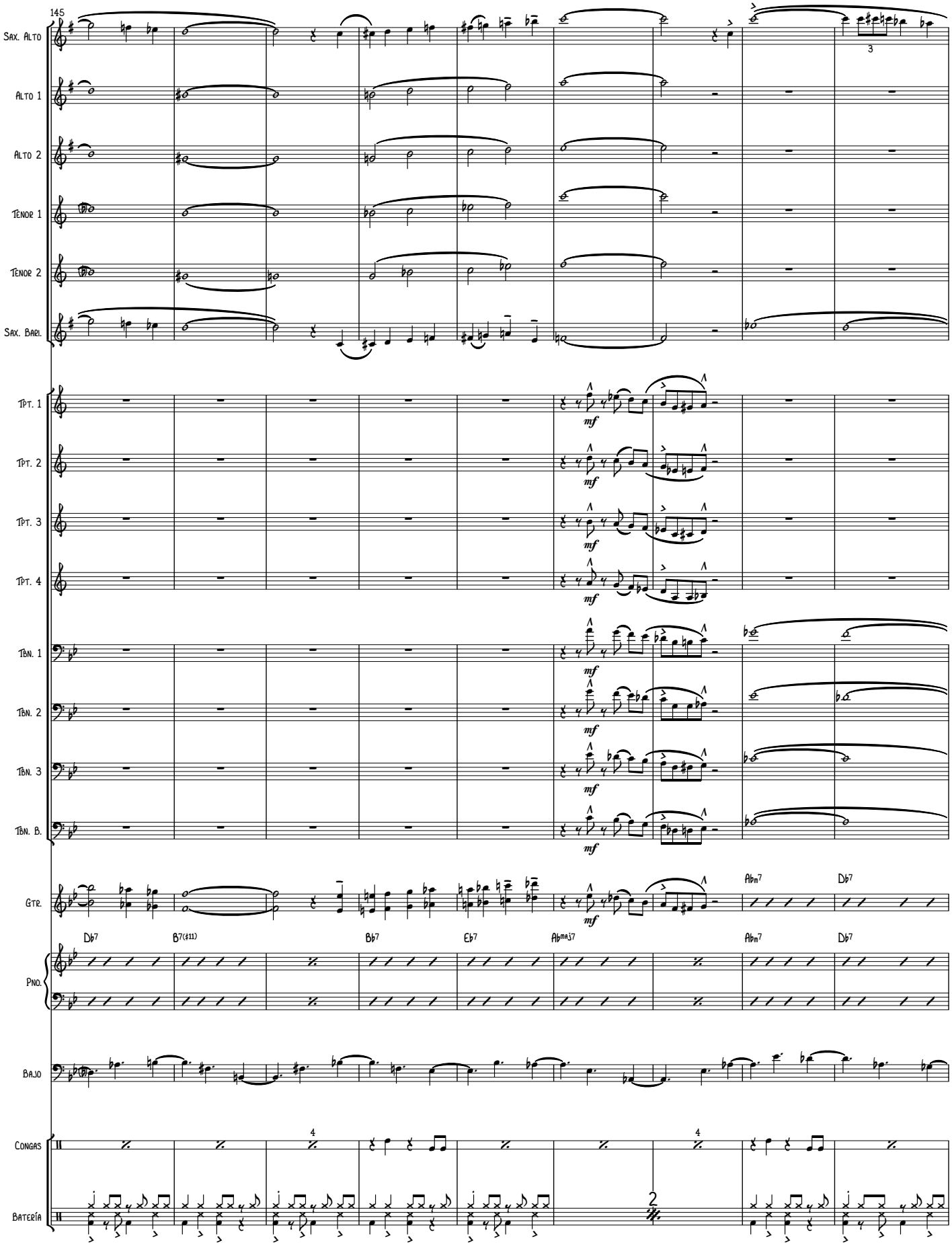

104
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
1.
f
mf
2
4

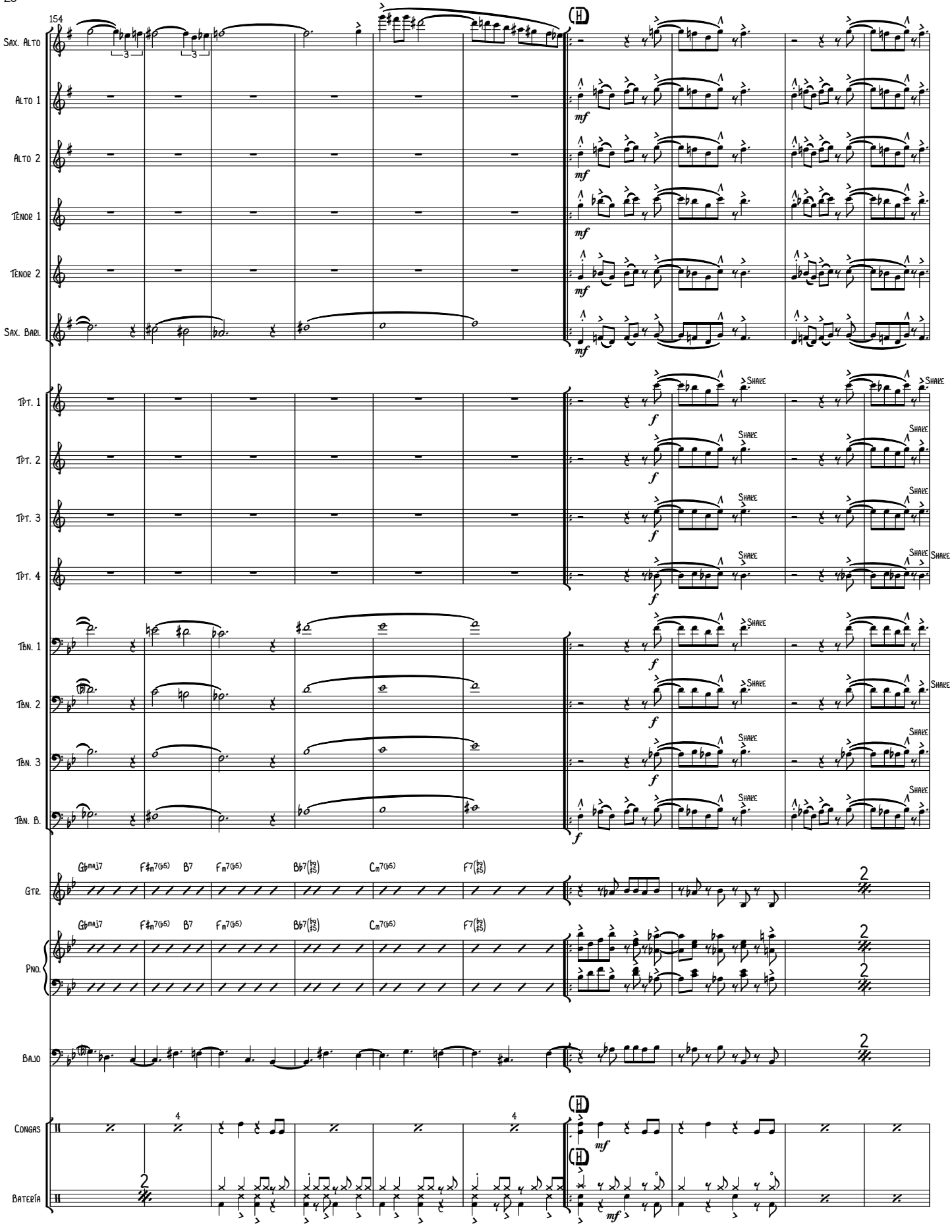

111
Straight
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
gliss
2

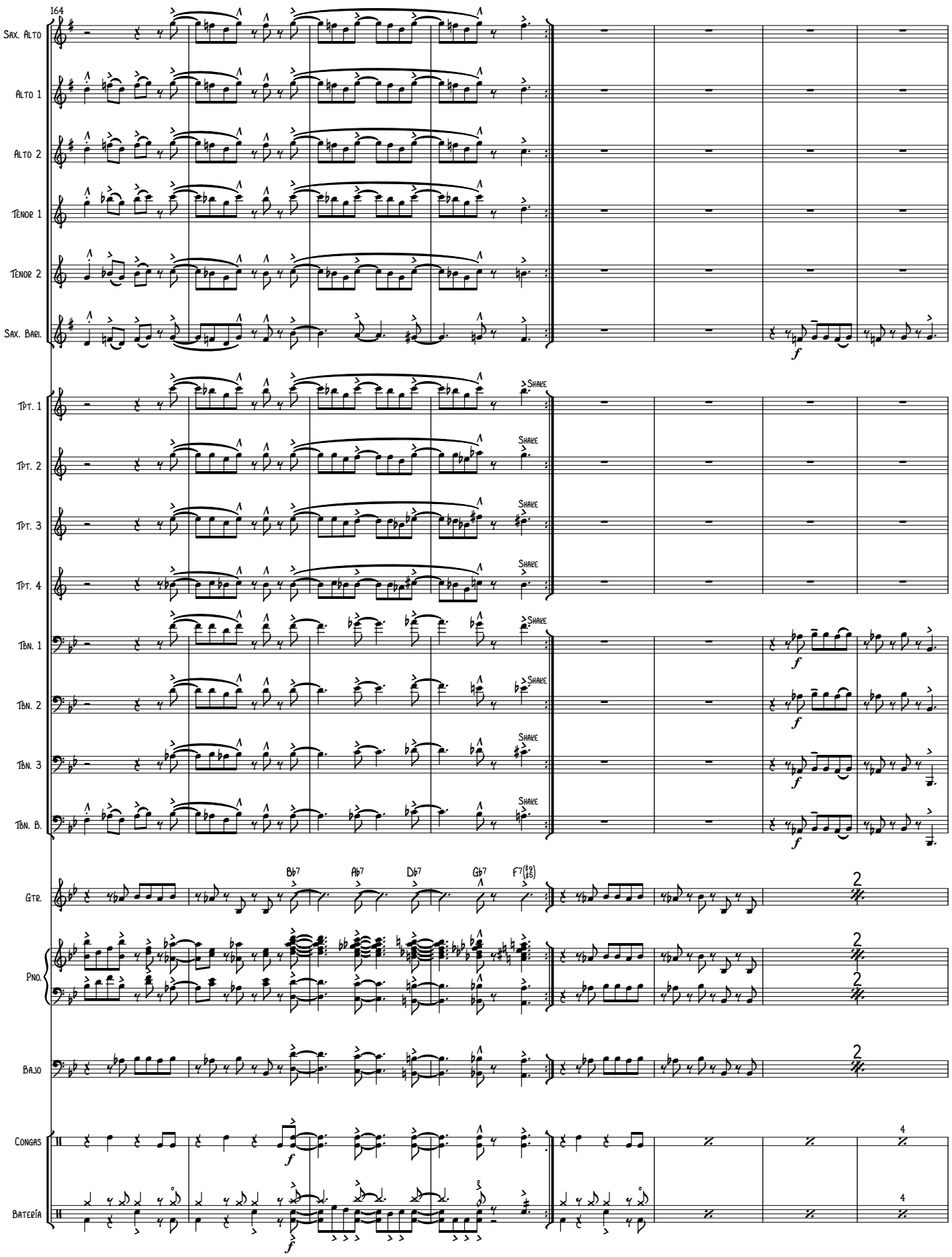

120
G7
Bb7
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
Shake
mf
f

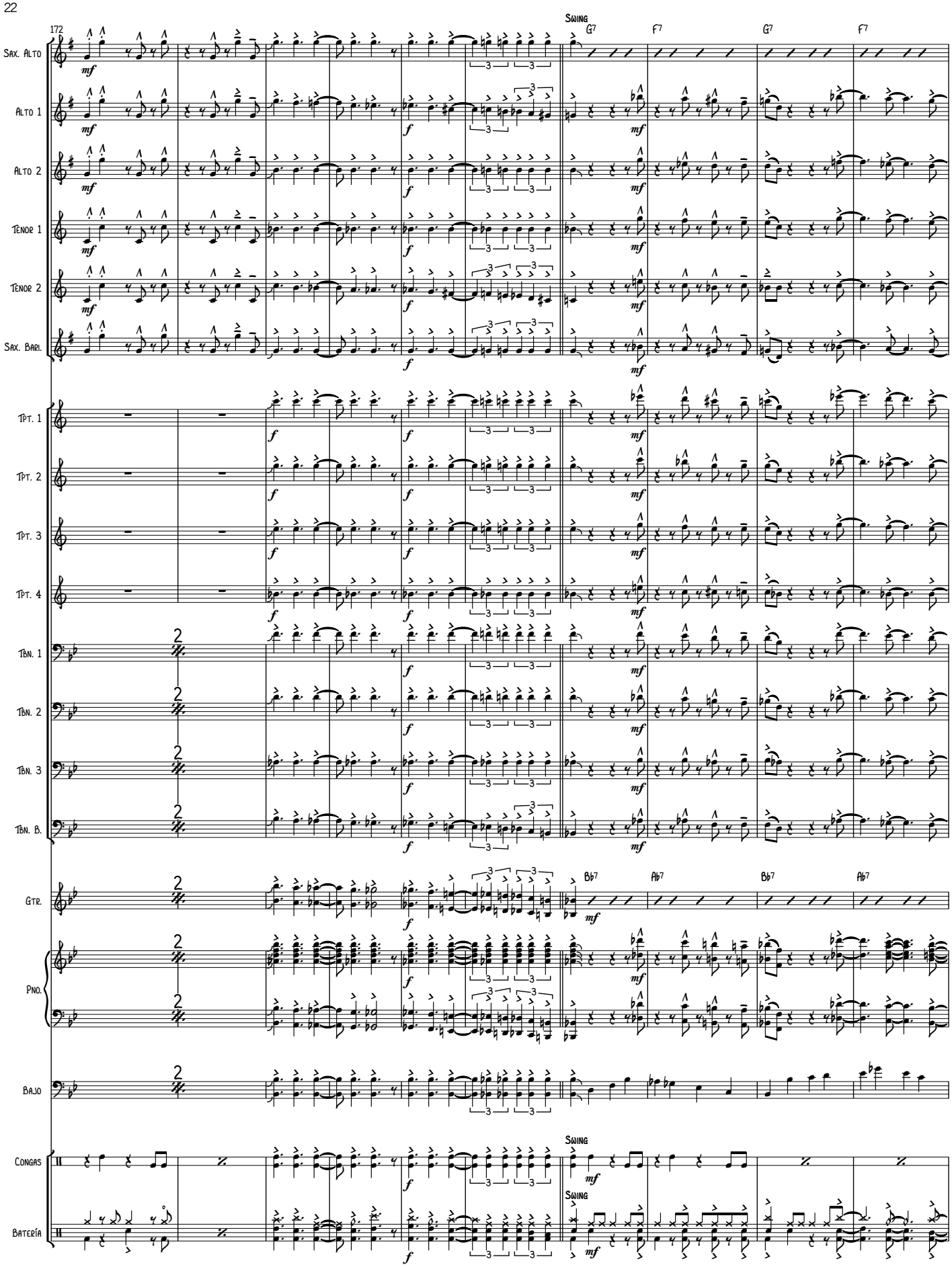

128
G7
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
Shake
Bb7
2
mf

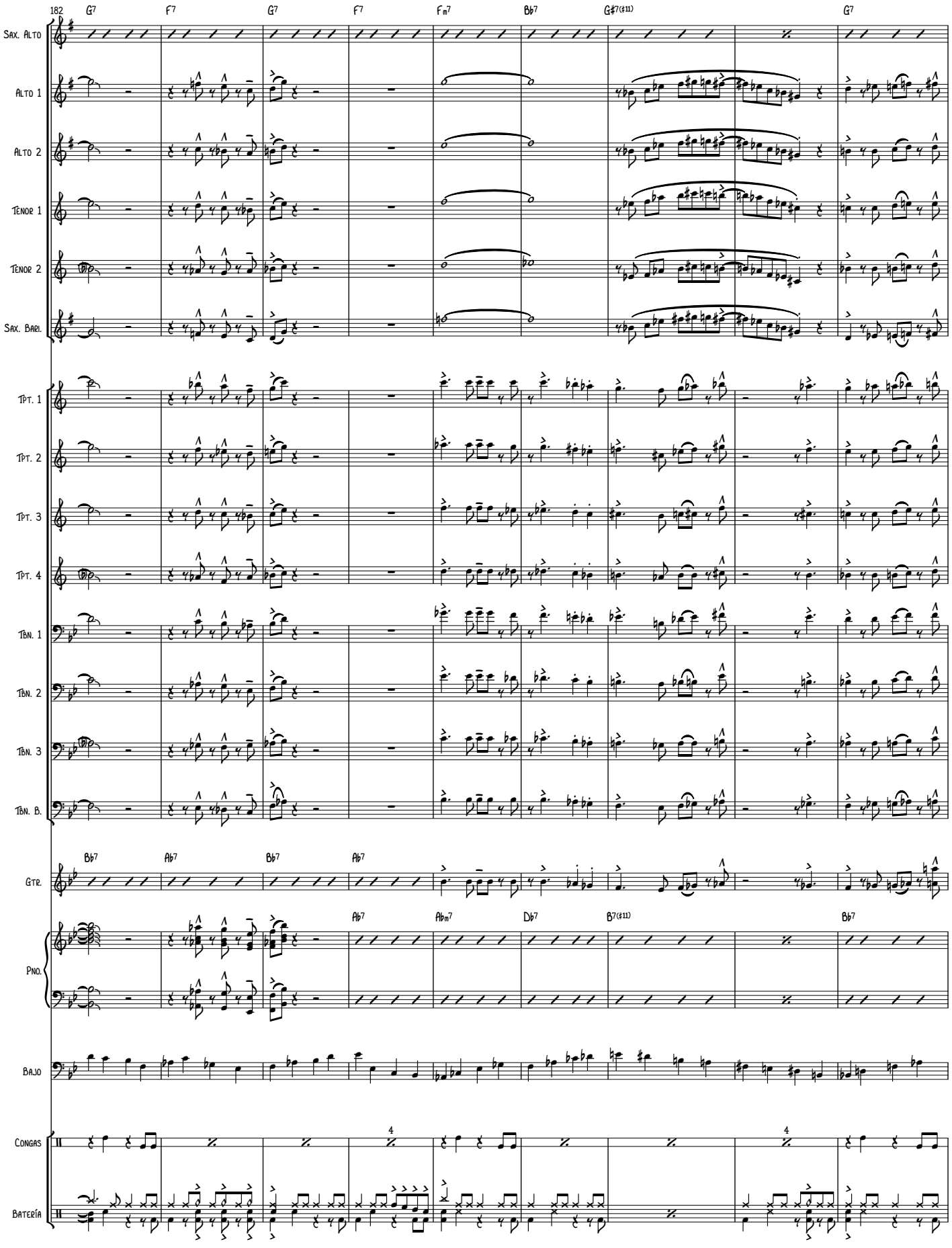

137
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
Shake
mp
f
mf
Bb7
Ab7
Db7
Gb7
F7(♯9 ♯5)
Abm7
Salsa

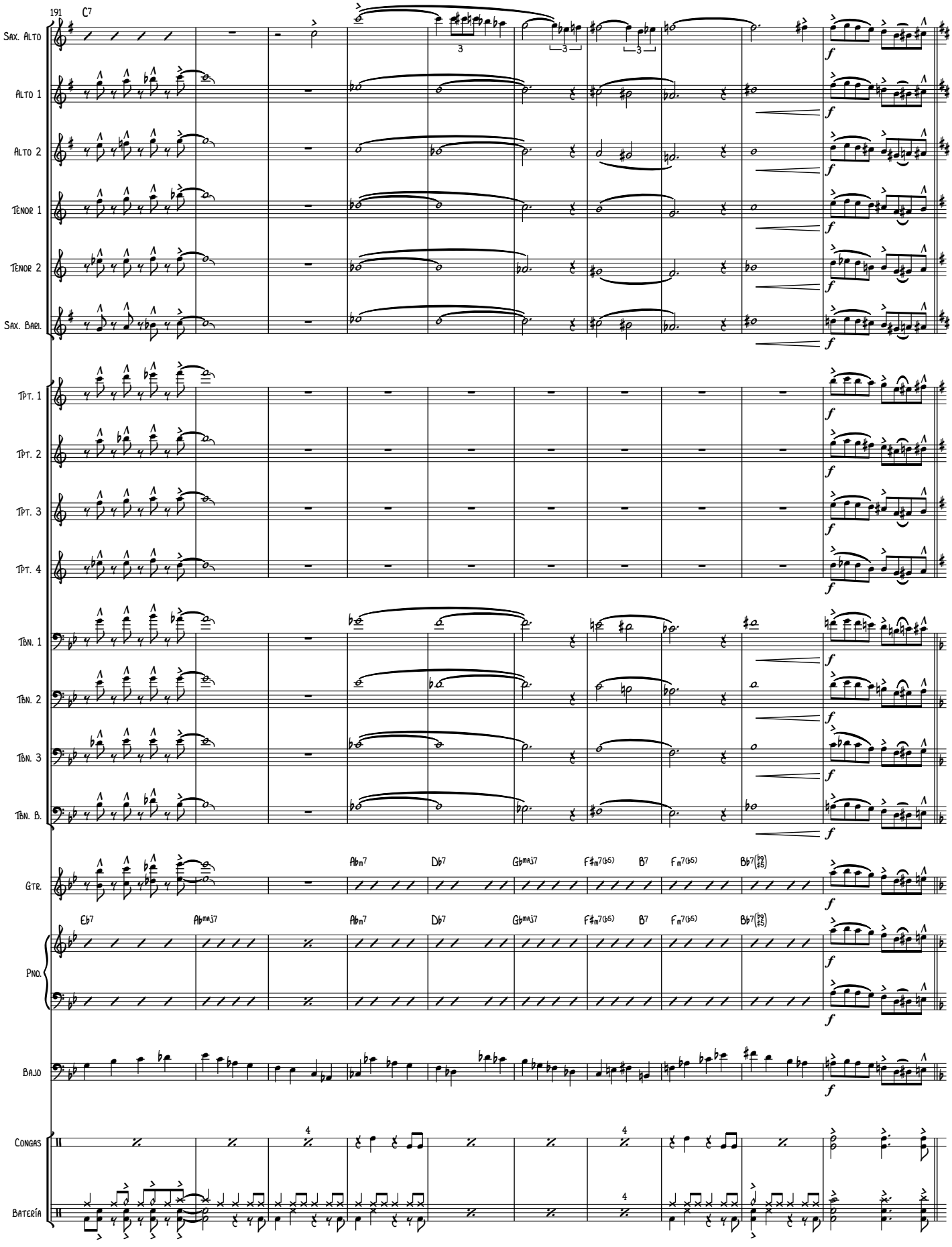

145
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
mf
Abm7
Db7
Db7
B7(♯11)
Bb7
Eb7
Abmaj7
Abm7
Db7
3
4
4
2

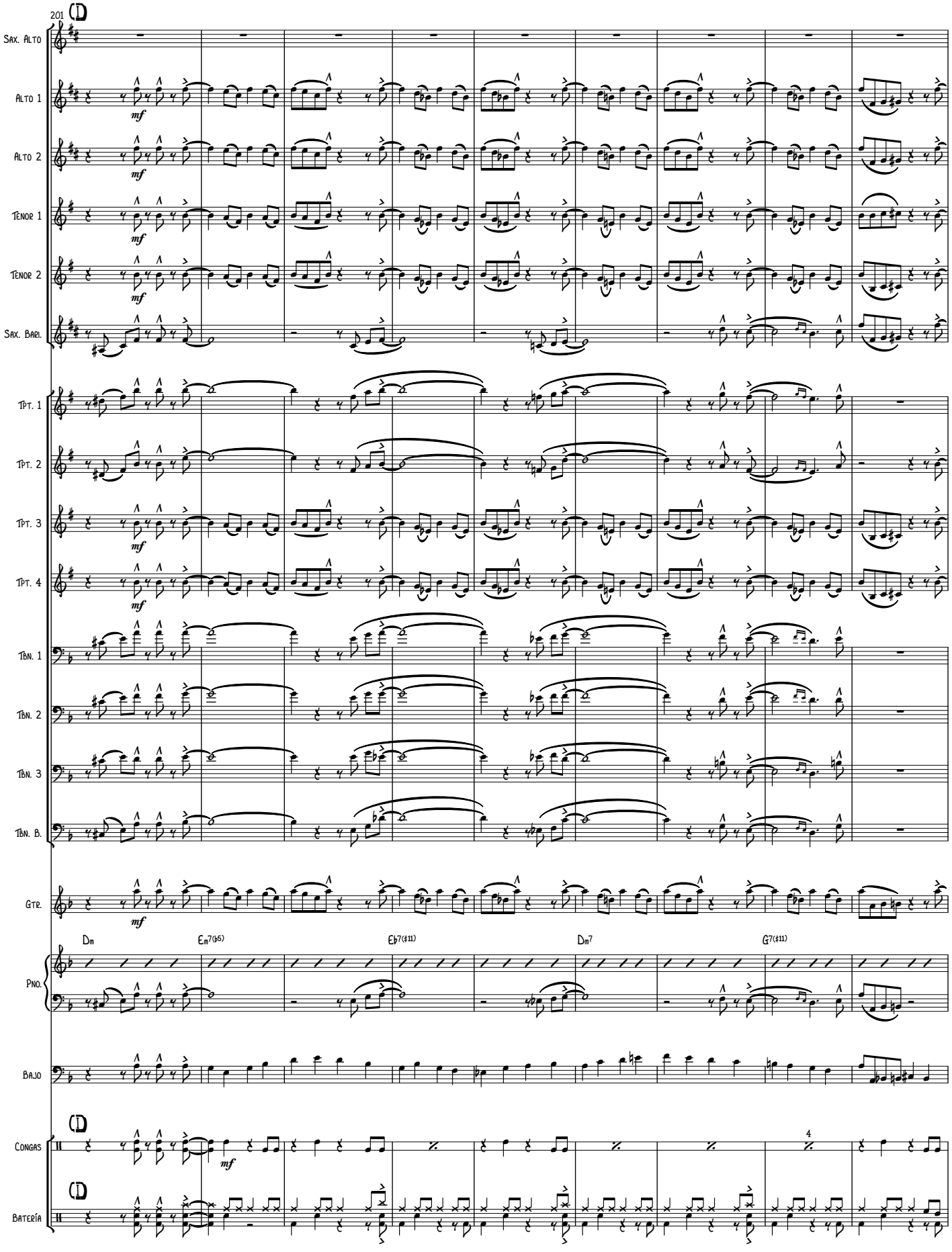

154
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
mf
f
Shake
Gbmaj7
F#m7(b5)
B7
Fm7(b5)
Bb7(b9)
Cm7(b5)
F7(b9)

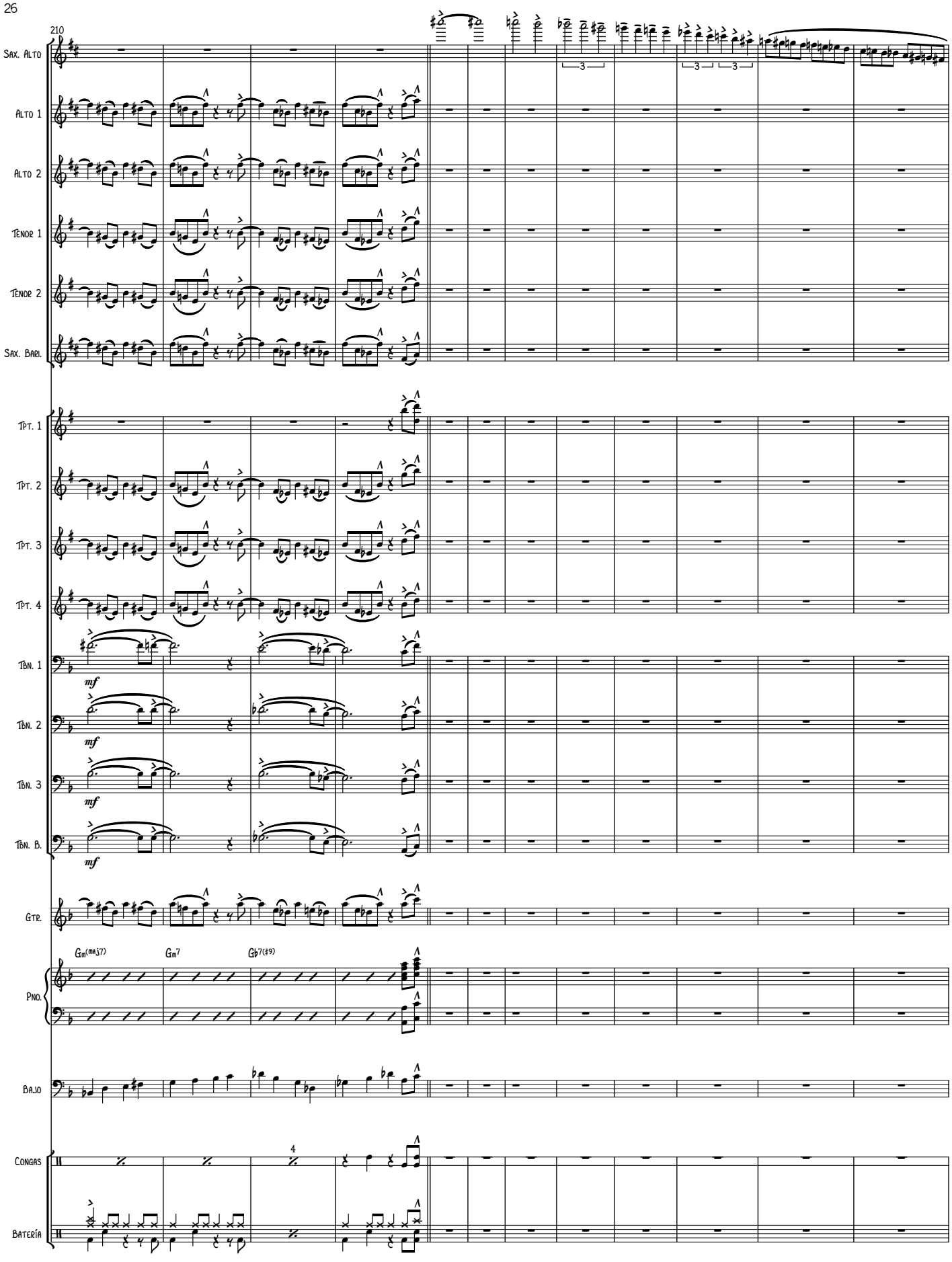

164
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería
Shake
Bb7
Ab7
Db7
Gb7
F7(♯9 ♯5)
f

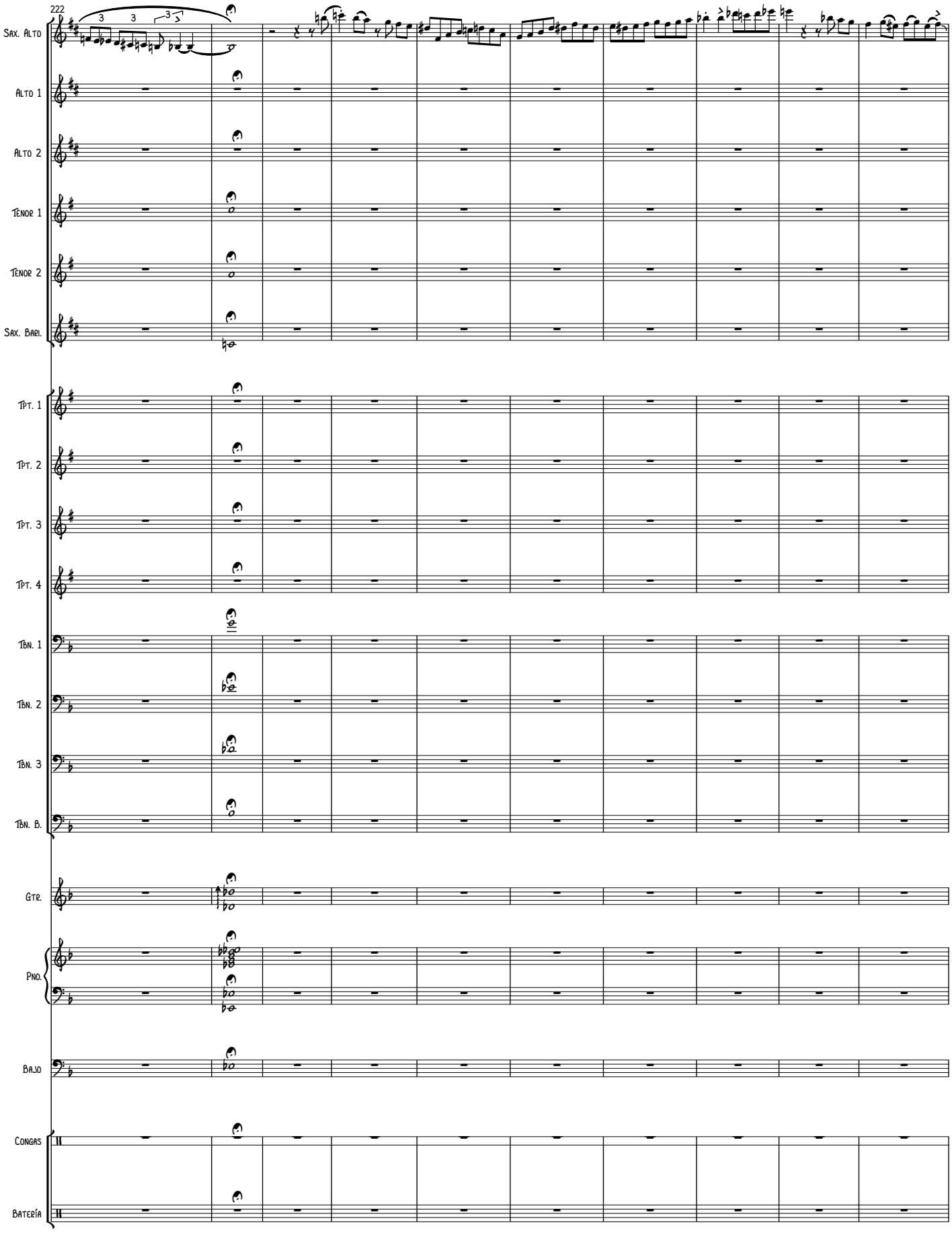

172
Swing
G7
F7
G7
F7
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Bb7
Ab7
Bb7
Ab7
Pno.
Bajo
Swing
Congas
Swing
Batería

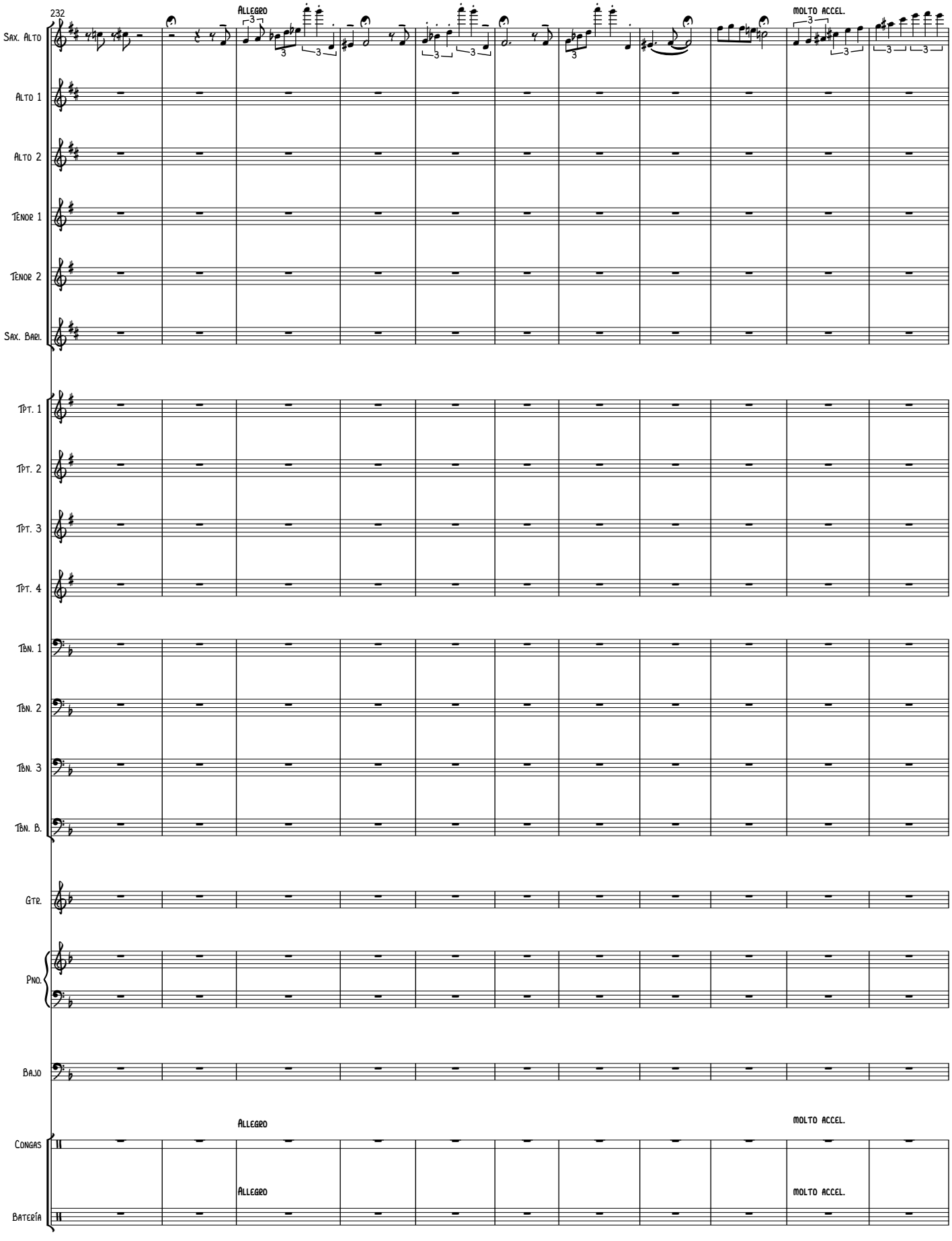

182
G7
F7
G7
F7
Fm7
Bb7
G#7(#11)
G7
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Bb7
Ab7
Bb7
Ab7
Gtr.
Ab7
Abm7
Db7
B7(#11)
Bb7
Pno.
Bajo
4
4
Congas
Batería

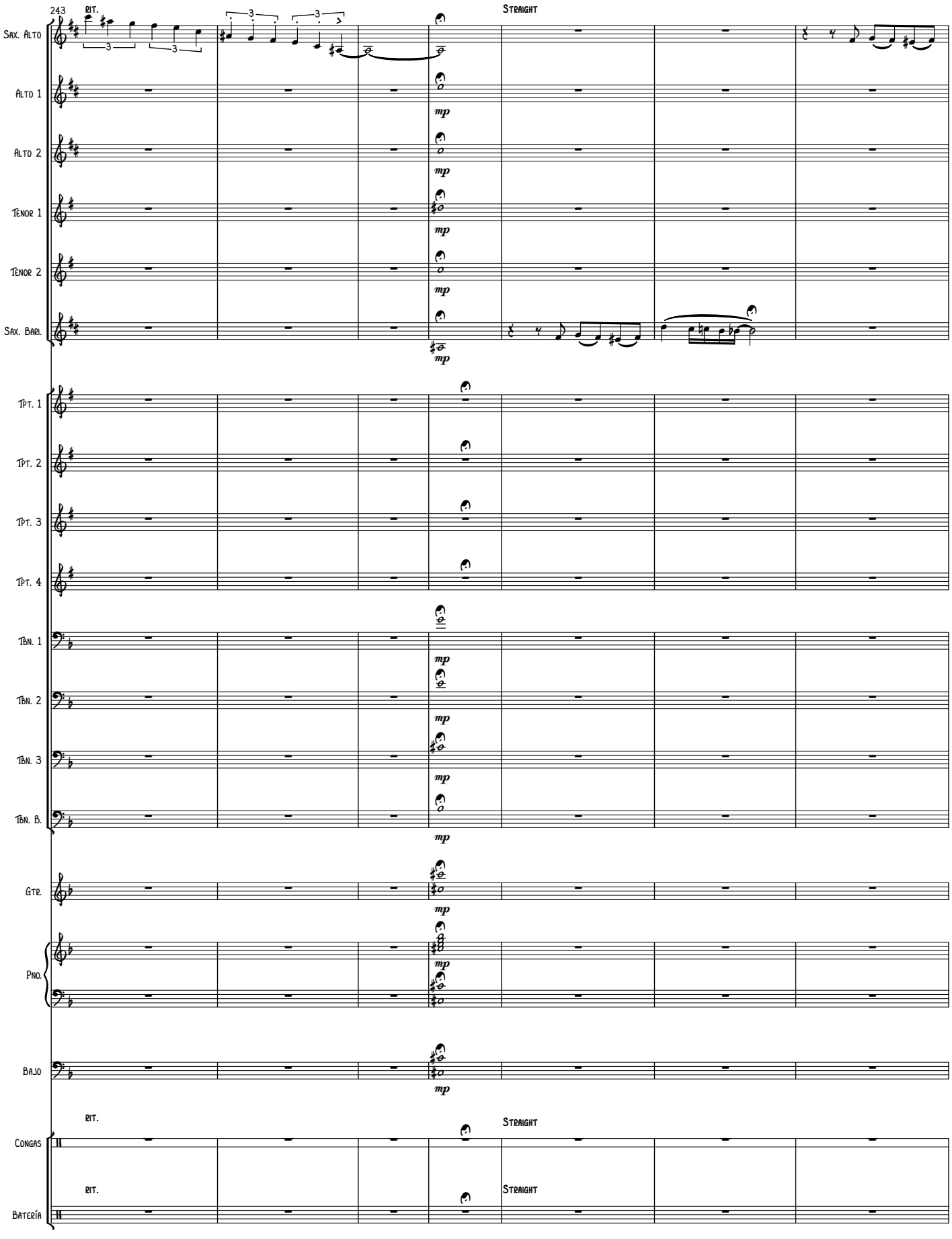

191
C7
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Abm7
Db7
Gbmaj7
F#m7(b5)
B7
Fm7(b5)
Bb7(b9 #5)
Eb7
Abmaj7
Pno.
Bajo
Congas
Batería
f
3
4

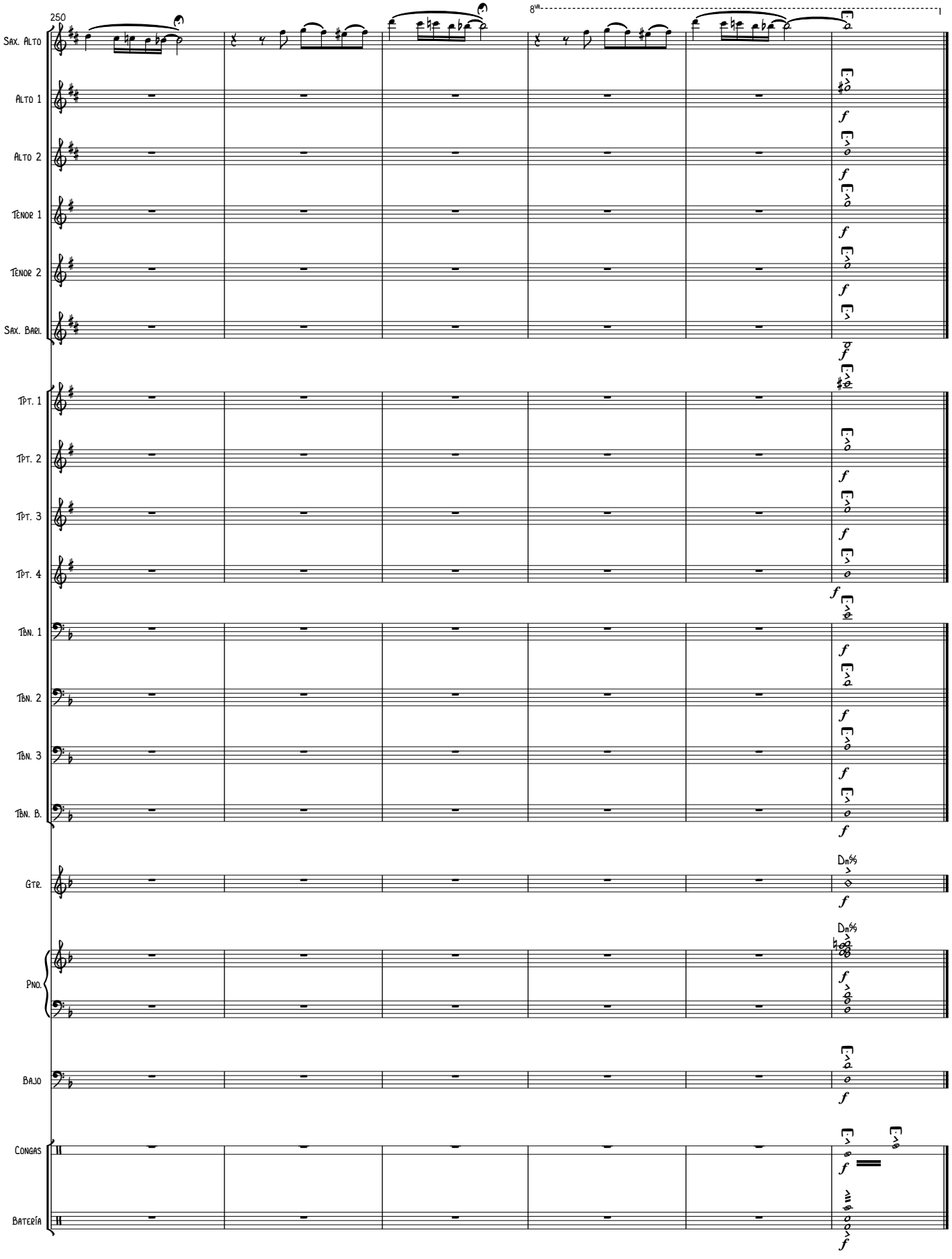

201
(D)
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
mf
Dm
Em7(b5)
Eb7(#11)
Dm7
G7(#11)
Pno.
Bajo
(D)
Congas
mf
4
(D)
Batería


210
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
mf
Gtr.
Gm(maj7)
Gm7
Gb7(#9)
Pno.
Bajo
Congas
4
Batería


222
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Congas
Batería


232
Allegro
molto accel.
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Allegro
molto accel.
Congas
Allegro
molto accel.
Batería


243
rit.
Straight
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
rit.
Straight
Congas
rit.
Straight
Batería

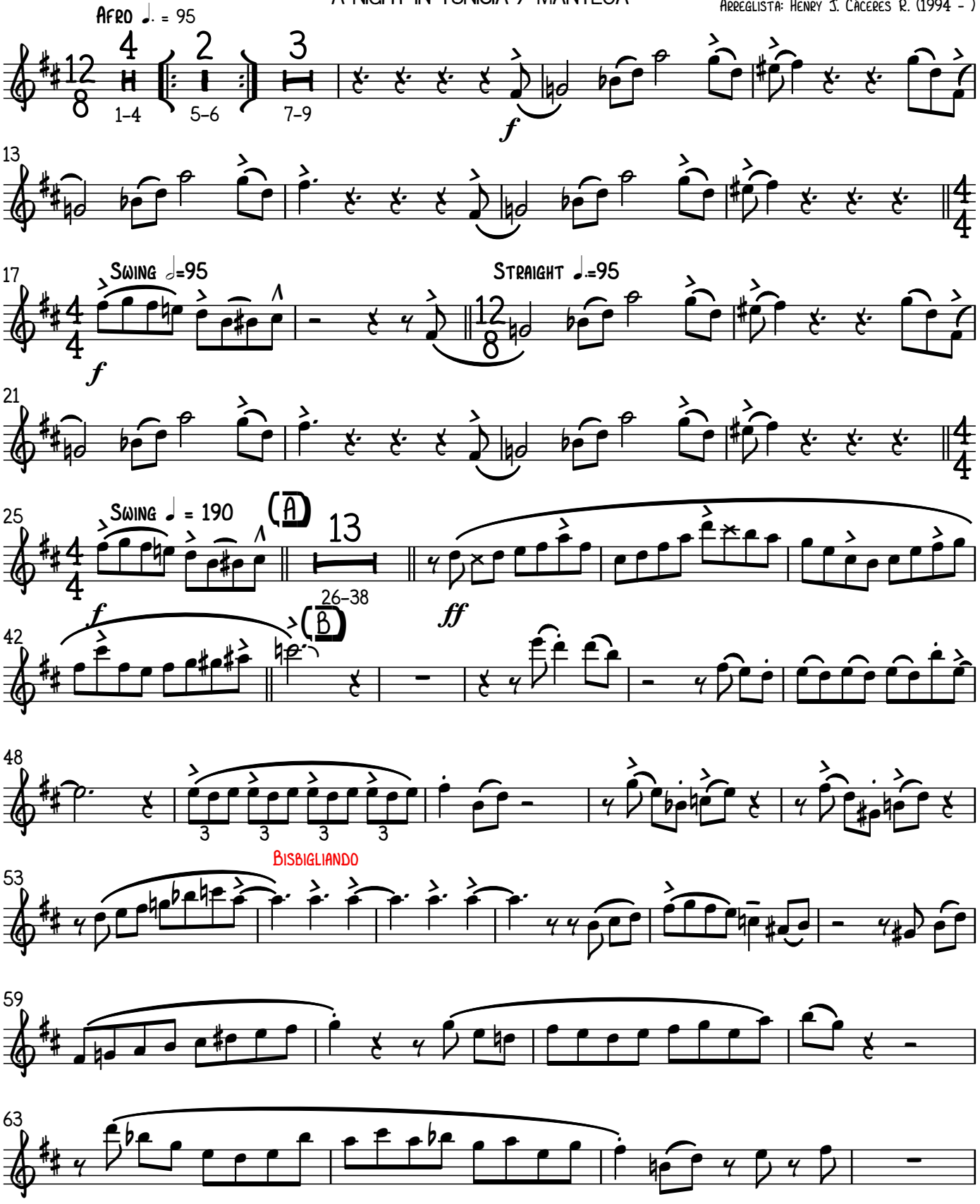

250
8va
Sax. Alto
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Dm9
Pno.
Bajo
Congas
Batería

Saxofón Alto

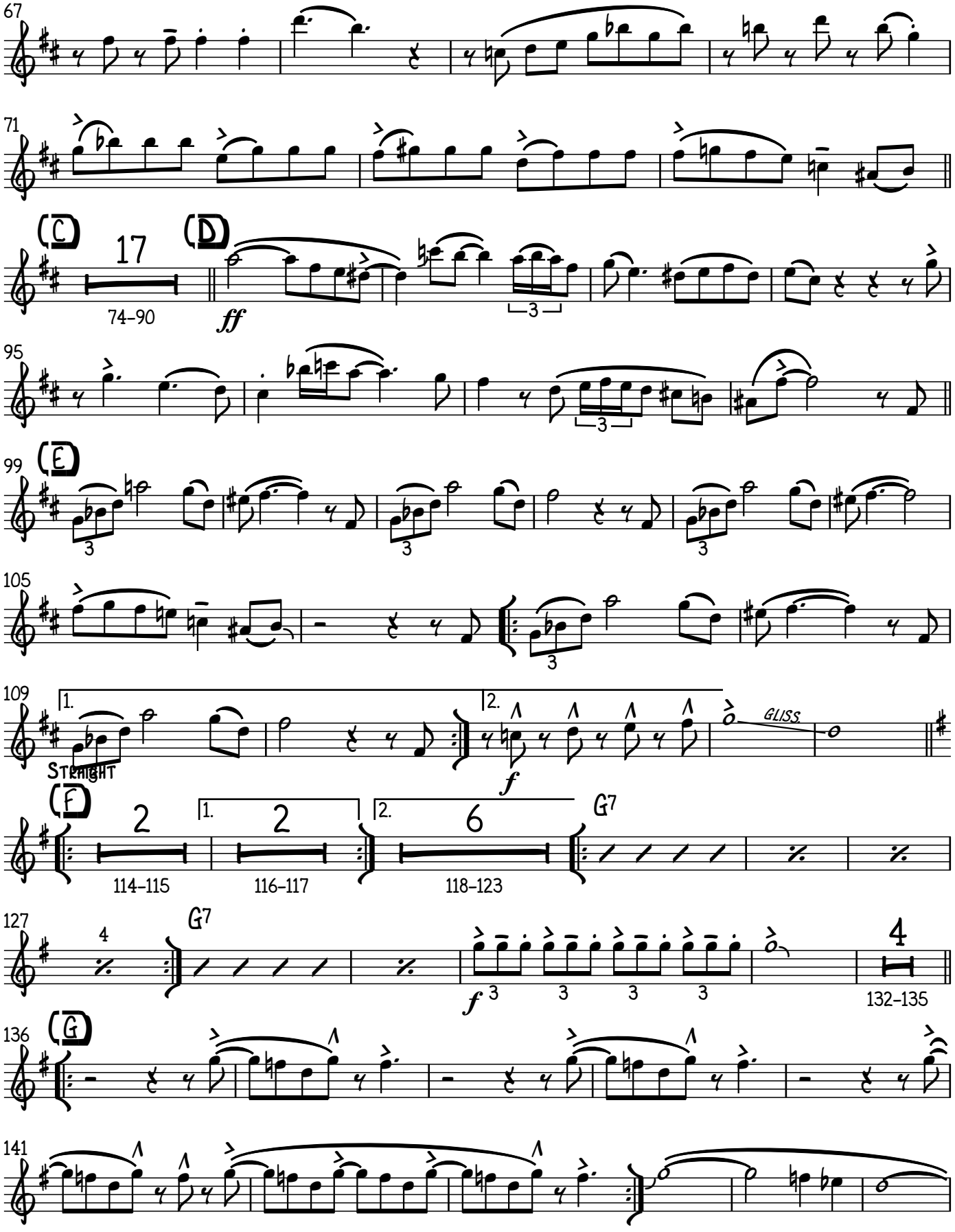
Dizzy Gillespie Medley

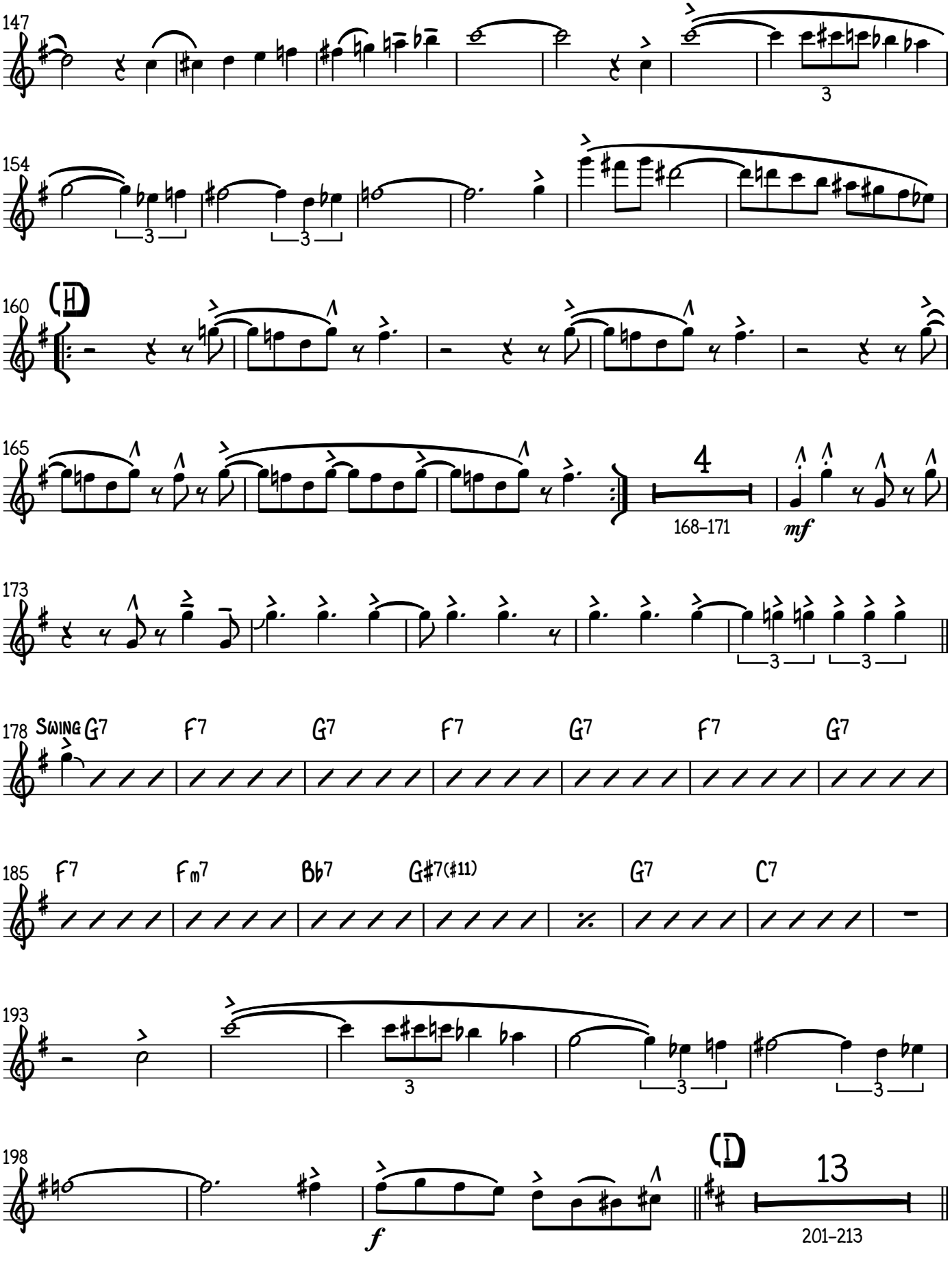
A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

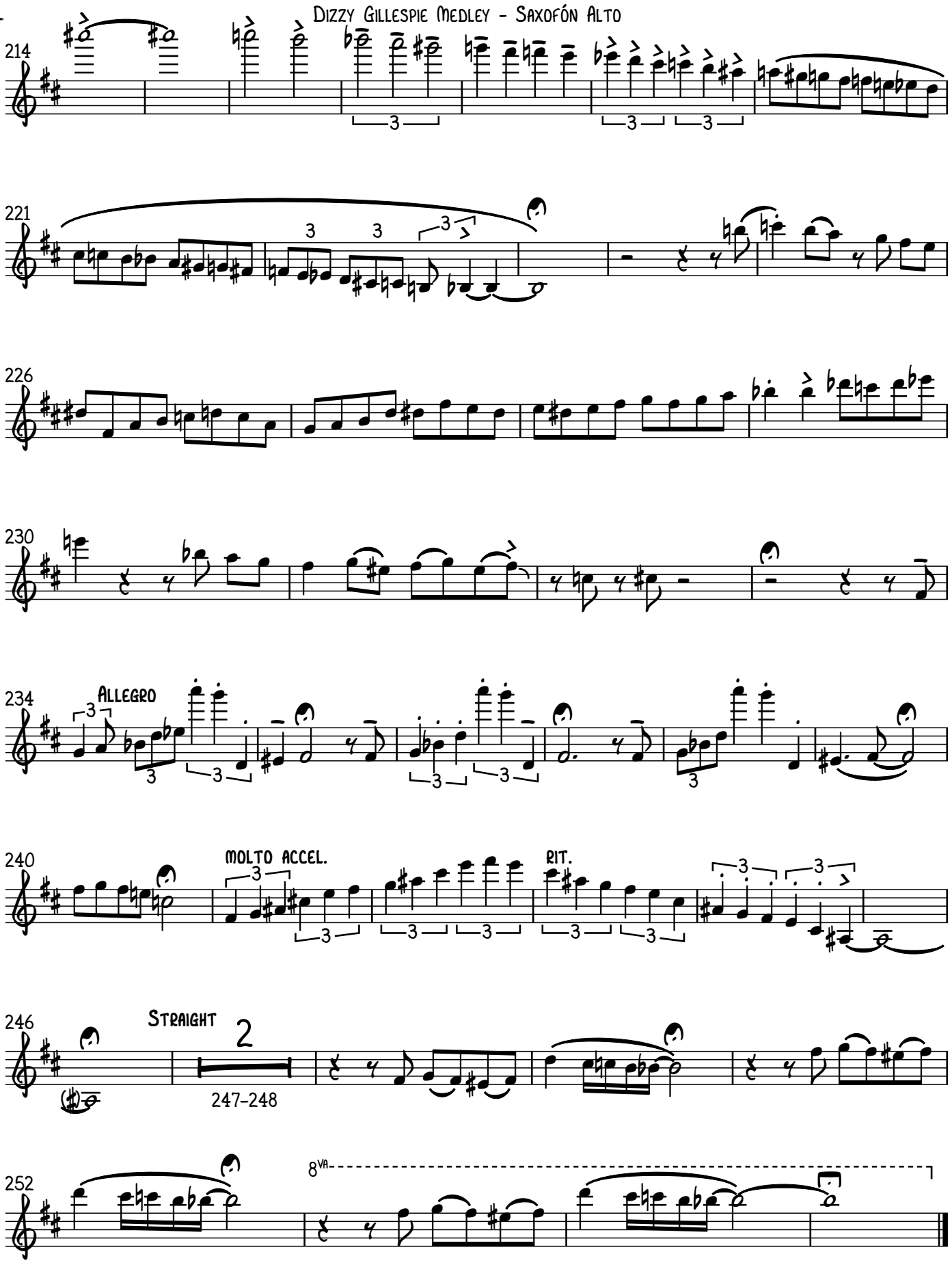
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



Copyright © HJCR - 2017


67
71
(C)
17
74–90
(D)
ff
3
95
3
99
(E)
3
105
3
109
1.
2.
Straight
f
GLISS.
(F)
2
114–115
1.
2
116–117
2.
6
118–123
G7
127
4
G7
f
3
4
132–135
136
(G)
141


147
154
160
(H)
165
4
168–171
mf
173
178
Swing G7
F7
G7
F7
G7
F7
G7
185
F7
Fm7
Bb7
G#7(#11)
G7
C7
193
198
f
(I)
13
201–213

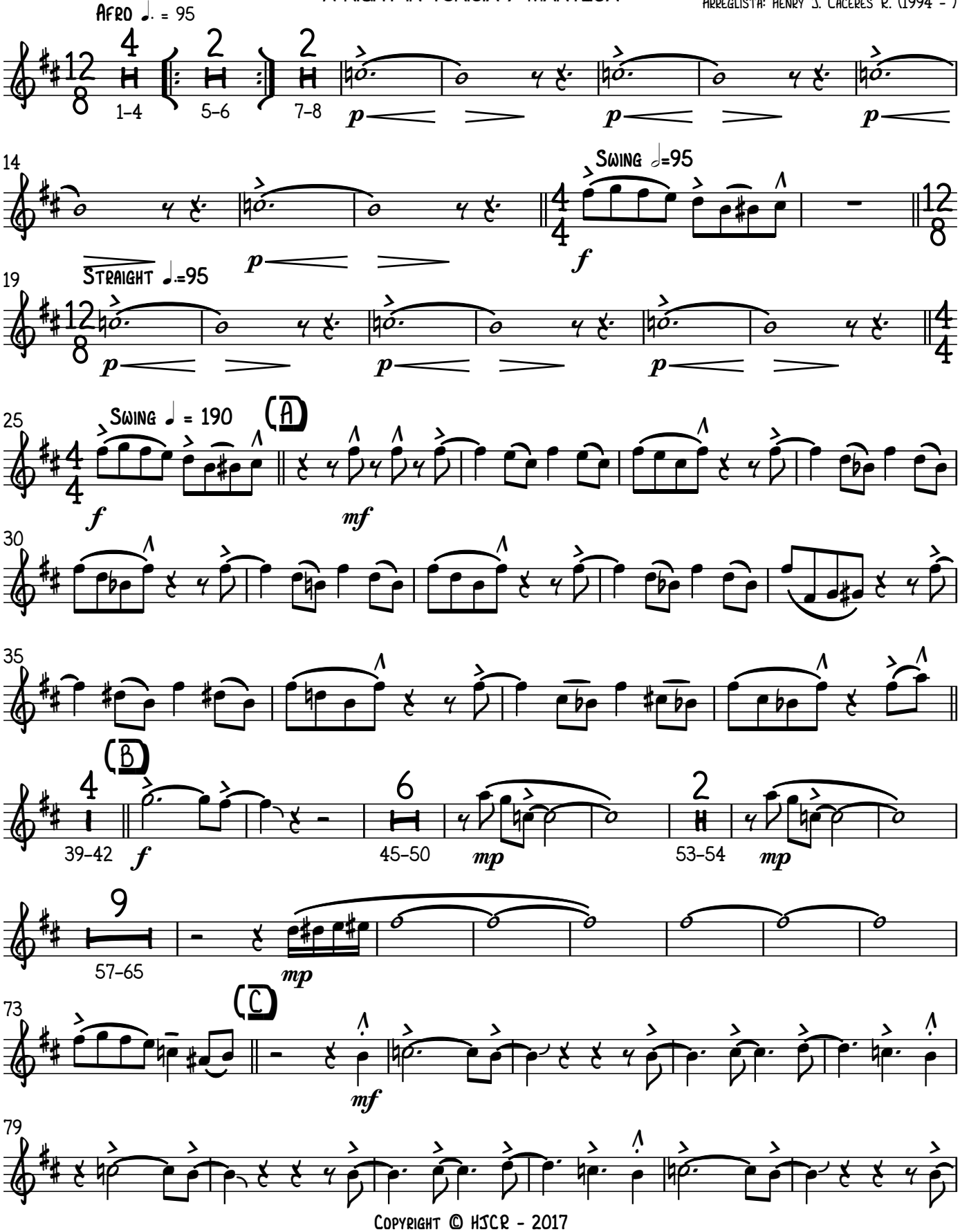

214
221
226
230
234
ALLEGRO
240
MOLTO ACCEL.
RIT.
246
STRAIGHT
2
247-248
252
8va

ALTO 1

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

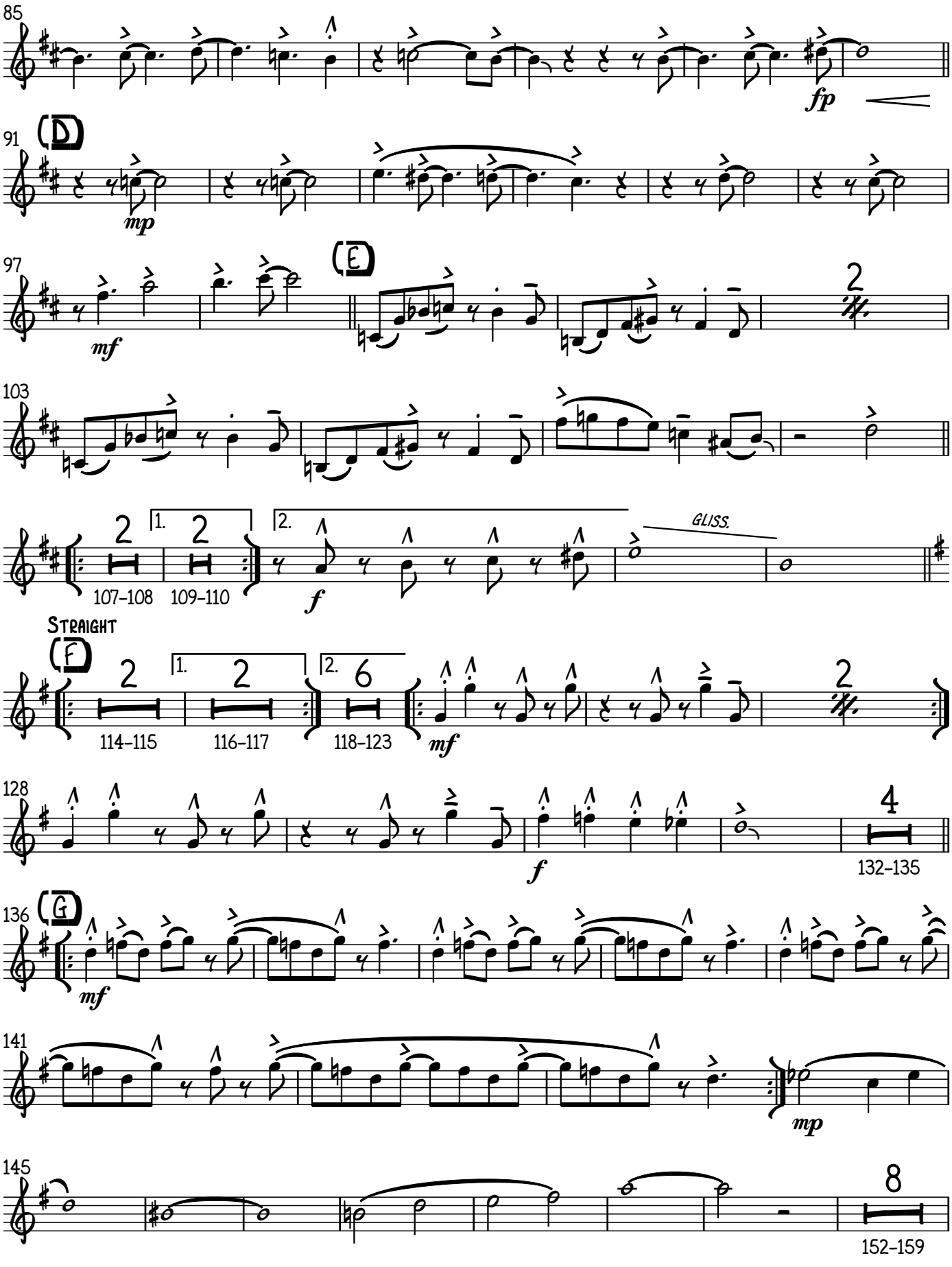
COMPOSITOR: DIZZY GILLESPIE (1917 - 1993)
ARREGLISTA: HENRY J. CÁCERES R. (1994 -)

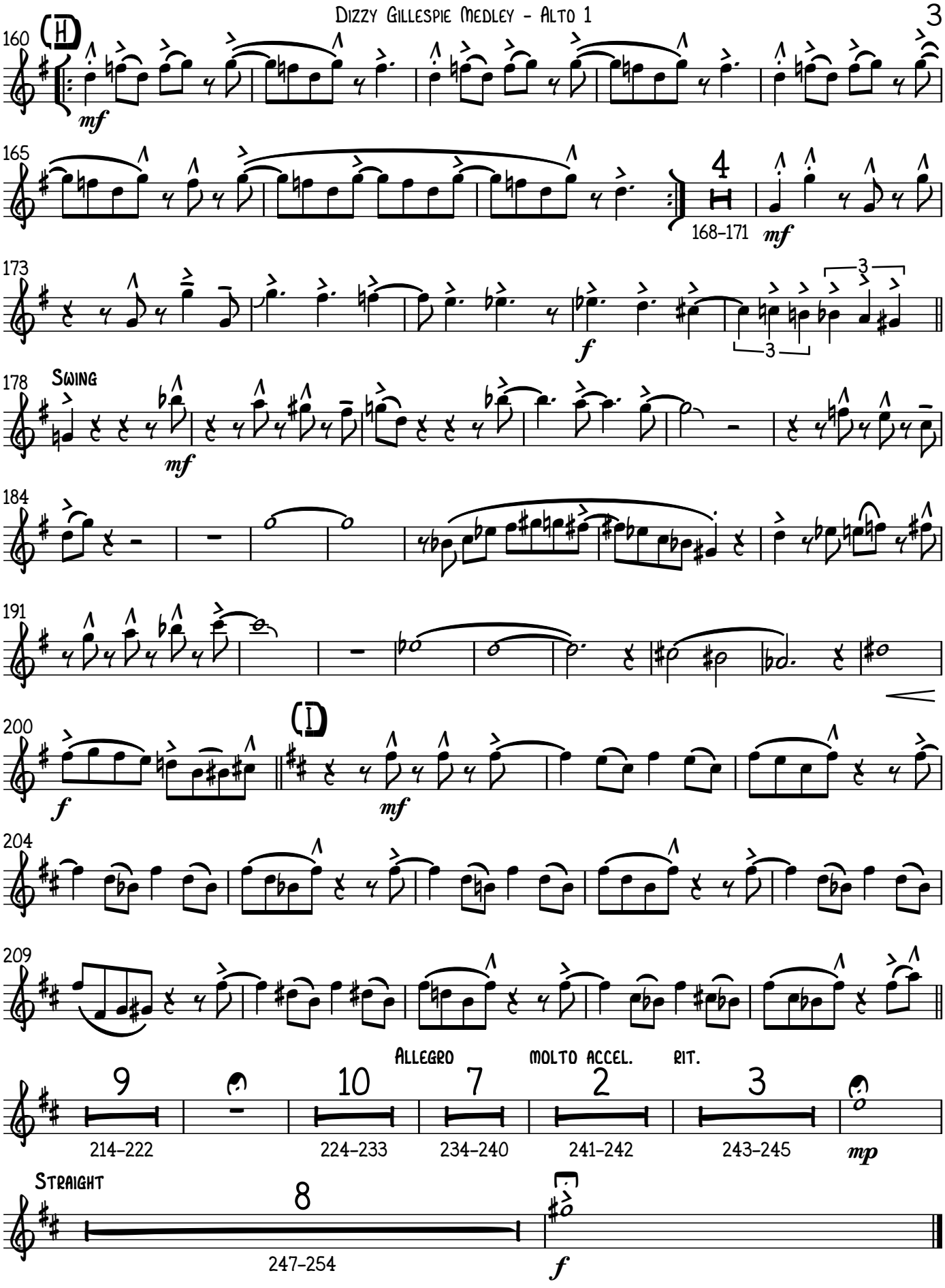


COPYRIGHT © HJCR - 2017

V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Alto 1



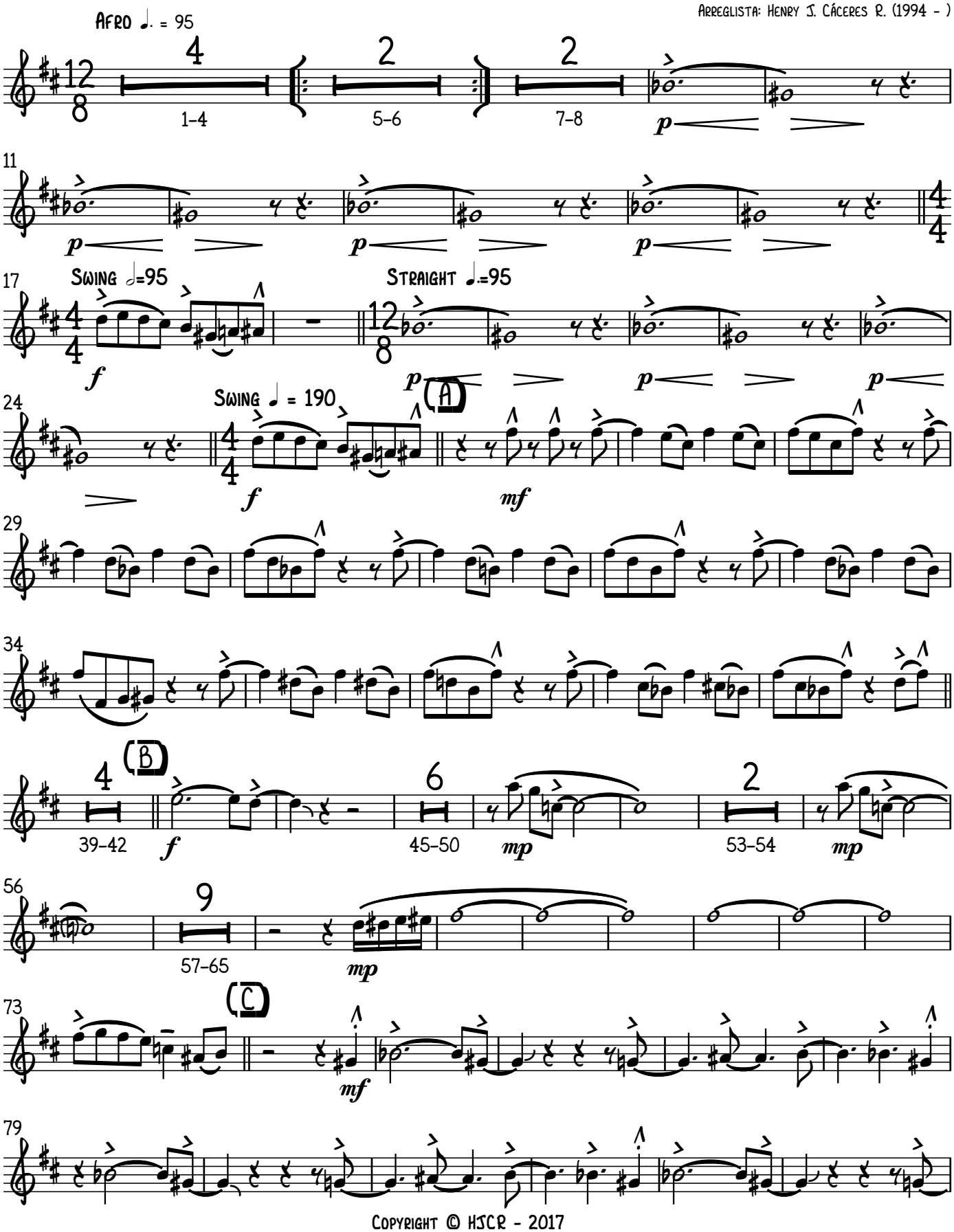

160
(H)
mf
165
4
168–171
mf
173
f
3
3
178
Swing
mf
184
191
200
f
(I)
mf
204
209
Allegro
molto accel.
rit.
9
214–222
10
224–233
7
234–240
2
241–242
3
243–245
mp
Straight
8
247–254
f

ALTO 2

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

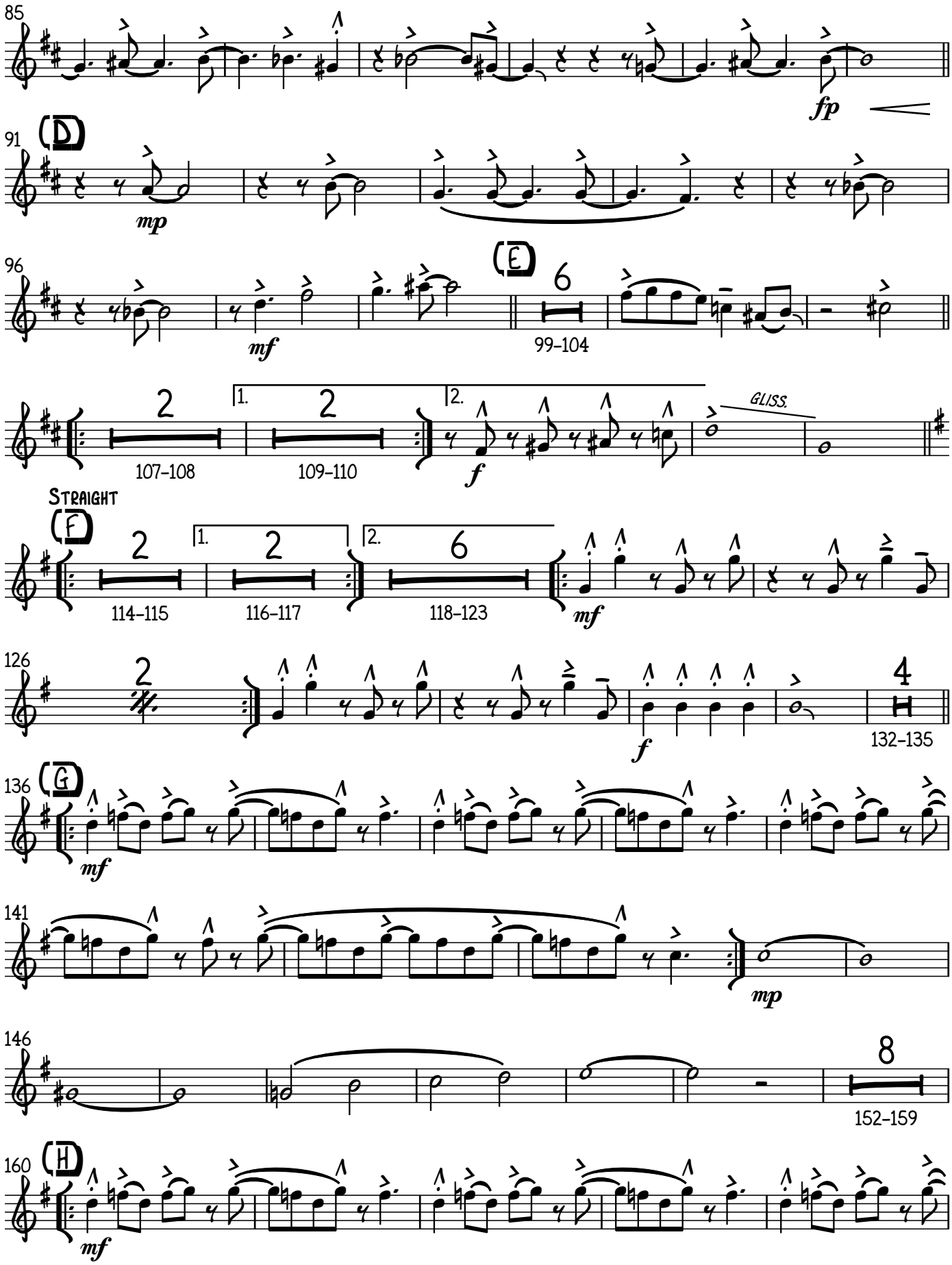
COMPOSITOR: DIZZY GILLESPIE (1917 - 1993)
ARREGLISTA: HENRY J. CÁCERES R. (1994 -)

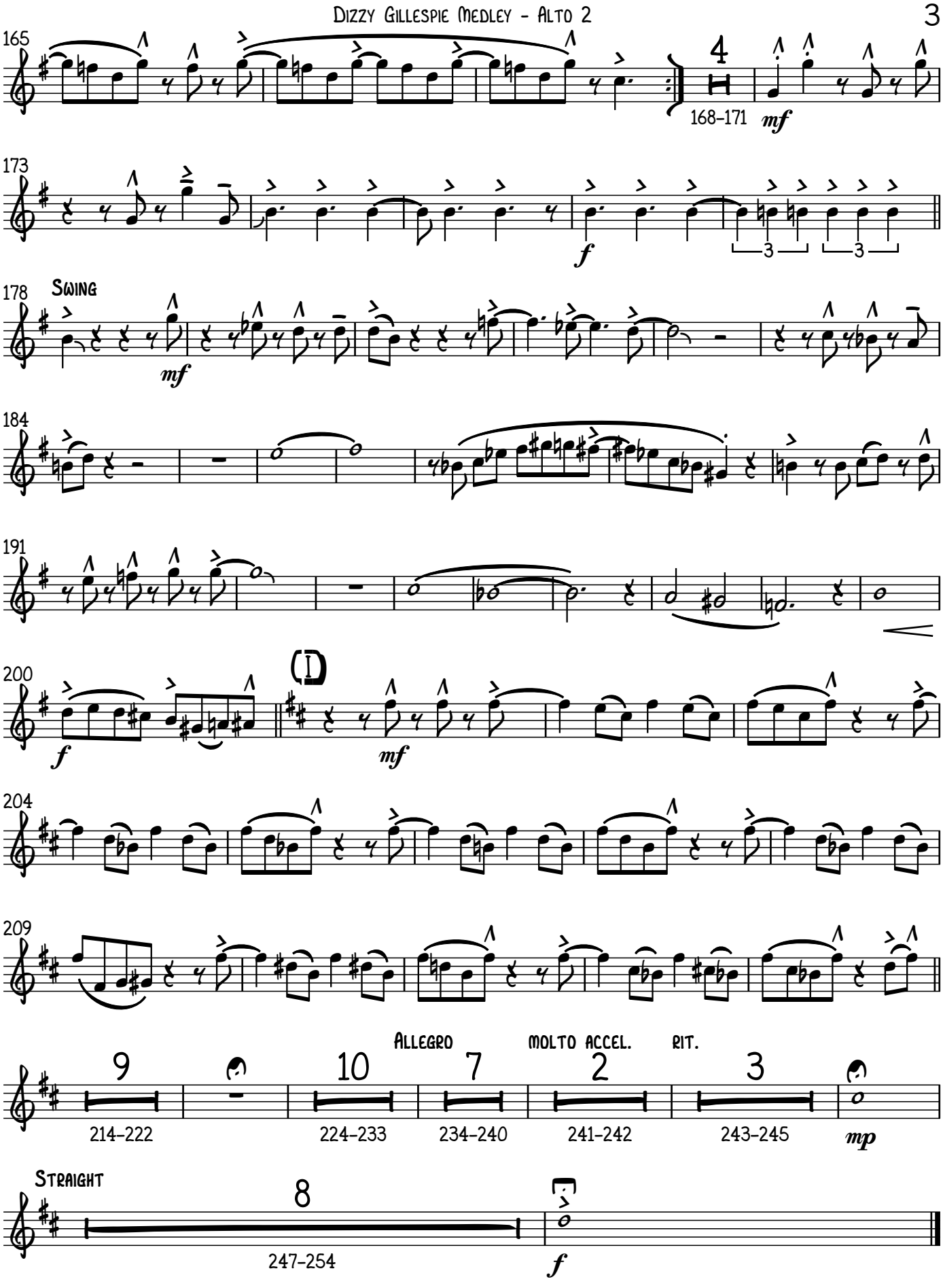


COPYRIGHT © HJCR - 2017

V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Alto 2



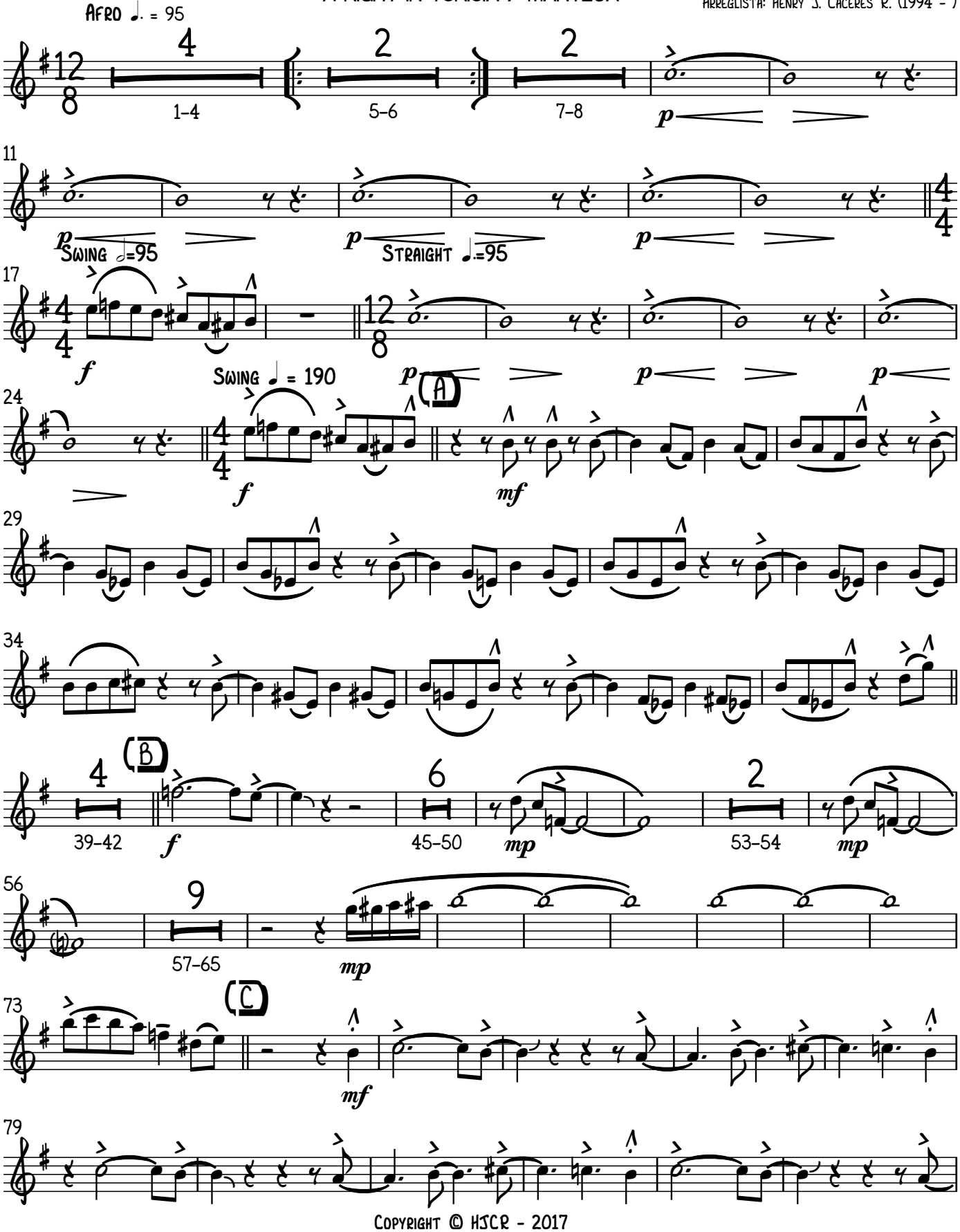

165
4
168–171
mf
173
f
3
3
178
Swing
mf
184
191
200
(D)
f
mf
204
209
Allegro
molto accel.
rit.
9
10
7
2
3
214–222
224–233
234–240
241–242
243–245
mp
Straight
8
247–254
f

Tenor 1

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

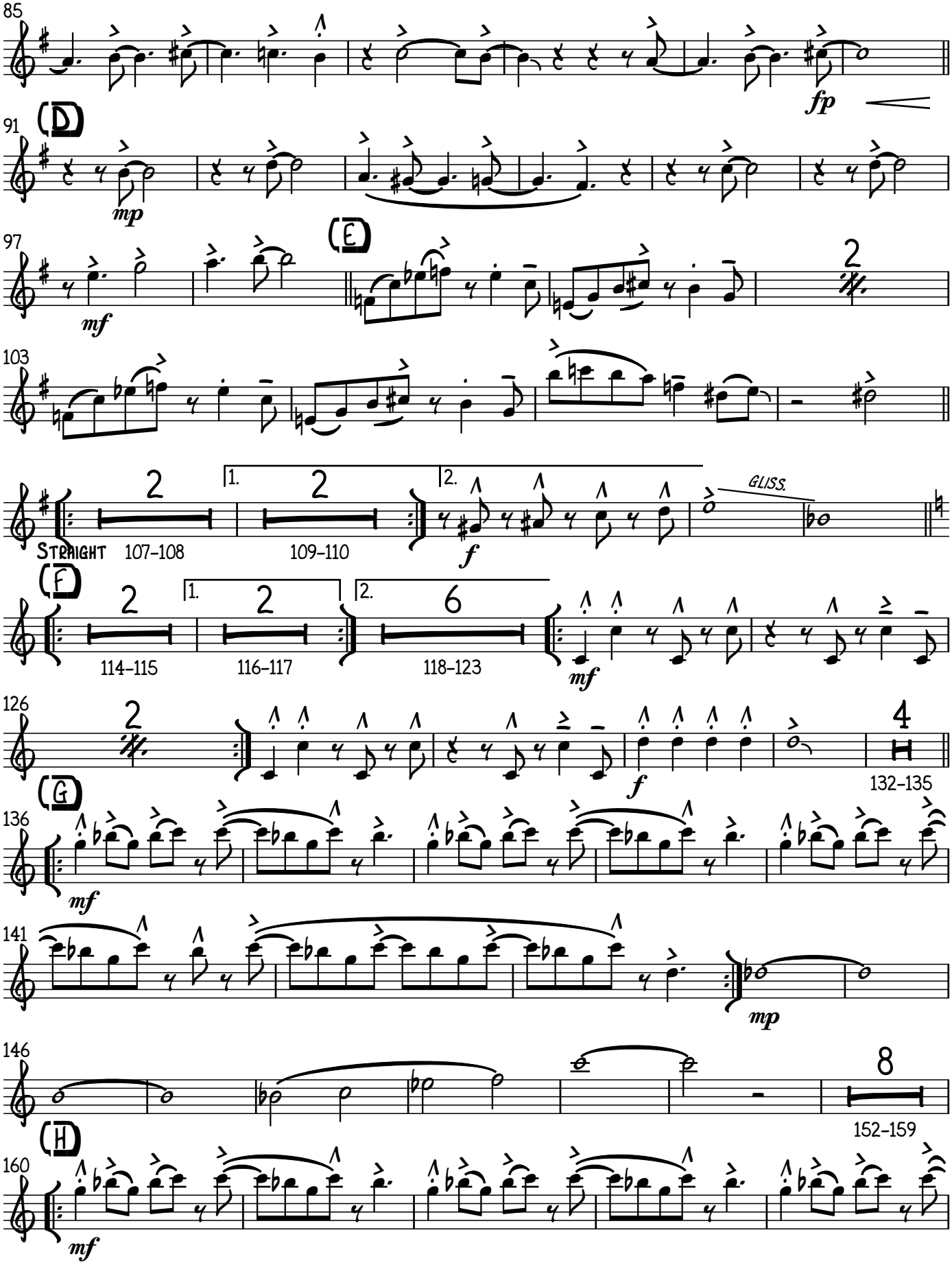
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

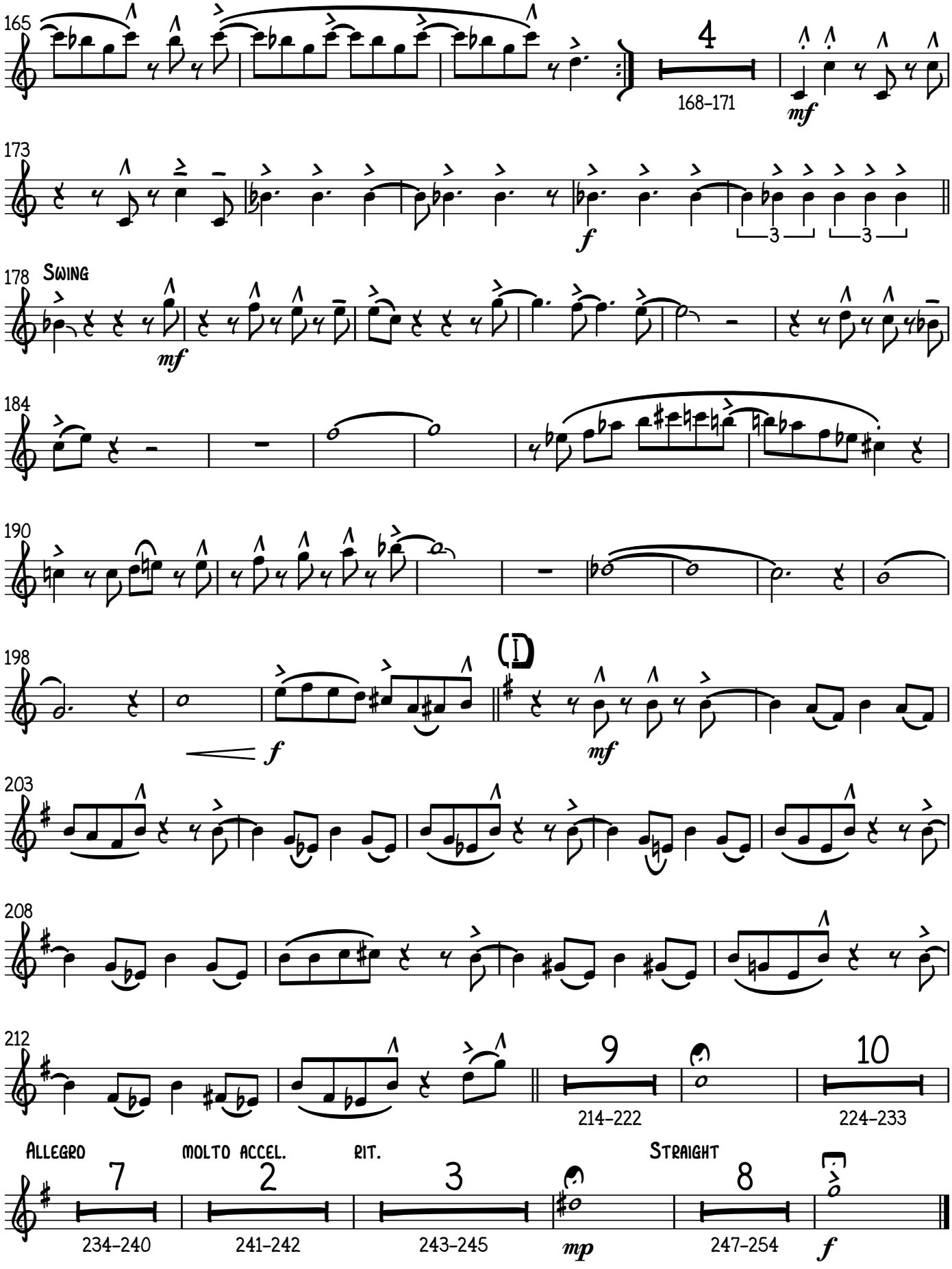


Copyright © HJCR - 2017

V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Tenor 1



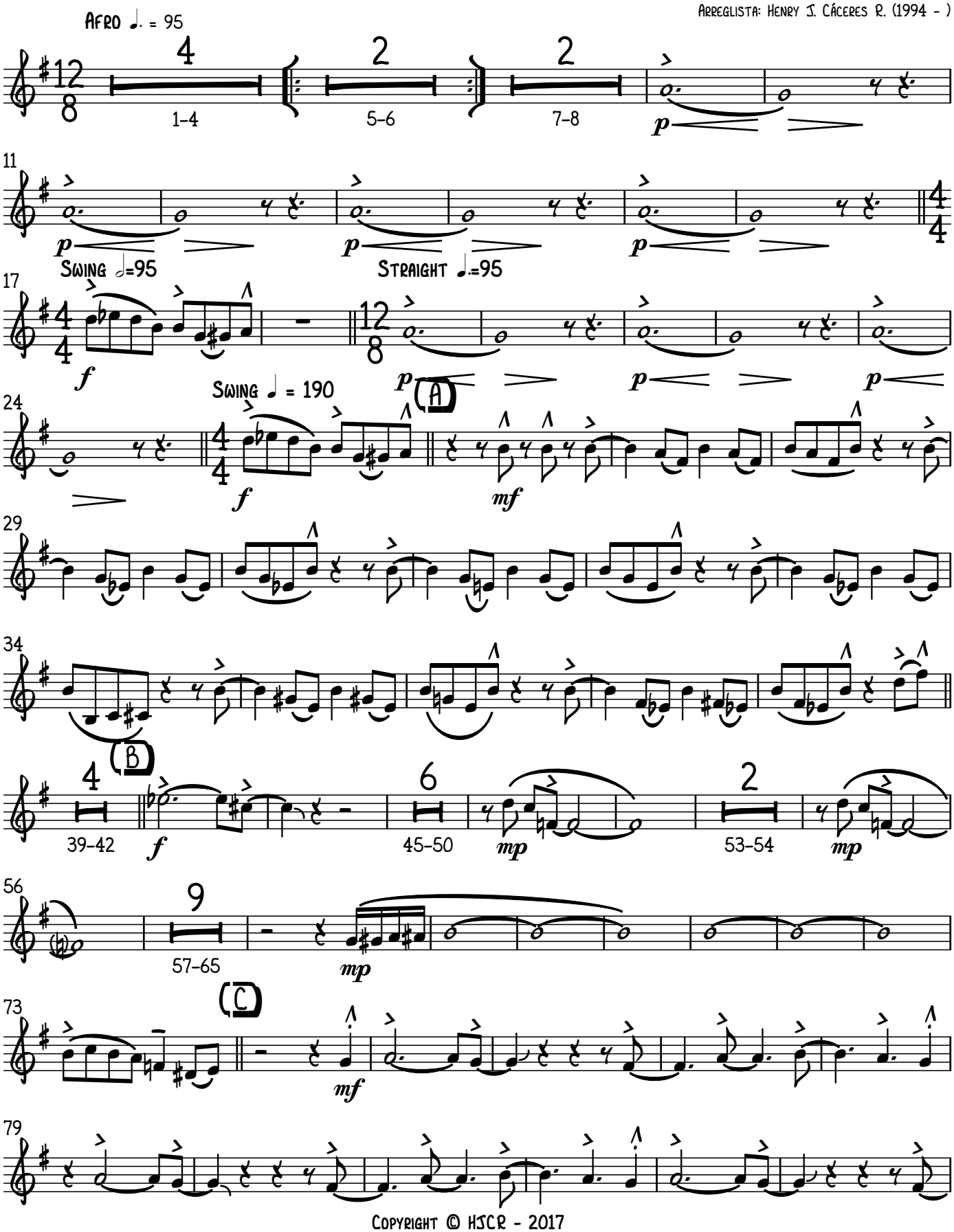

165
4
168–171
mf
173
f
3
3
178
Swing
mf
184
190
198
(I)
f
mf
203
208
212
9
214–222
10
224–233
Allegro
7
234–240
molto accel.
2
241–242
rit.
3
243–245
mp
Straight
8
247–254
f

Tenor 2

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

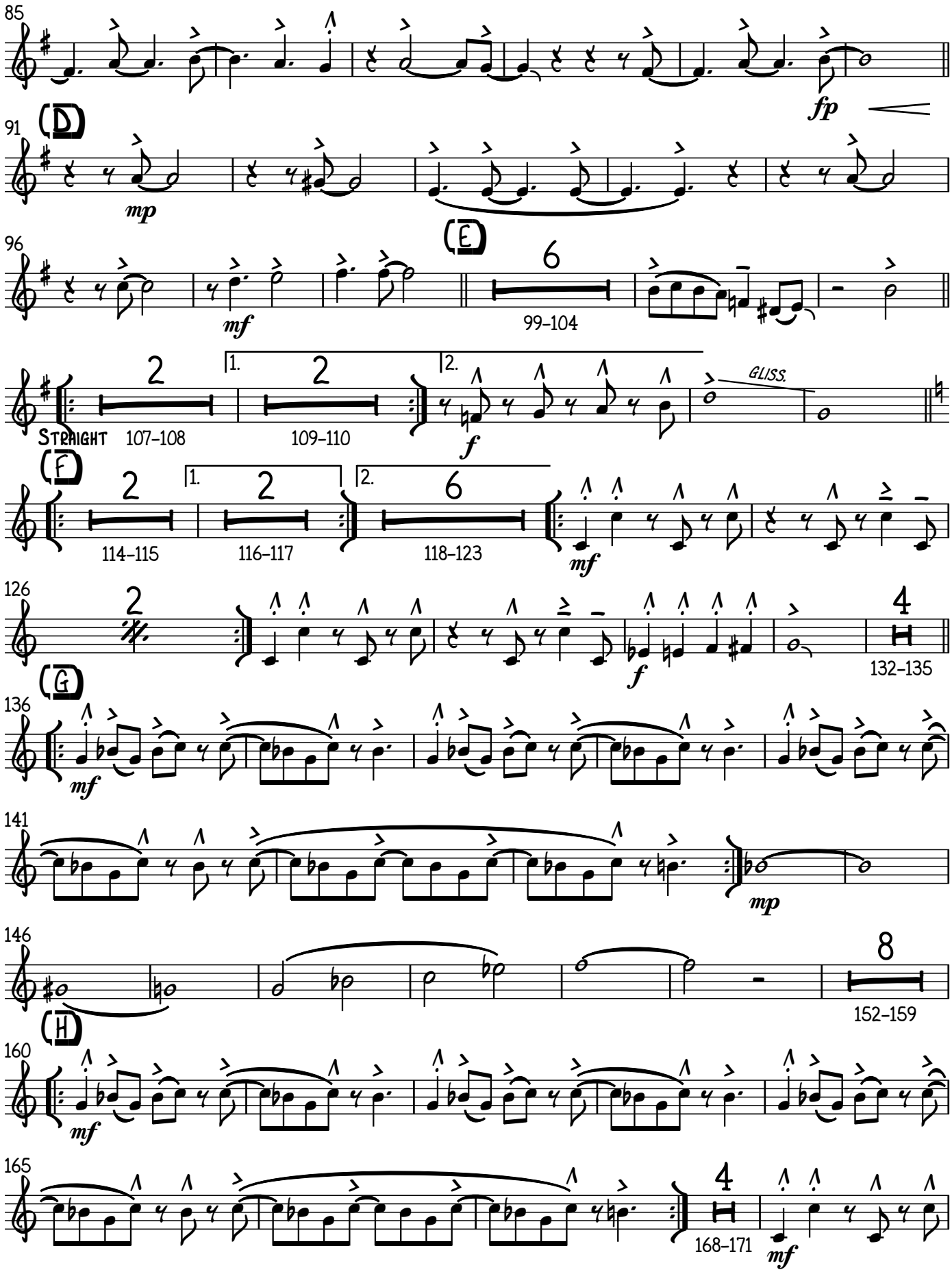
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

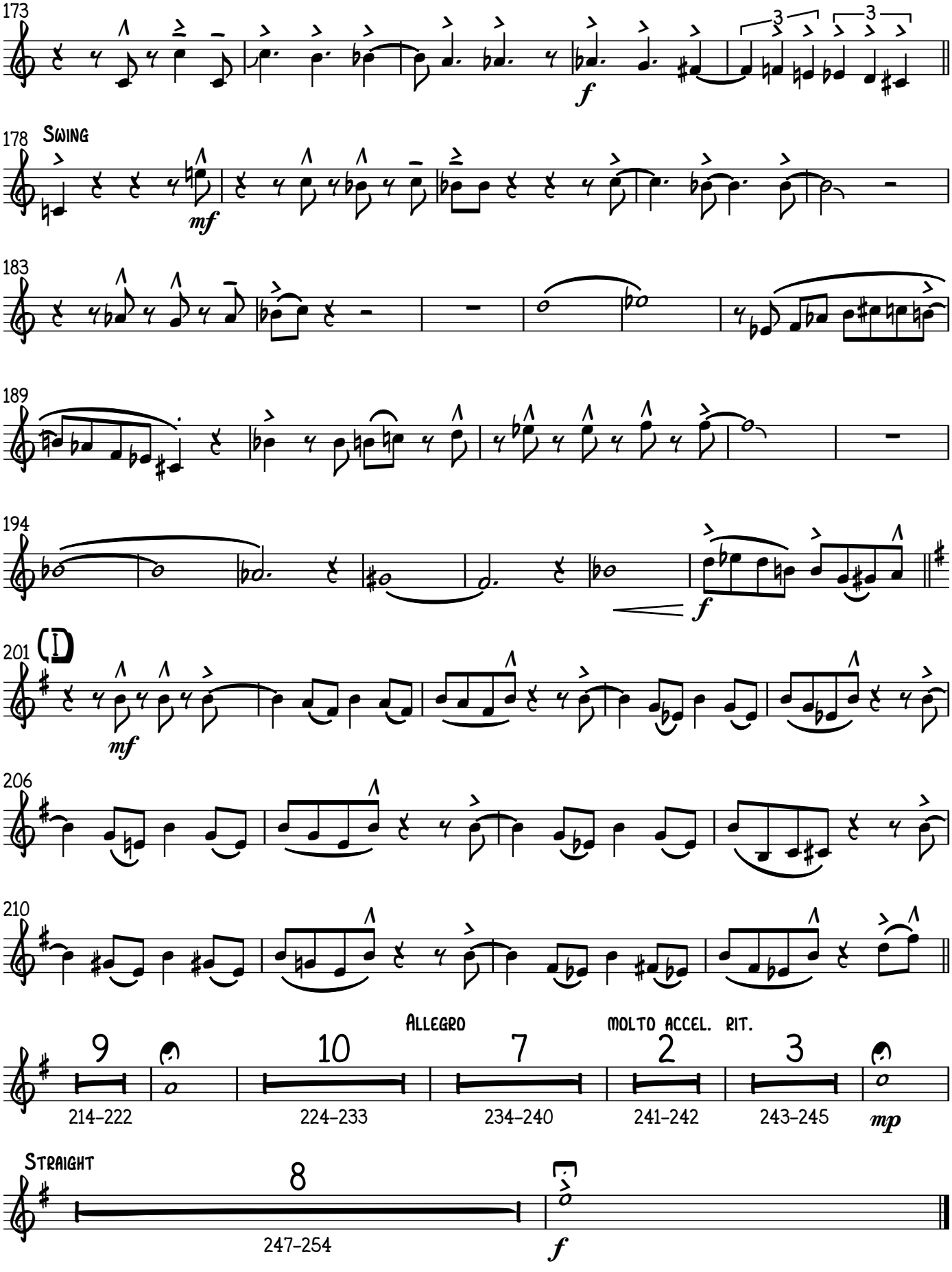


Copyright © HJCR - 2017

V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Tenor 2



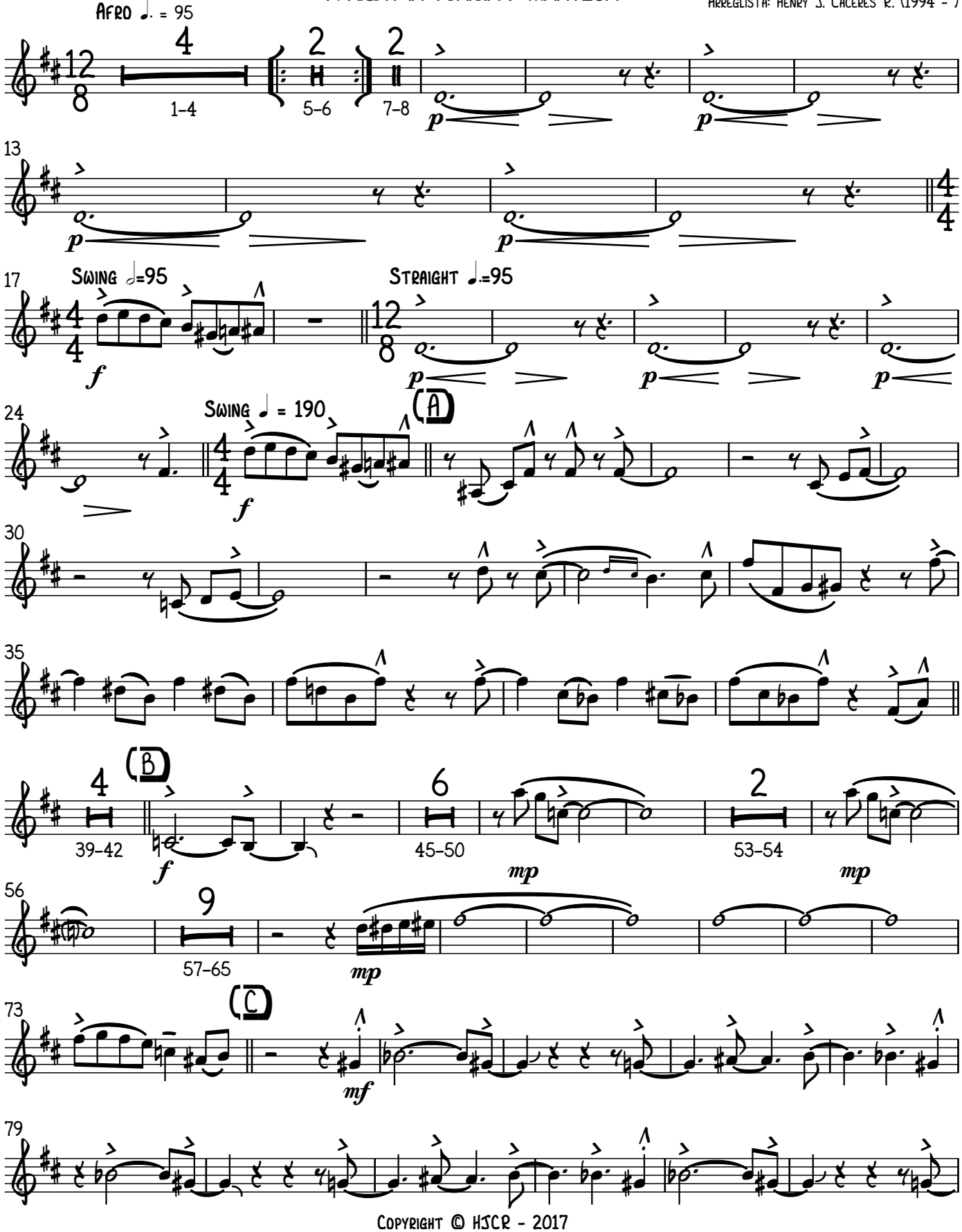

173
178
Swing
183
189
194
201
206
210
Allegro
molto accel. rit.
9
10
7
2
3
214-222
224-233
234-240
241-242
243-245
Straight
8
247-254

Sax. Bari..

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

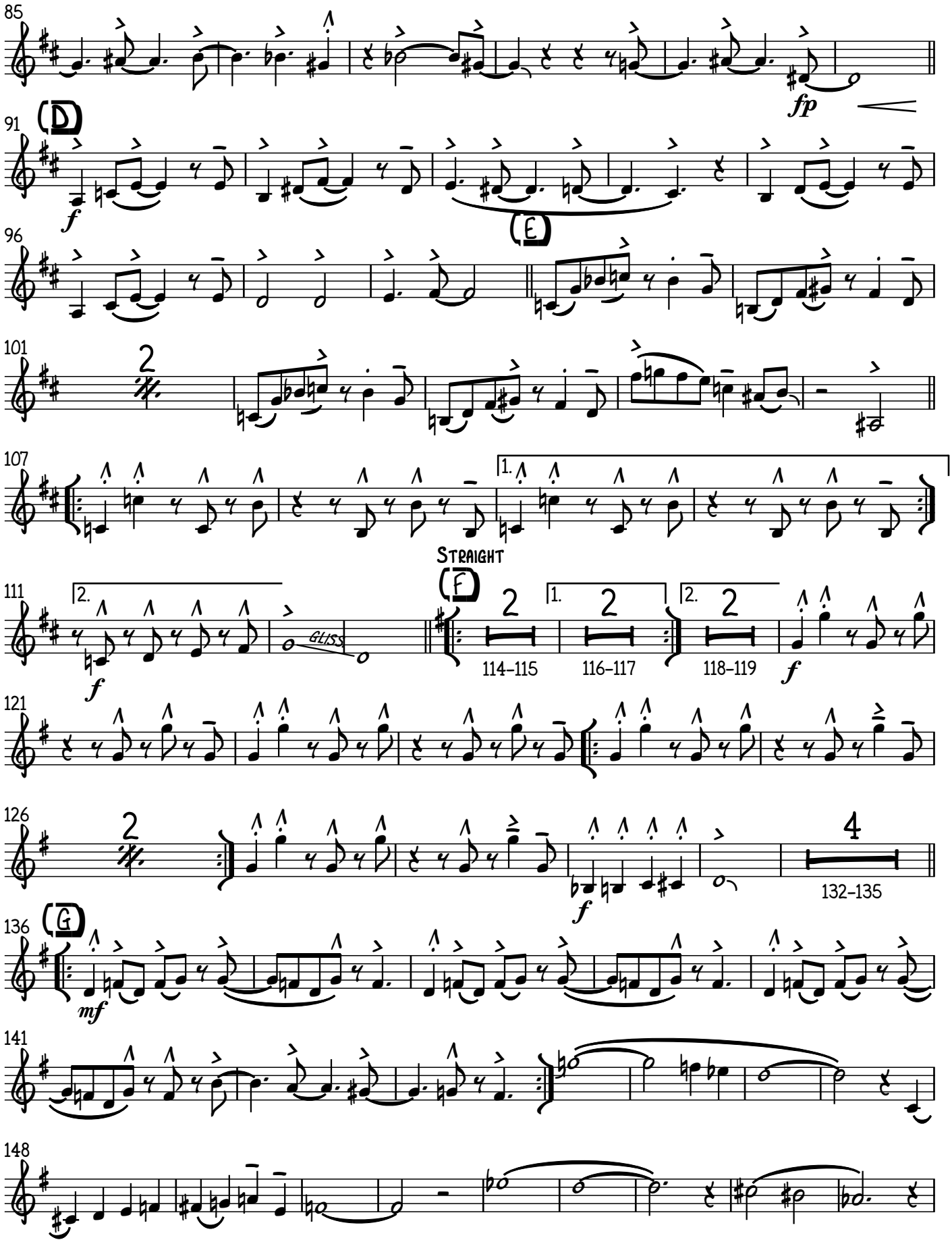
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

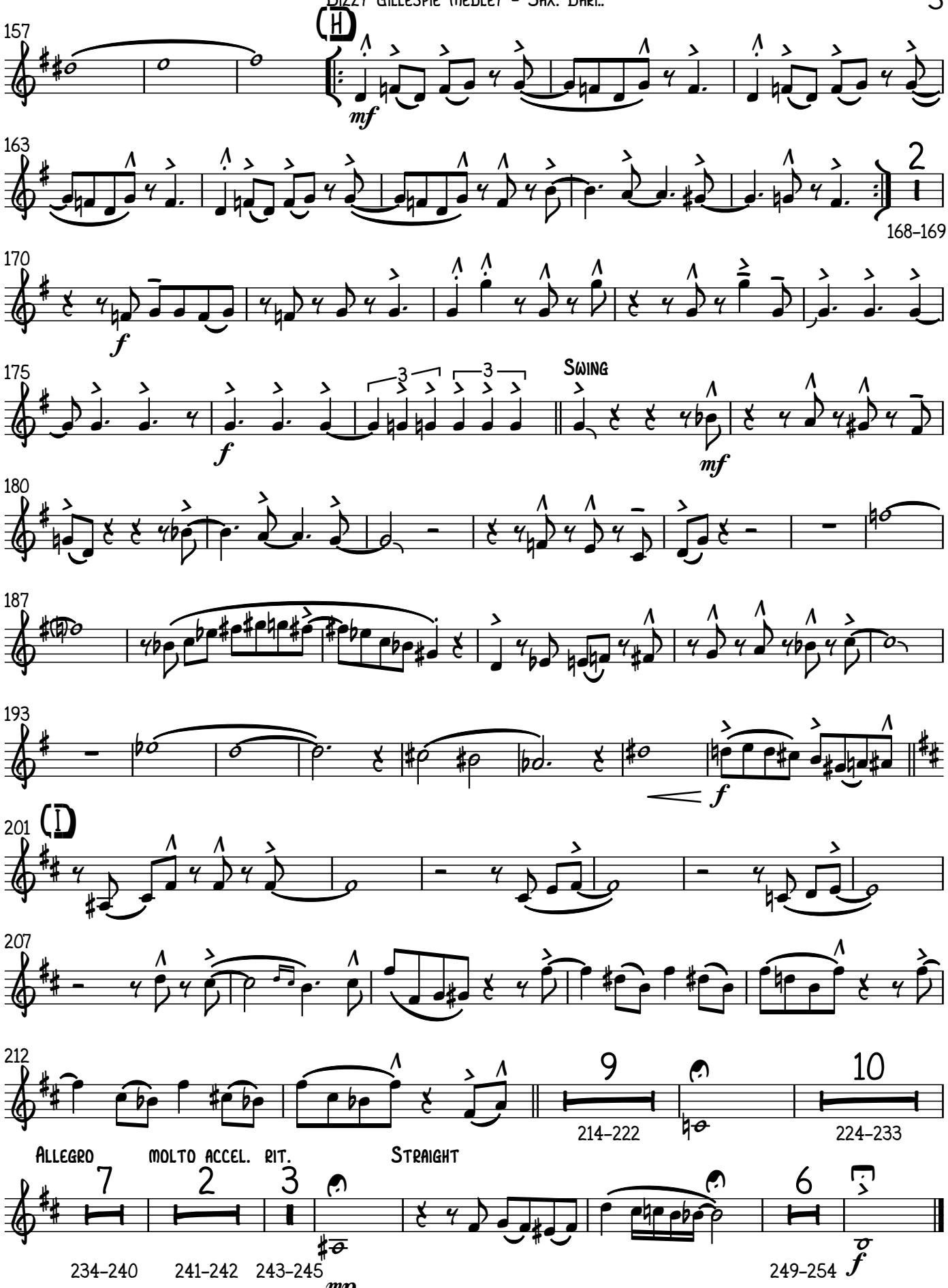


Copyright © HJCR - 2017

V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Sax. Bari.



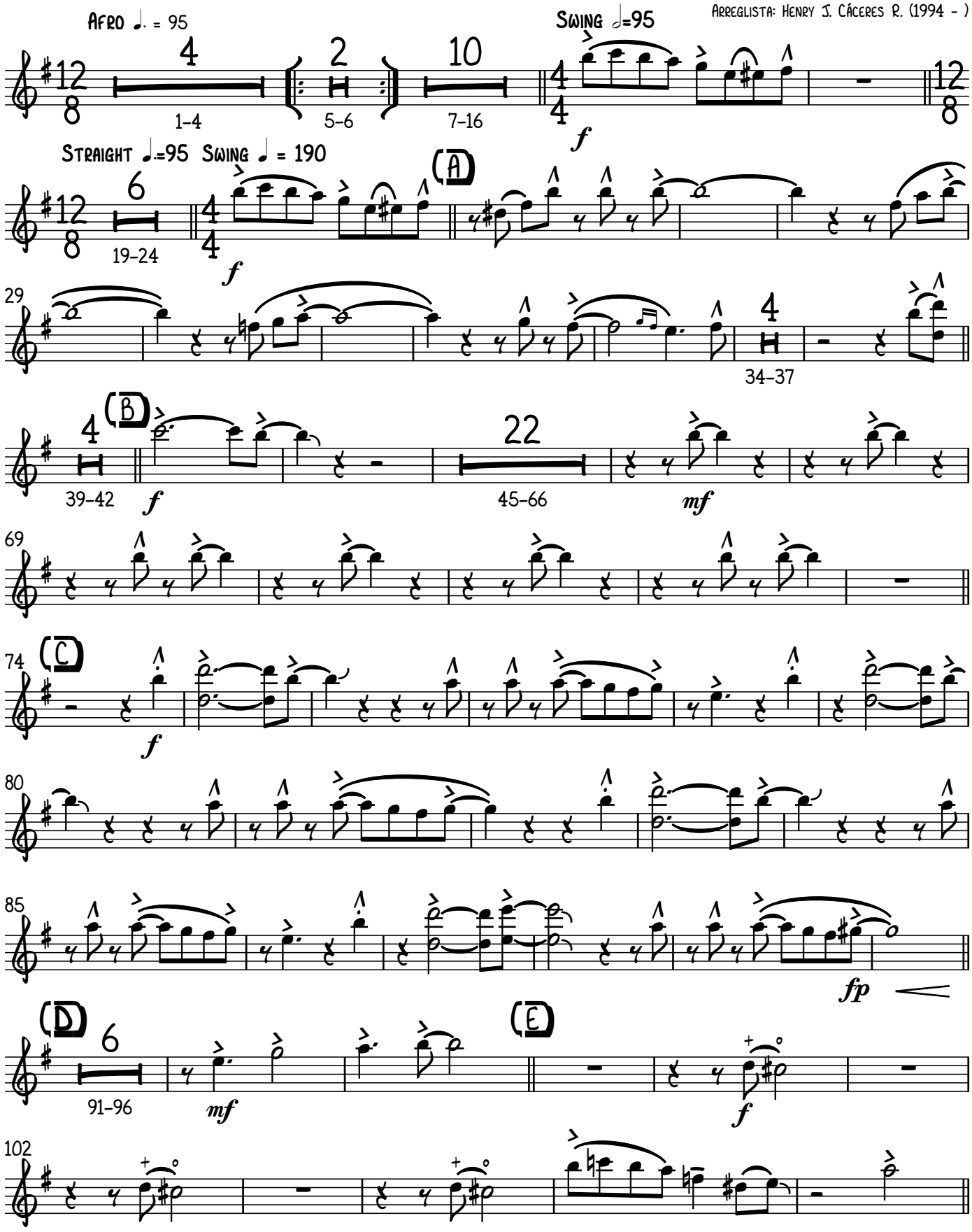

157
(H)
mf
163
2
168–169
170
f
175
3
3
f
Swing
mf
180
187
193
f
201
(I)
207
212
9
214–222
10
224–233
Allegro
molto accel. rit.
Straight
7
234–240
2
241–242
3
243–245
mp
6
249–254
f

Trompeta 1

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

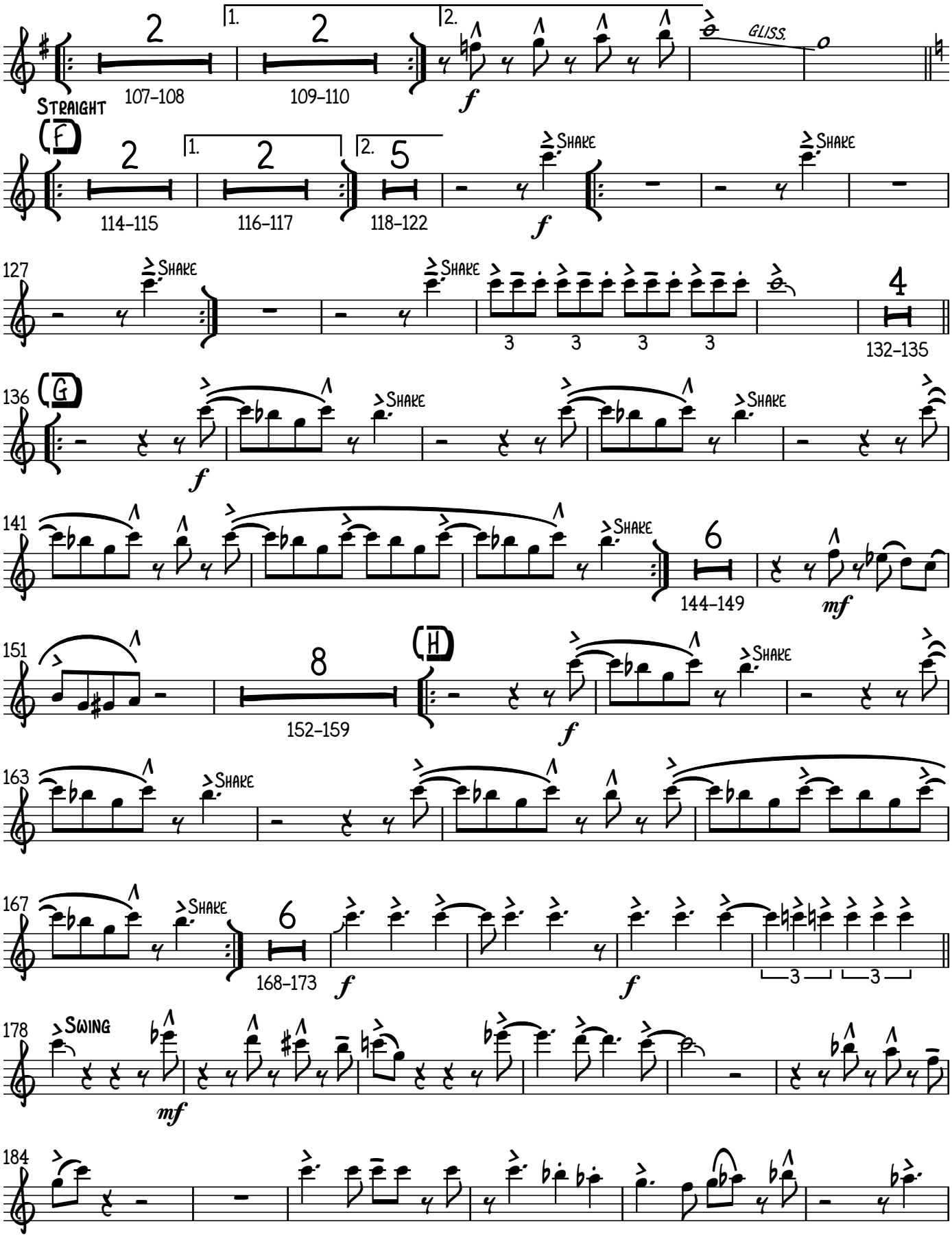
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

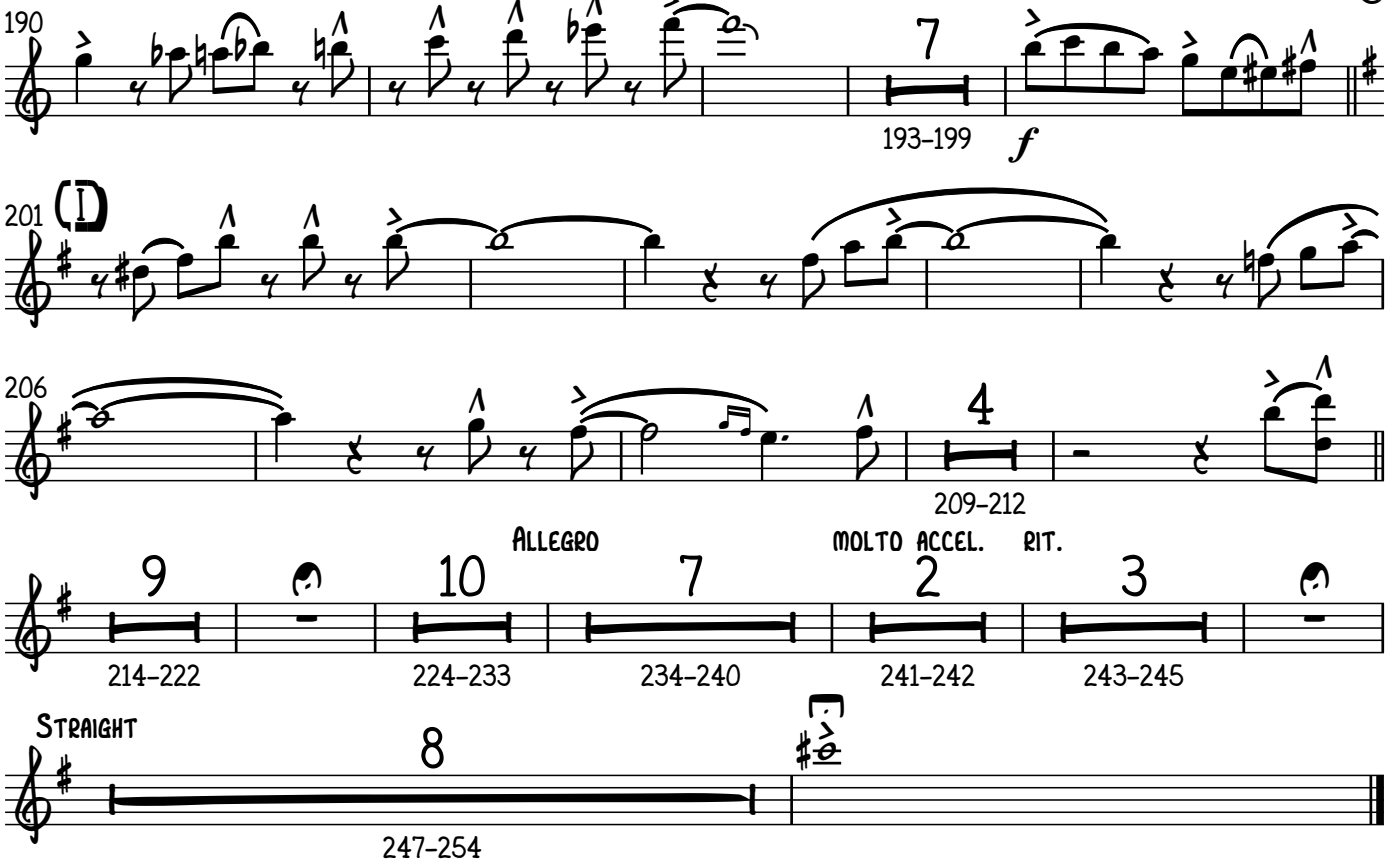


Copyright © HJCR - 2017

V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Trompeta 1



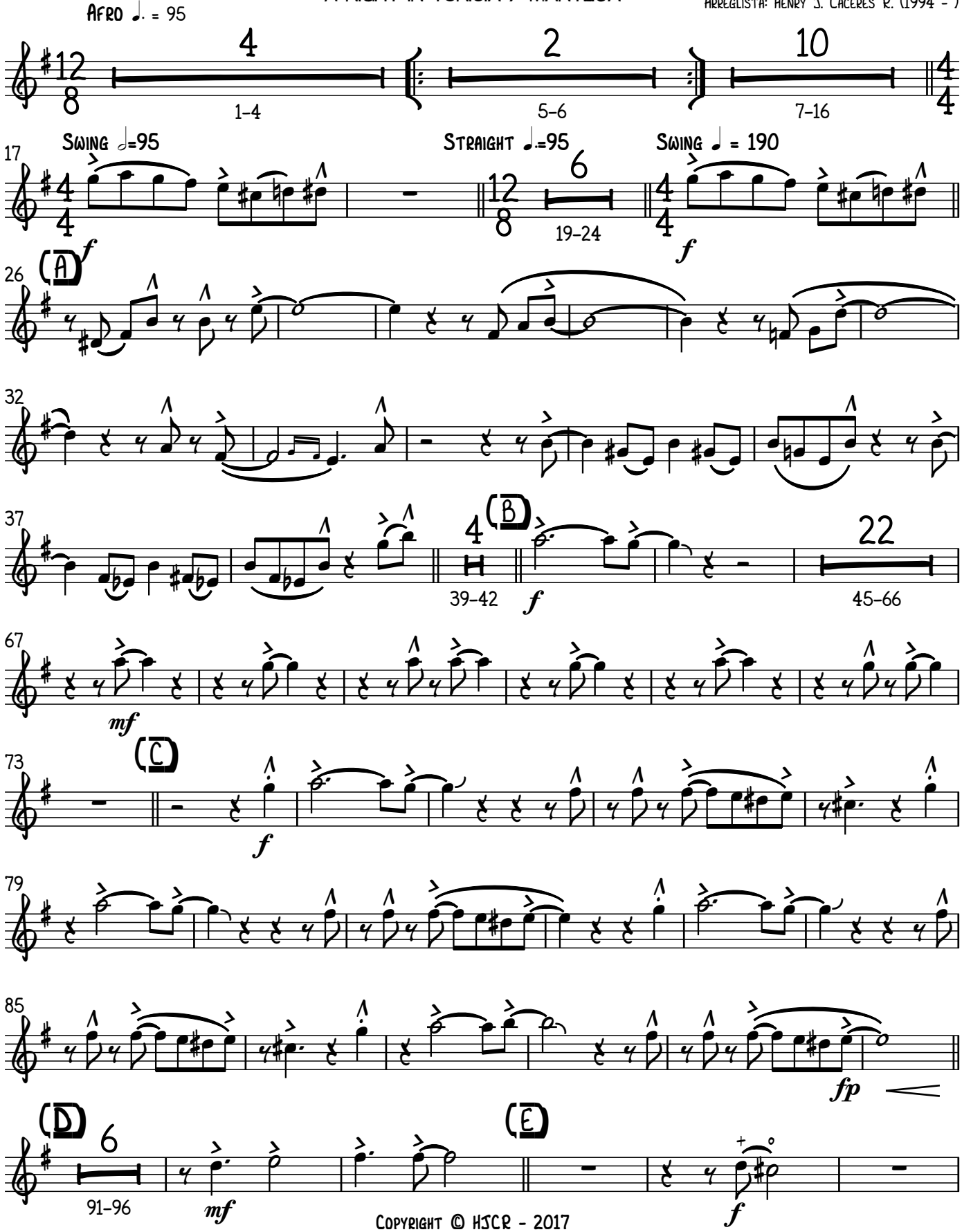

190
7
193–199
f
201
206
4
209–212
Allegro
molto accel.
rit.
9
214–222
10
224–233
7
234–240
2
241–242
3
243–245
Straight
8
247–254

Trompeta 2

Dizzy Gillespie Medley

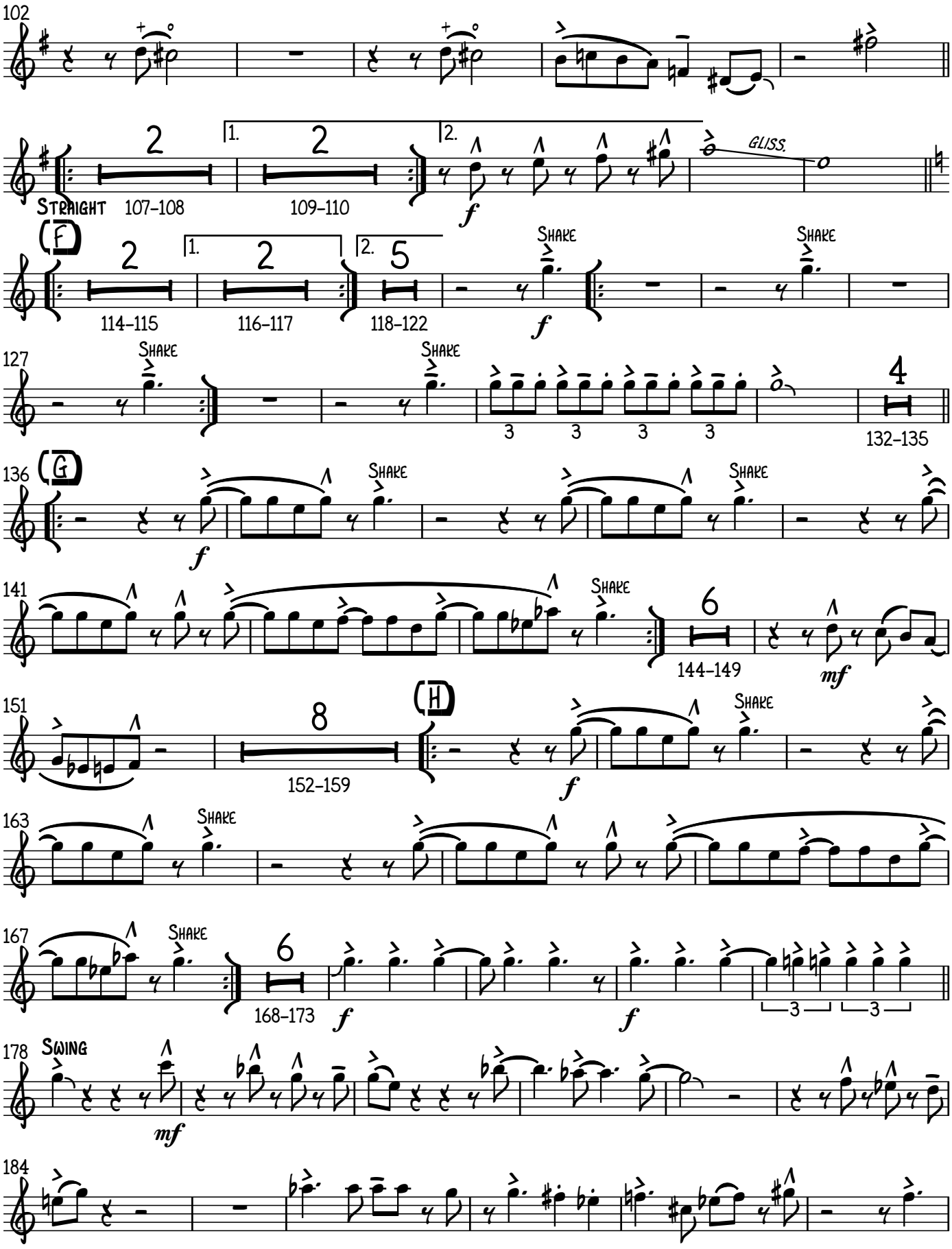
A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

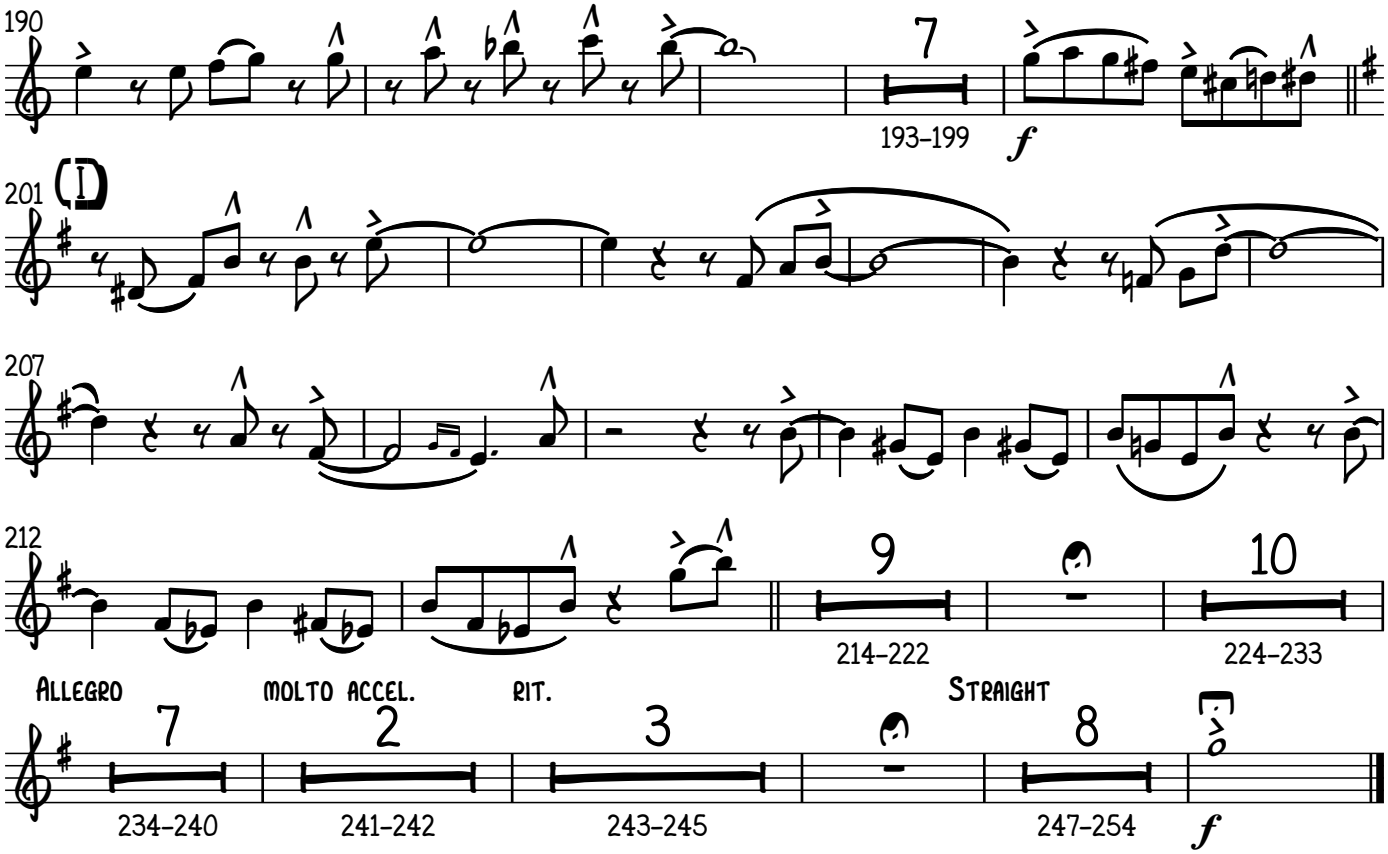
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



Copyright © HJCR - 2017

Dizzy Gillespie Medley - Trompeta 2



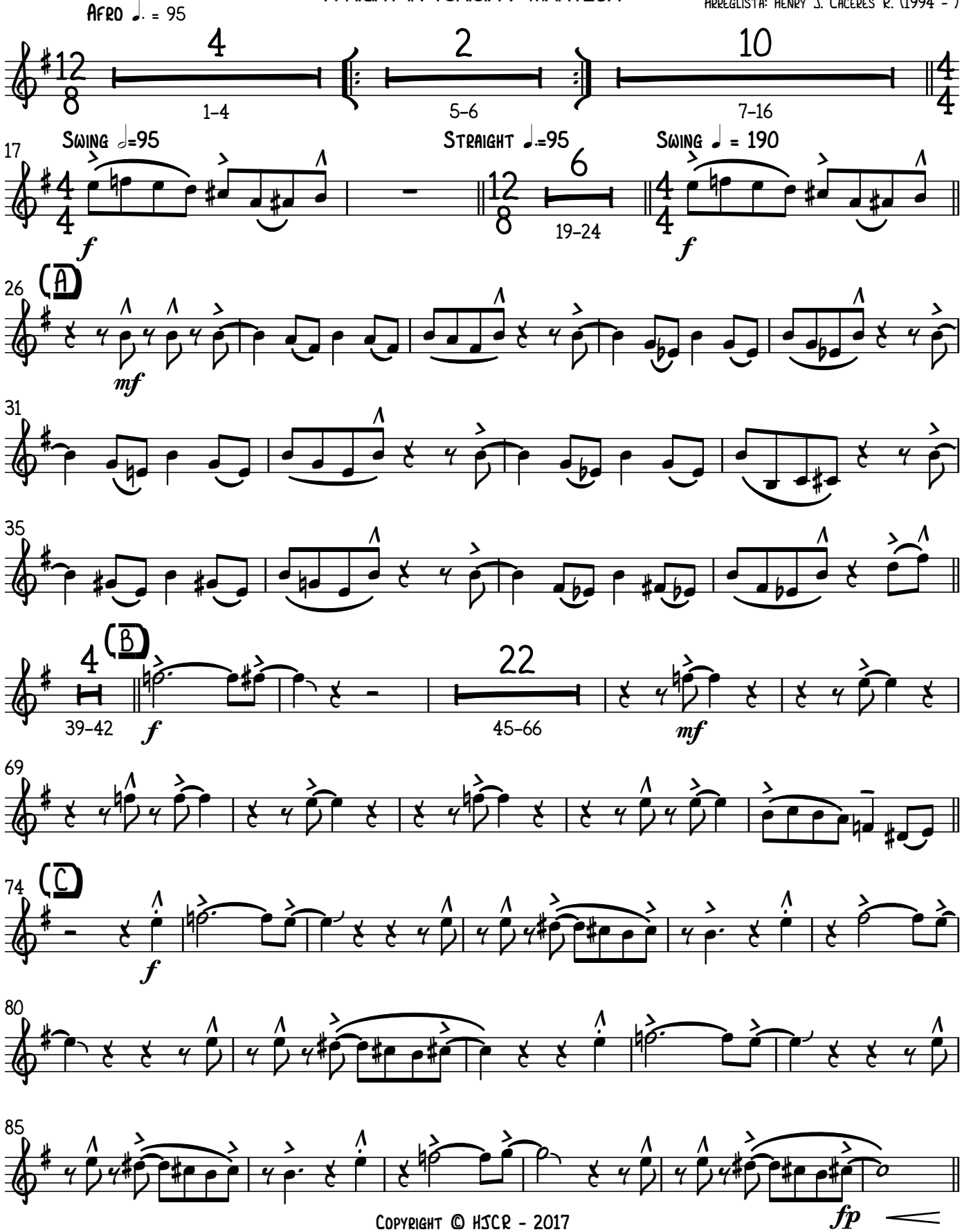

190
7
193–199
f
201
(I)
207
212
9
214–222
10
224–233
Allegro
molto accel.
rit.
Straight
7
234–240
2
241–242
3
243–245
8
247–254
f

Trompeta 3

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

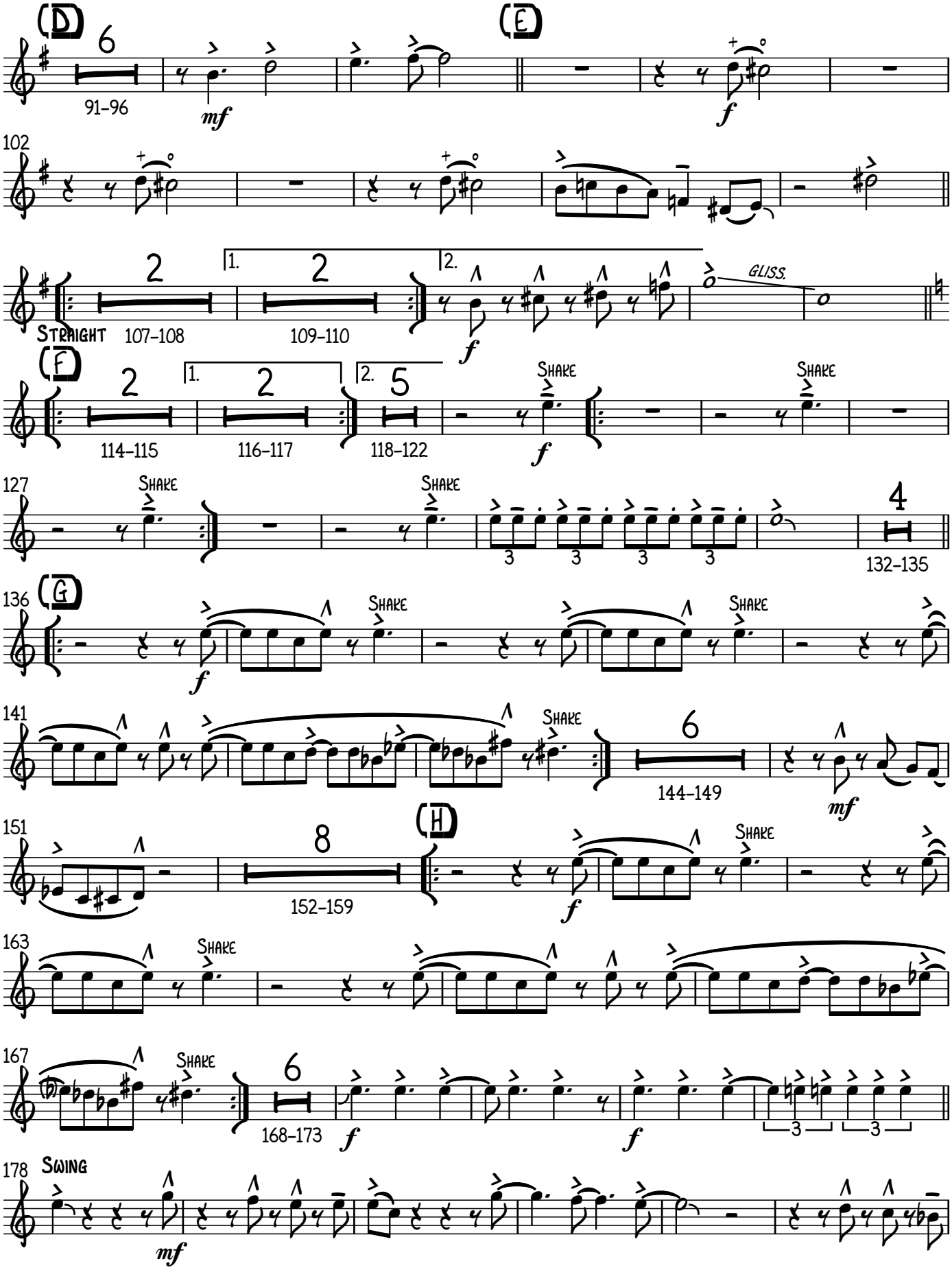
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

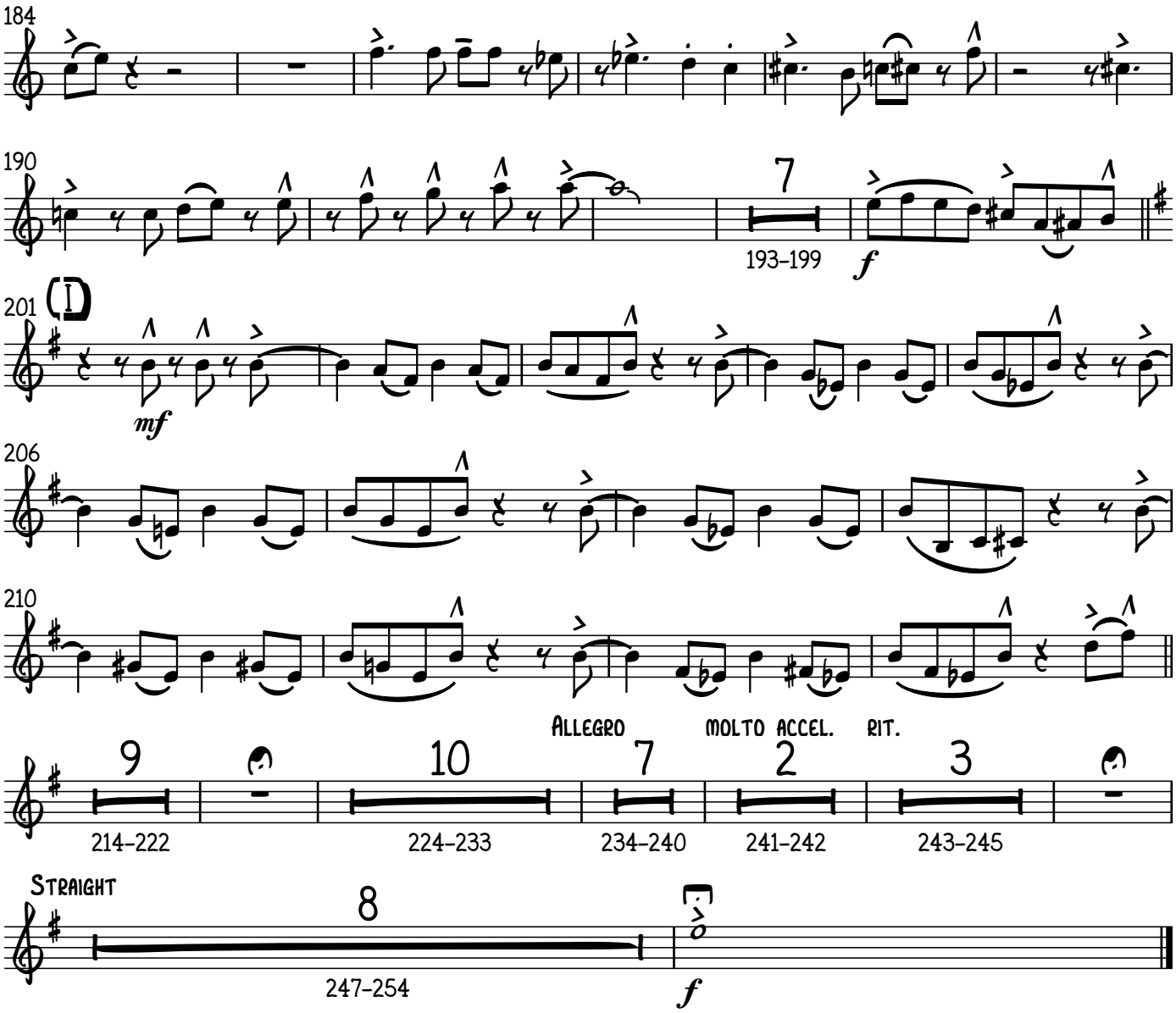


Copyright © HJCR - 2017

V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Trompeta 3



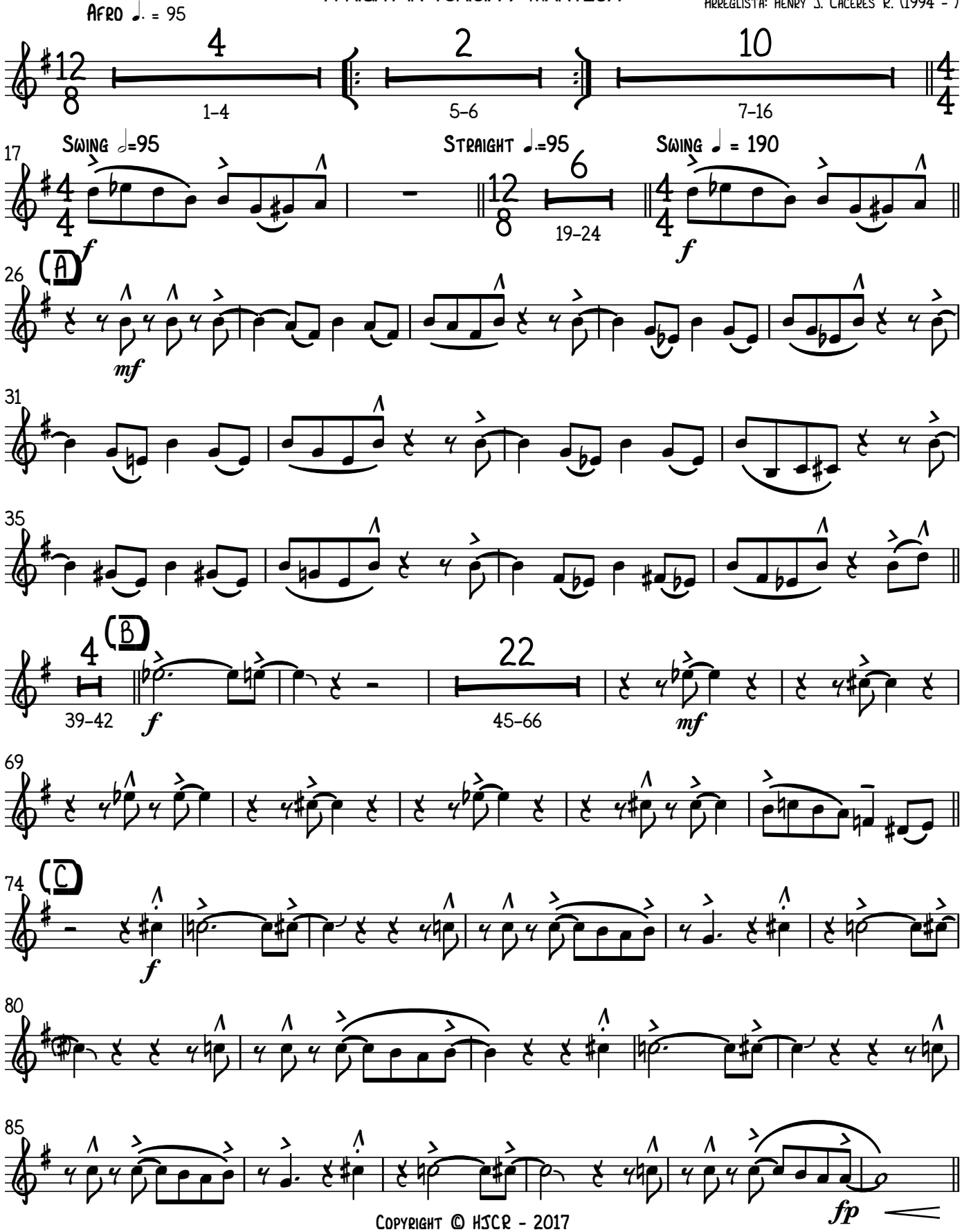

184
190
7
193–199
f
201
(I)
mf
206
210
Allegro
molto accel.
rit.
9
214–222
10
224–233
7
234–240
2
241–242
3
243–245
Straight
8
247–254
f

Trompeta 4

Dizzy Gillespie Medley

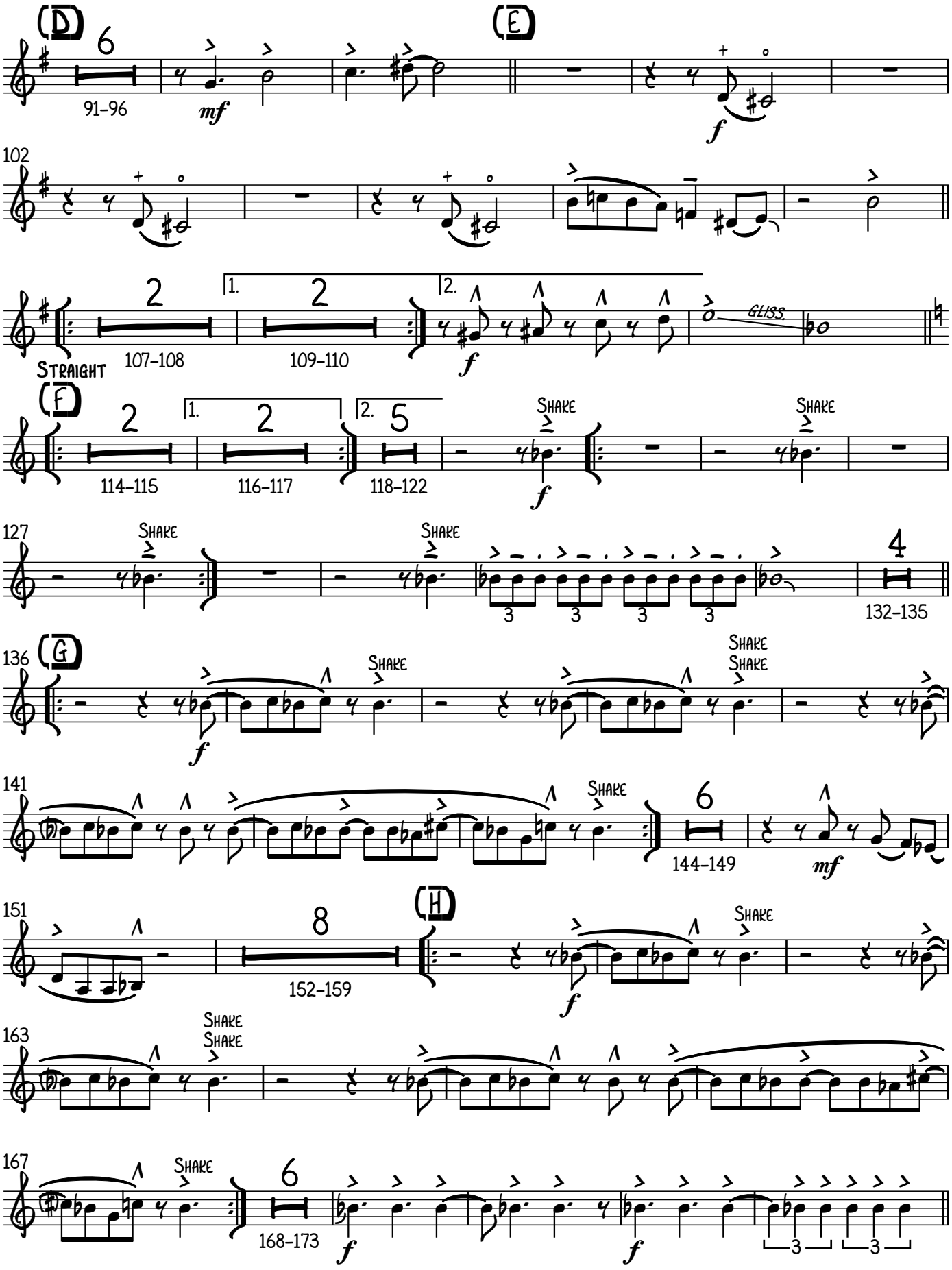
A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

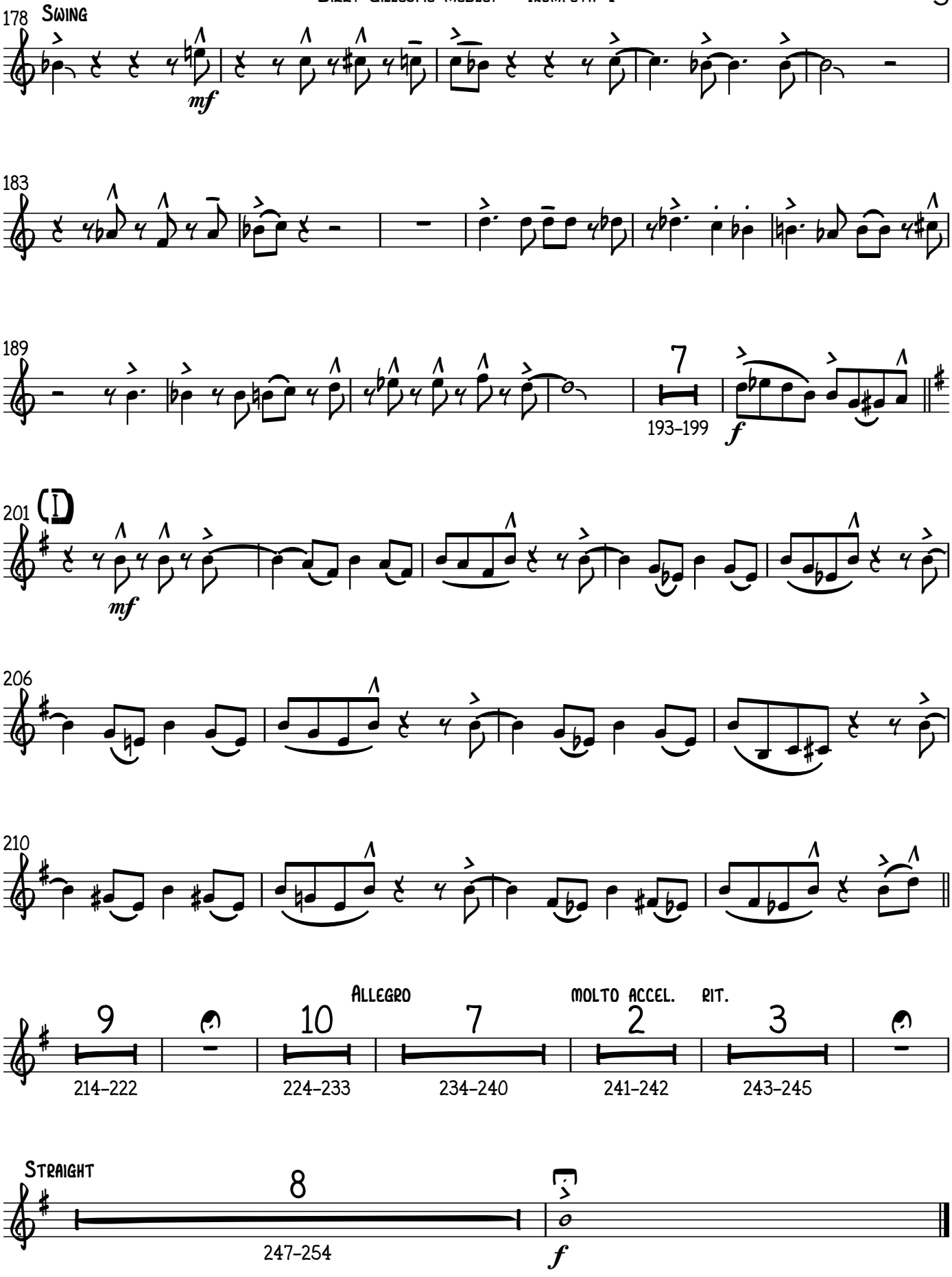
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



Copyright © HJCR - 2017

V.S.


(D)
6
91–96
mf
(E)
f
102
2
1.
2
107–108
2.
109–110
f
GLISS.
STRAIGHT
(F)
2
1.
2
114–115
116–117
2.
5
118–122
SHAKE
f
SHAKE
127
SHAKE
SHAKE
3
3
3
3
4
132–135
(G)
136
f
SHAKE
SHAKE
SHAKE
141
SHAKE
6
144–149
mf
(H)
151
8
152–159
f
SHAKE
163
SHAKE
SHAKE
167
SHAKE
6
168–173
f
f
3
3

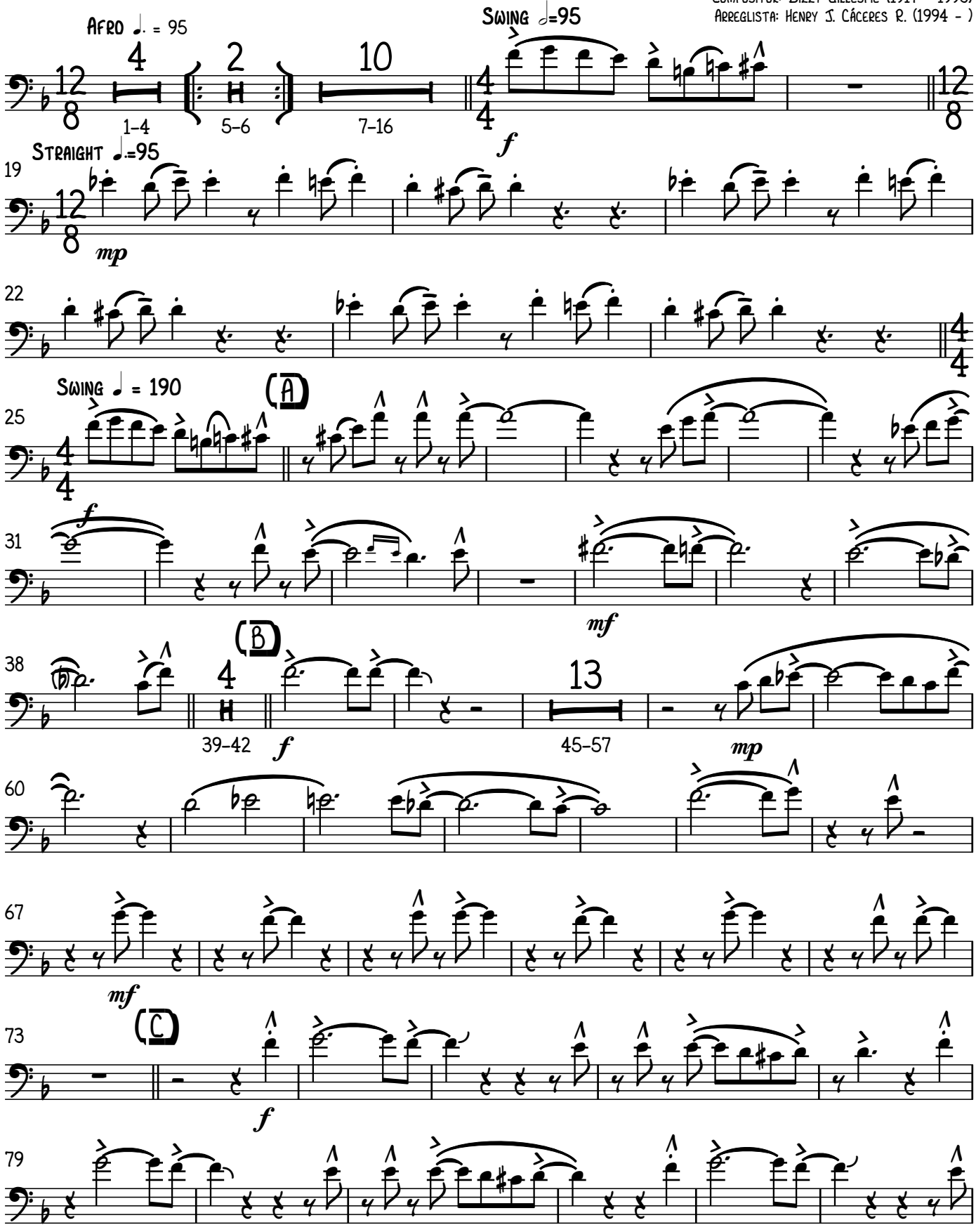

178
Swing
mf
183
189
7
193–199
f
201
(D)
mf
206
210
Allegro
molto accel.
rit.
9
214–222
10
224–233
7
234–240
2
241–242
3
243–245
Straight
8
247–254
f

Trombón 1

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



Copyright © HJCR - 2017

V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Trombón 1

85

fp

(D)

4

91–94

mf

99 (E)

f

106

1.

2.

f

GLISS.

Straight

(F)

113

2

114–115

1.

2

116–117

2.

5

118–122

f

Shake

Shake

126

Shake

f

4

132–135

136 (G)

f

Shake

141

Shake

6

144–149

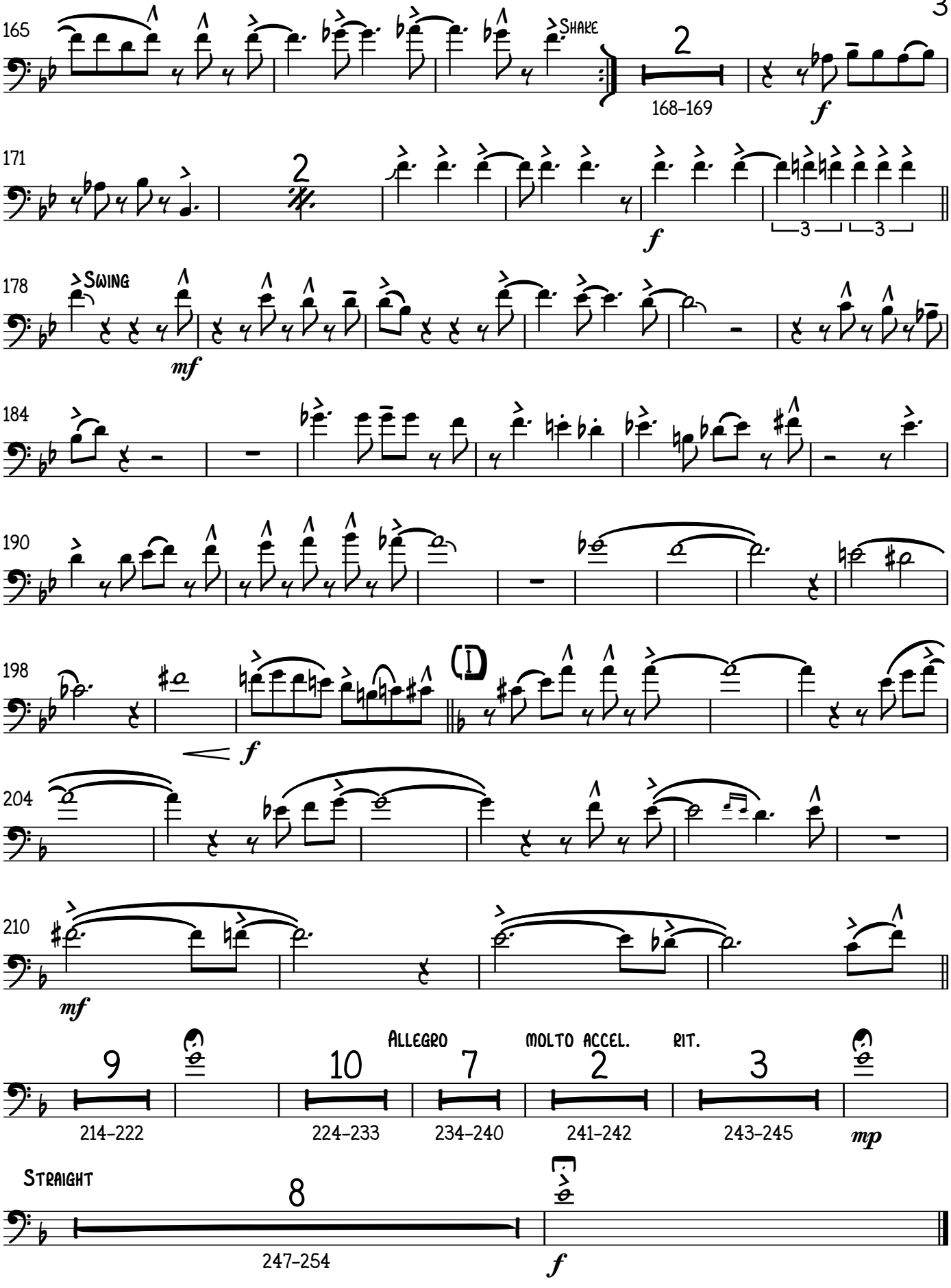
mf

151

160 (H)

f

Shake

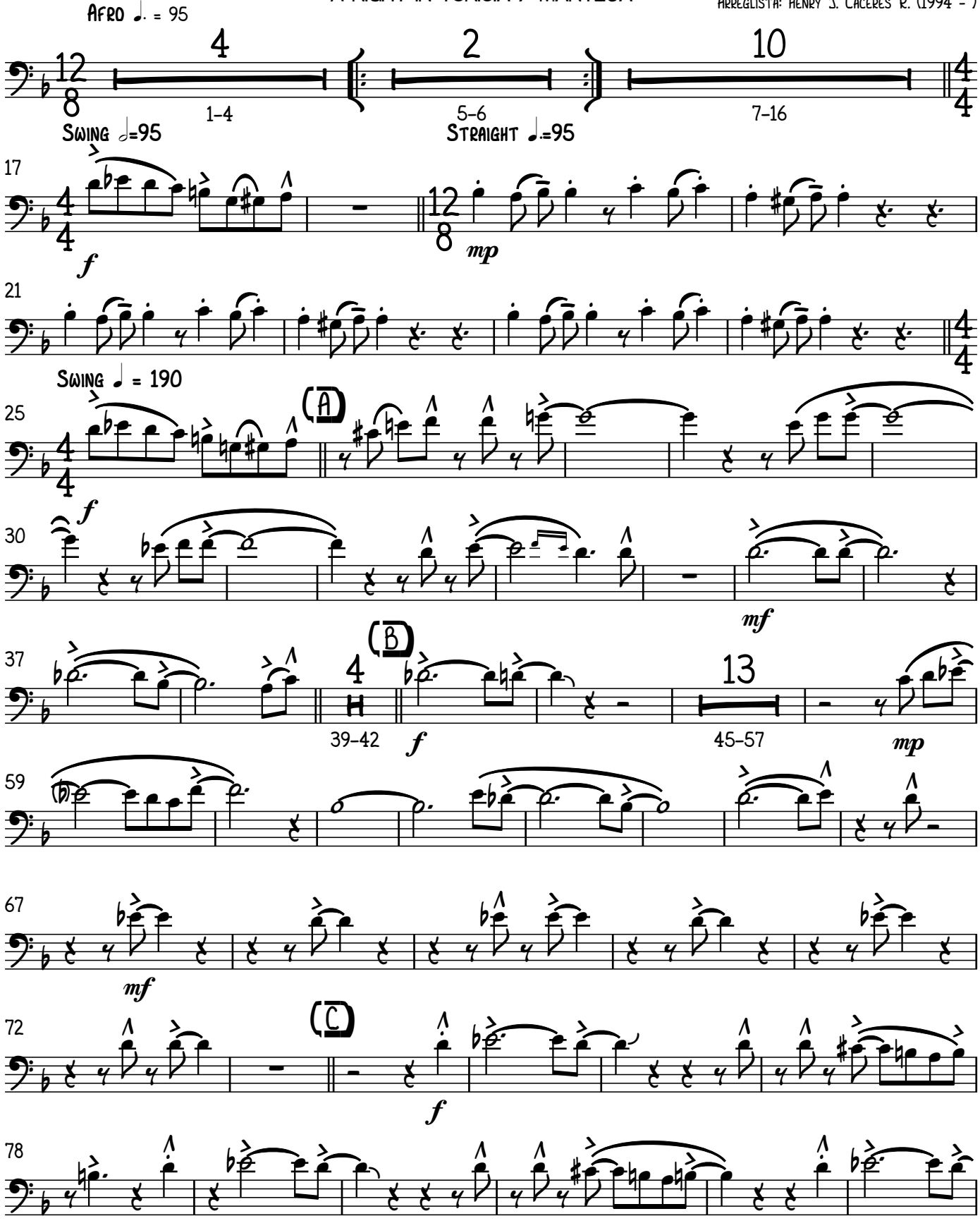

165
Shake
2
168–169
f
171
2
f
3
3
178
Swing
mf
184
190
198
f
204
210
mf
9
214–222
10
224–233
Allegro
7
234–240
molto accel.
2
241–242
rit.
3
243–245
mp
Straight
8
247–254
f

Trombón 2

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

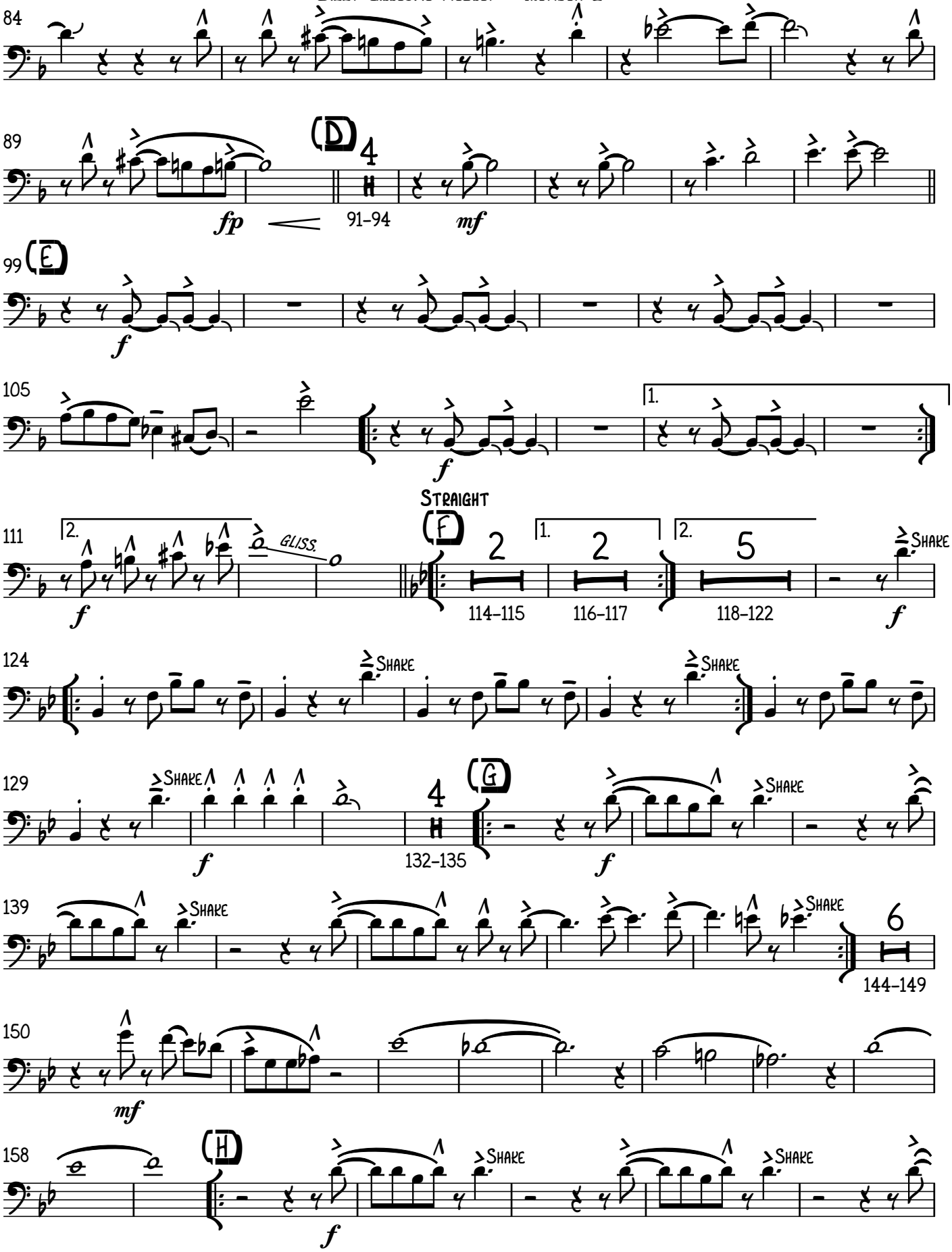
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

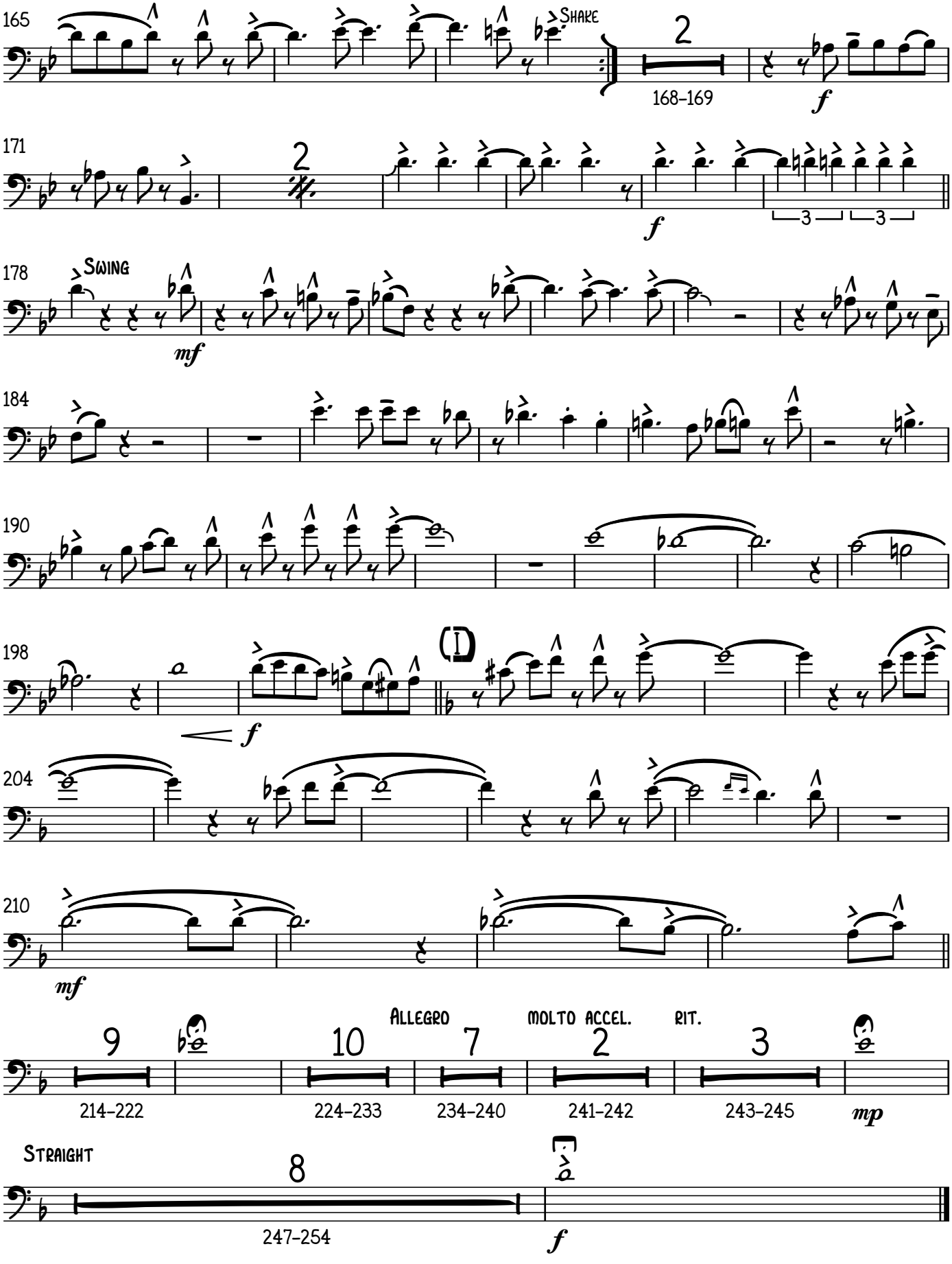


Copyright © HJCR - 2017

V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Trombón 2



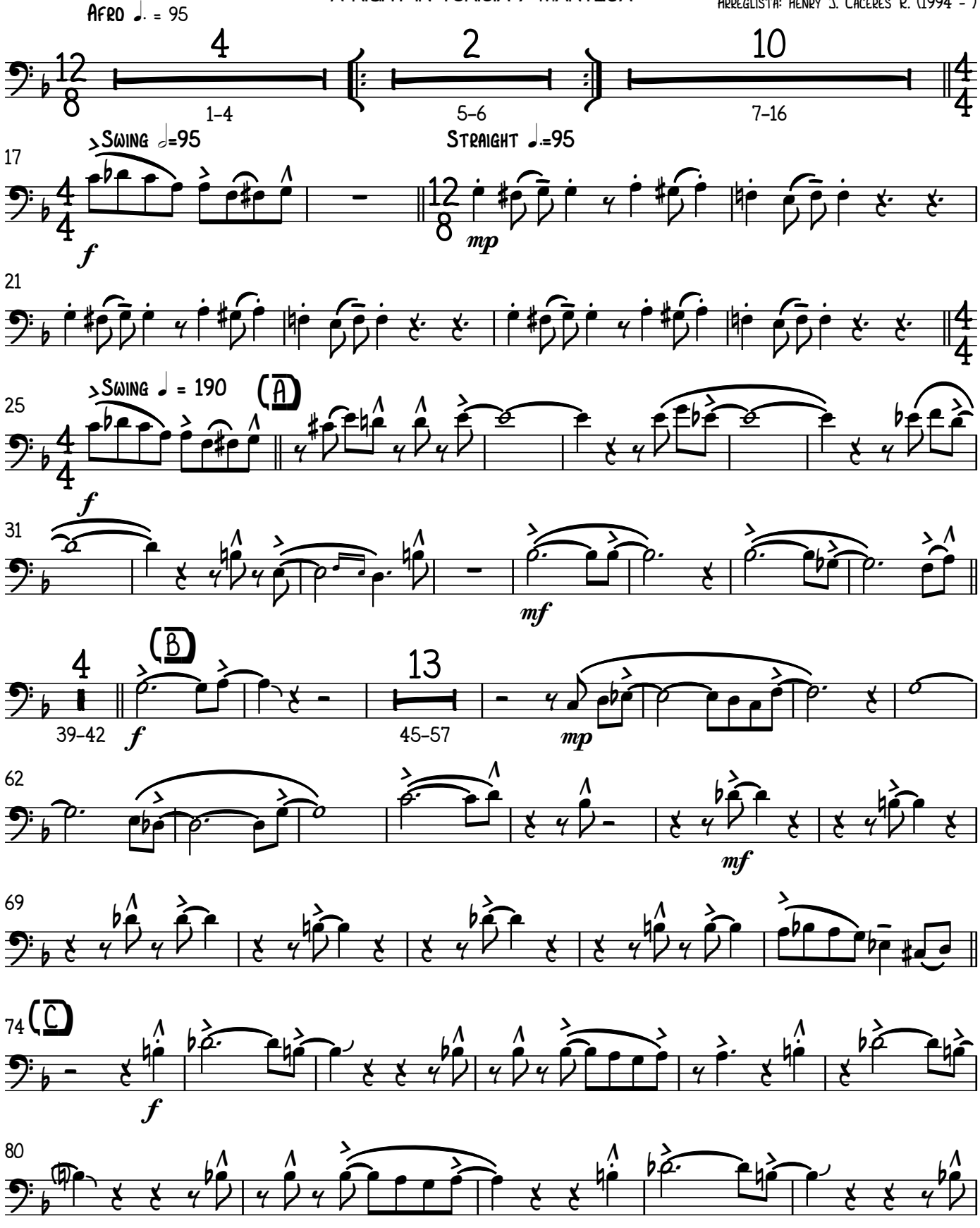

165
Shake
2
168–169
f
171
2
f
3
3
178
Swing
mf
184
190
198
f
204
210
mf
Allegro
molto accel.
rit.
9
10
7
2
3
214–222
224–233
234–240
241–242
243–245
mp
Straight
8
247–254
f

Trombón 3

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

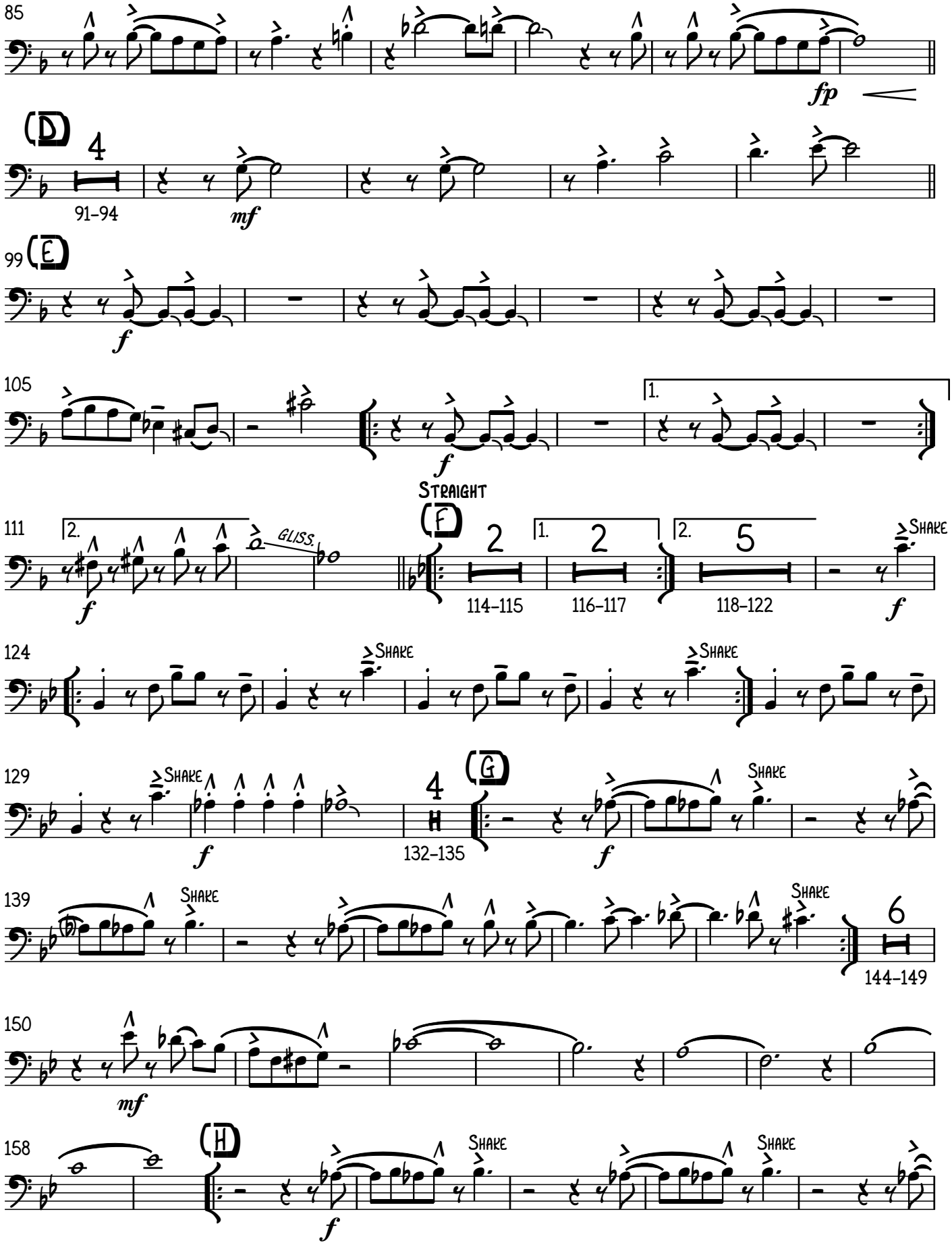
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

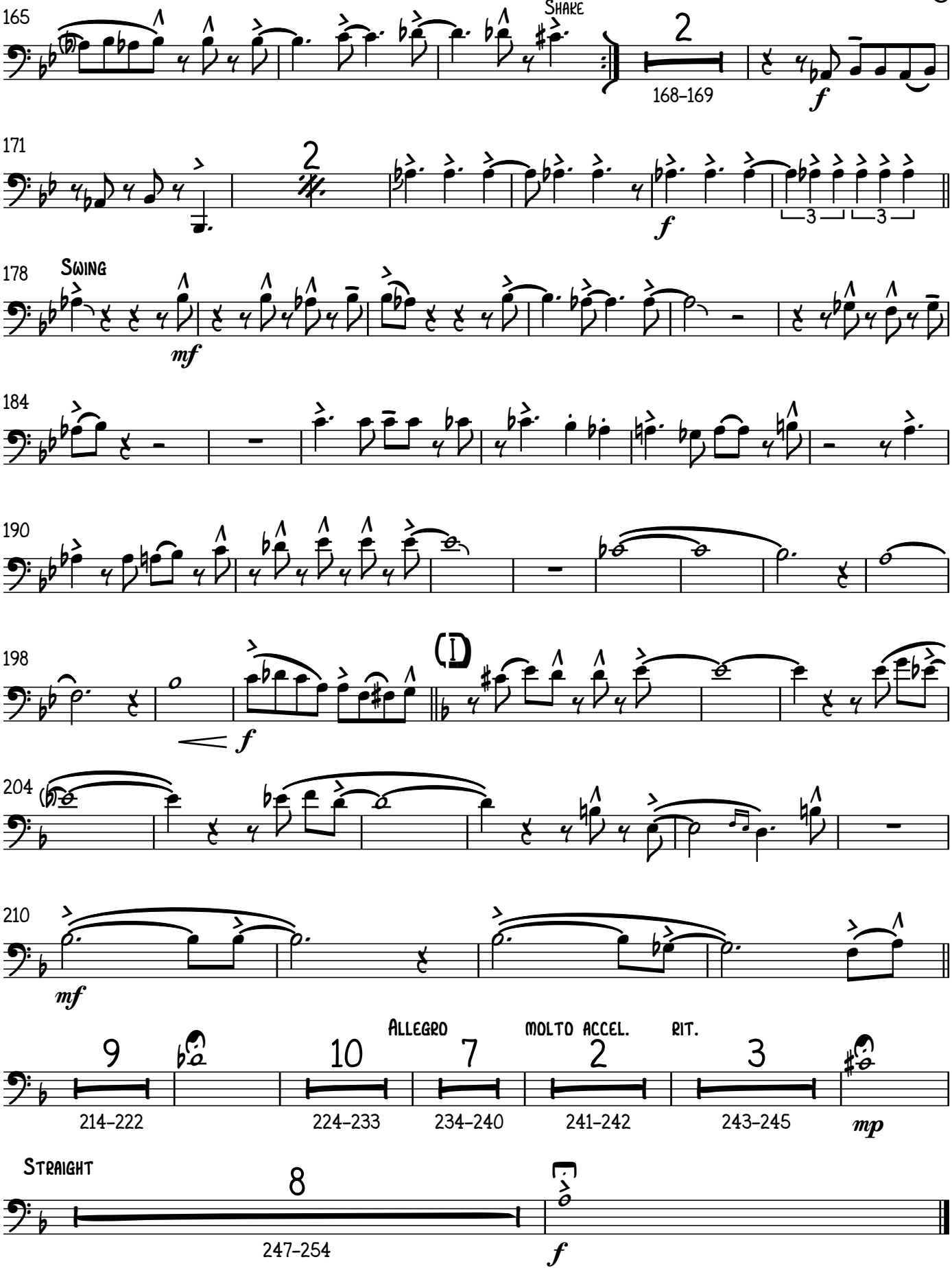


Copyright © HJCR - 2017

V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Trombón 3



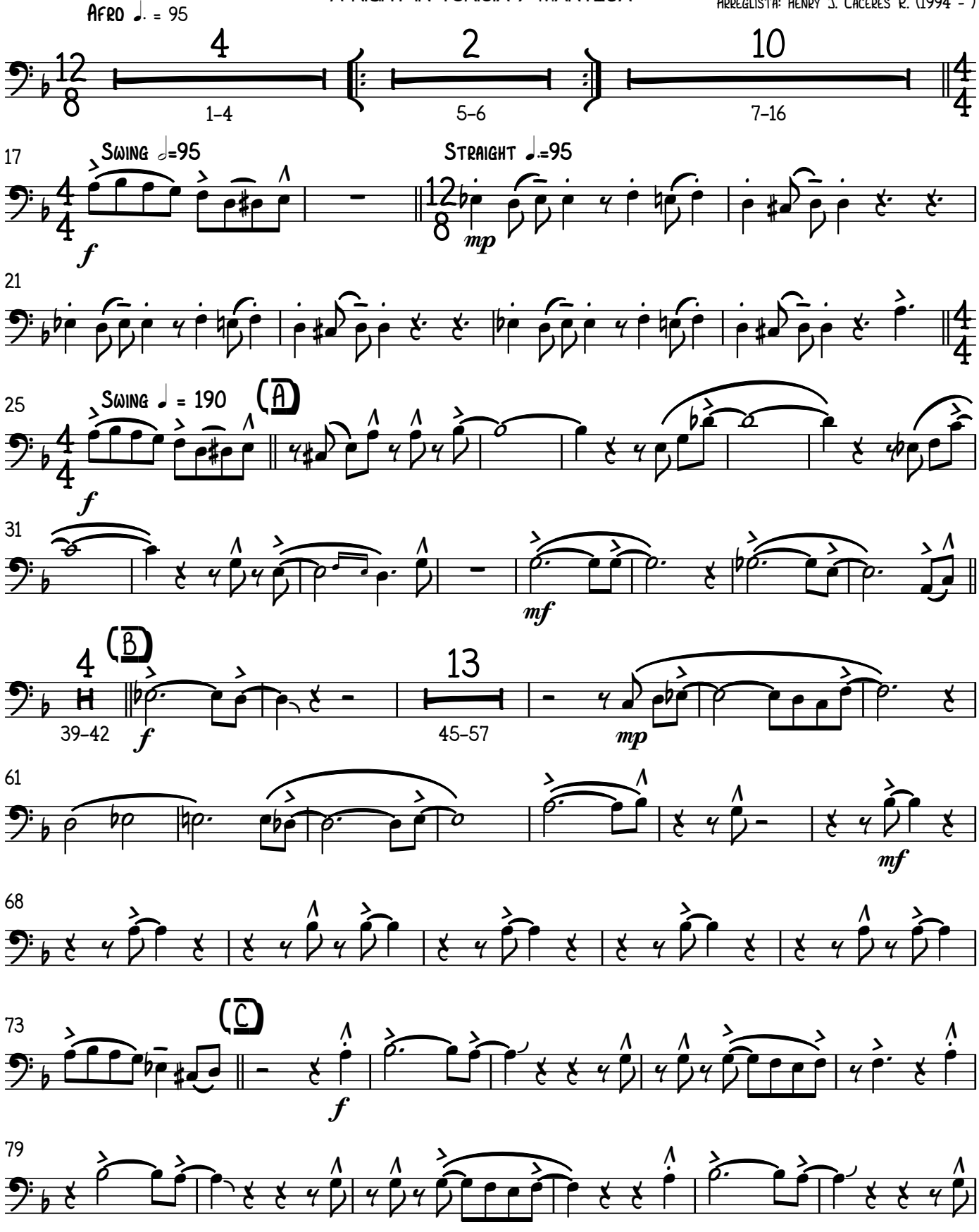

165
Shake
2
168–169
f
171
2
f
3
3
178
Swing
mf
184
190
198
f
204
210
mf
Allegro
molto accel.
rit.
9
214–222
10
224–233
7
234–240
2
241–242
3
243–245
mp
Straight
8
247–254
f

Trombón Bajo

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

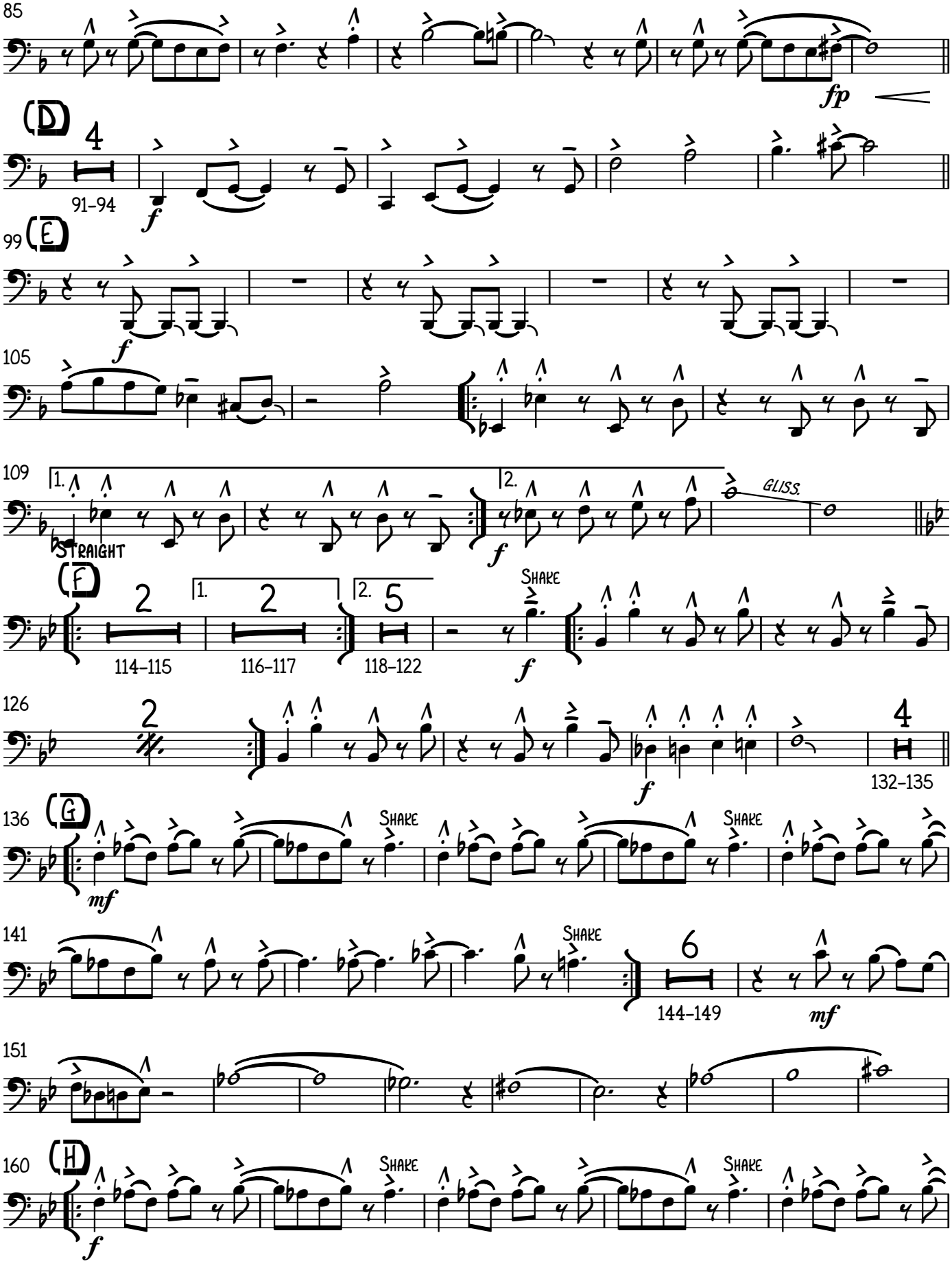
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

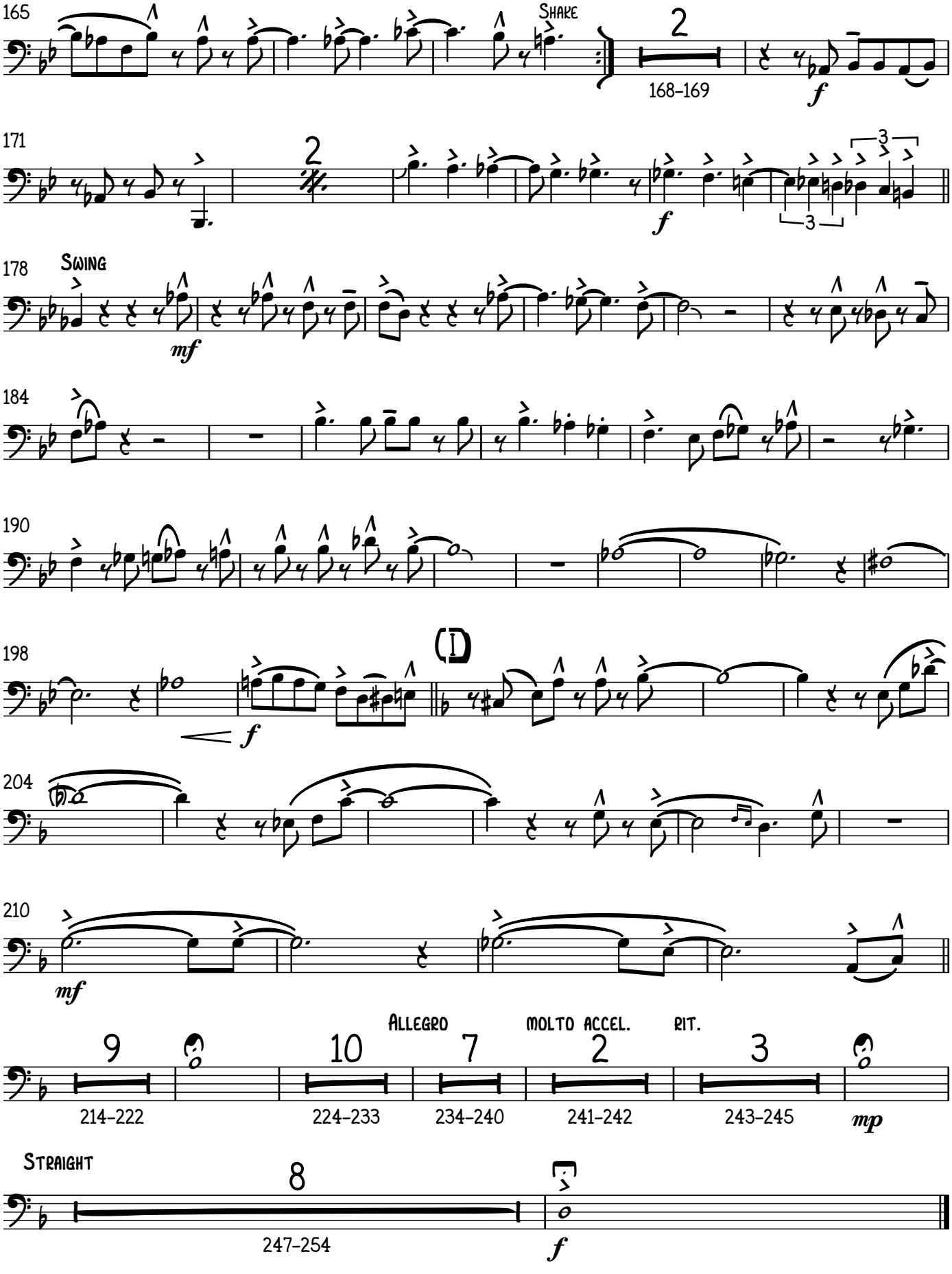


Copyright © HJCR - 2017

V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Trombón Bajo




165
Shake
2
168–169
f
171
2
f
3
3
178
Swing
mf
184
190
198
(D)
f
204
210
mf
Allegro
molto accel.
rit.
9
10
7
2
3
214–222
224–233
234–240
241–242
243–245
mp
Straight
8
247–254
f

GUITARRA

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

COMPOSITOR: DIZZY GILLESPIE (1917 - 1993)
ARREGLISTA: HENRY J. CÁCERES R. (1994 -)

AFRO ♩. = 95

1–4 | 5–6 | 8–10 | 12–14

mf

15

SWING ♩=95

f

19

STRAIGHT ♩.=95

mp

22

25

SWING ♩ = 190

(A)

f

30

mf

35

(B) Eb9 | Dm6/9

39–42 | 45–72

74

(C)

mf

80

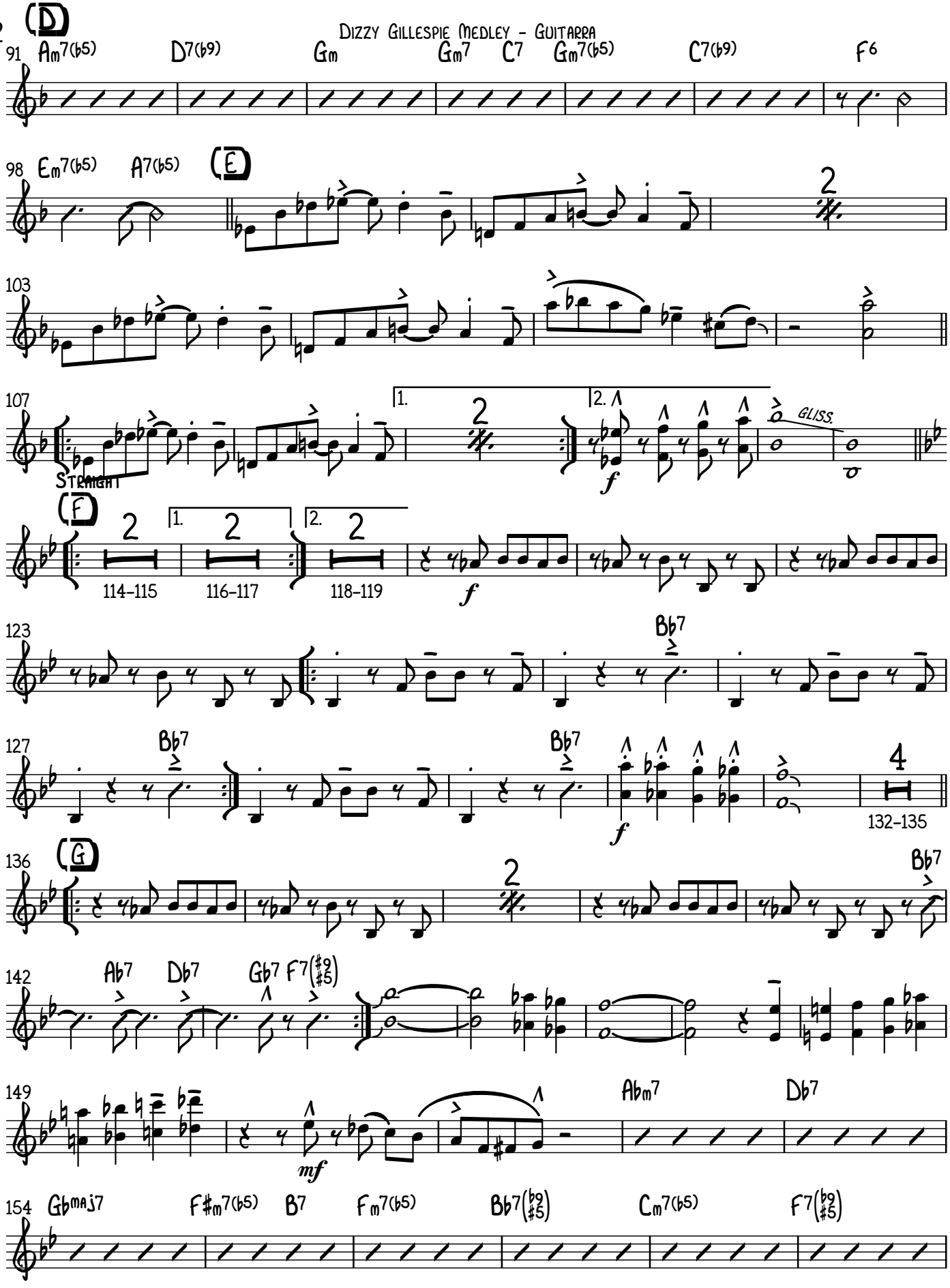
85

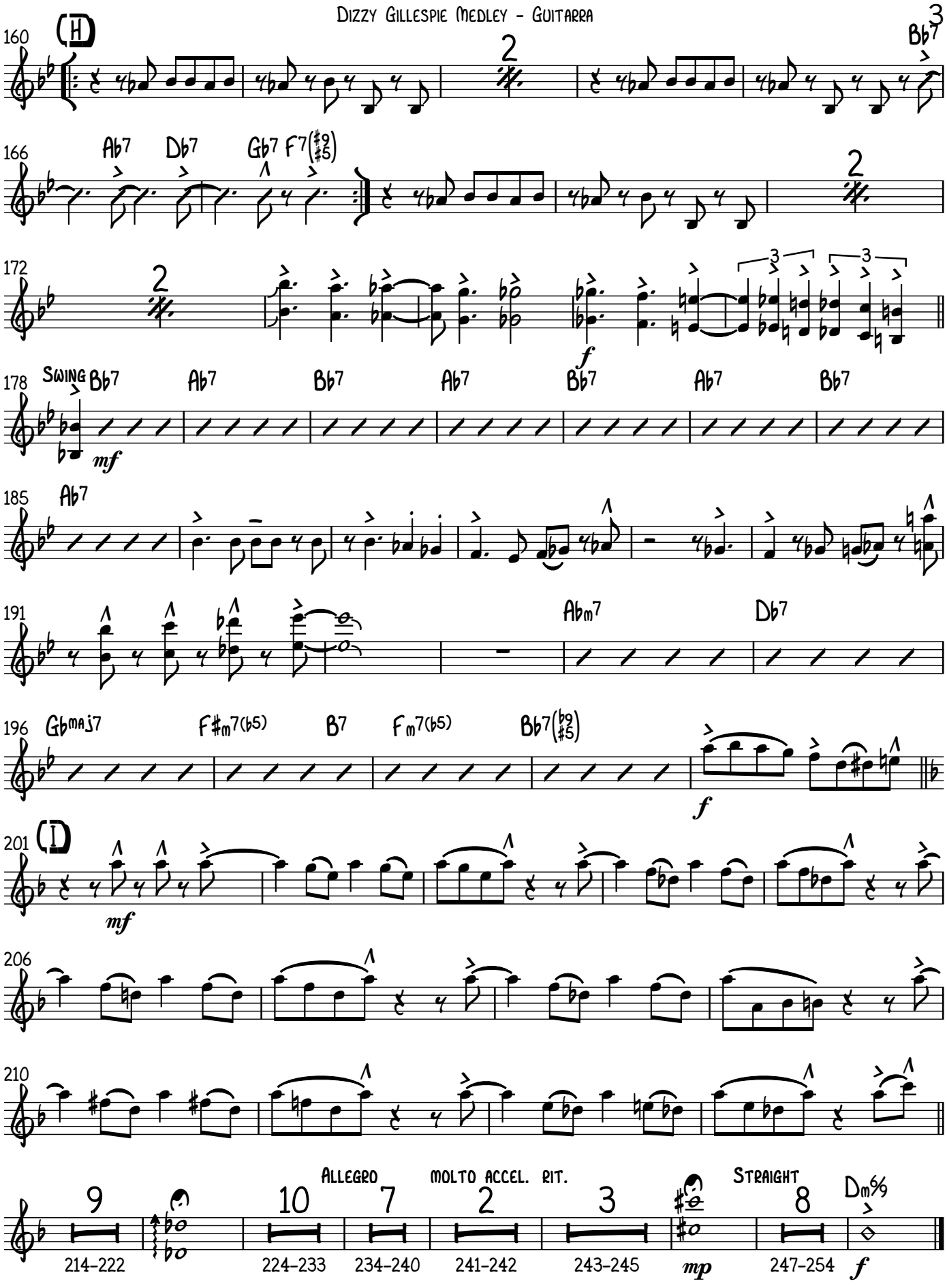
fp

COPYRIGHT © HJCR - 2017

V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Guitarra



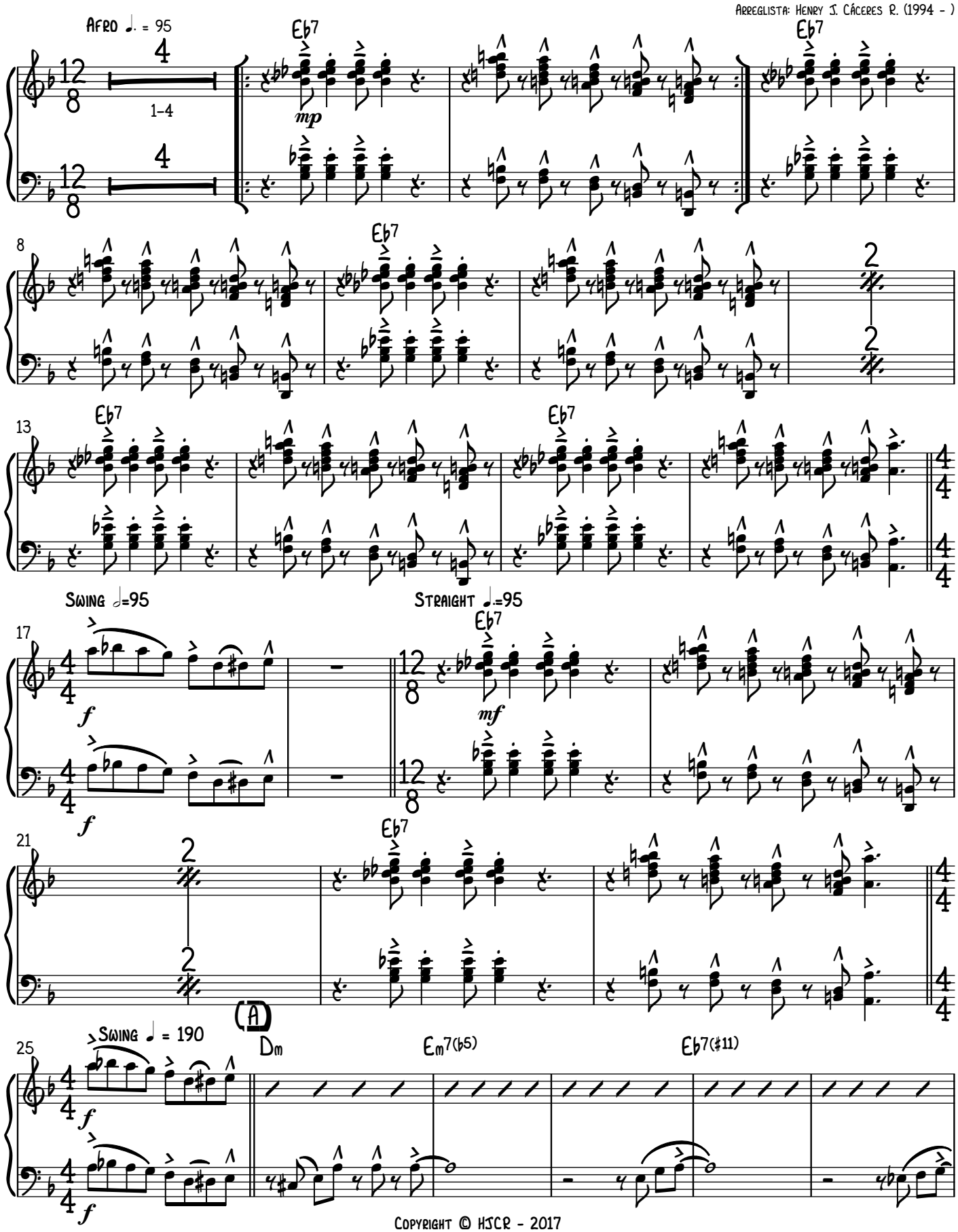

160
(H)
2
3
Bb7
166
Ab7
Db7
Gb7
F7(#9 #5)
2
172
2
3
3
f
178
Swing
Bb7
Ab7
Bb7
Ab7
Bb7
Ab7
Bb7
mf
185
Ab7
191
Abm7
Db7
196
Gbmaj7
F#m7(b5)
B7
Fm7(b5)
Bb7(b9 #5)
f
201
(I)
mf
206
210
Allegro
molto accel. rit.
Straight
9
10
7
2
3
8
Dm6/9
214-222
224-233
234-240
241-242
243-245
mp
247-254
f

Piano

Dizzy Gillespie Medley

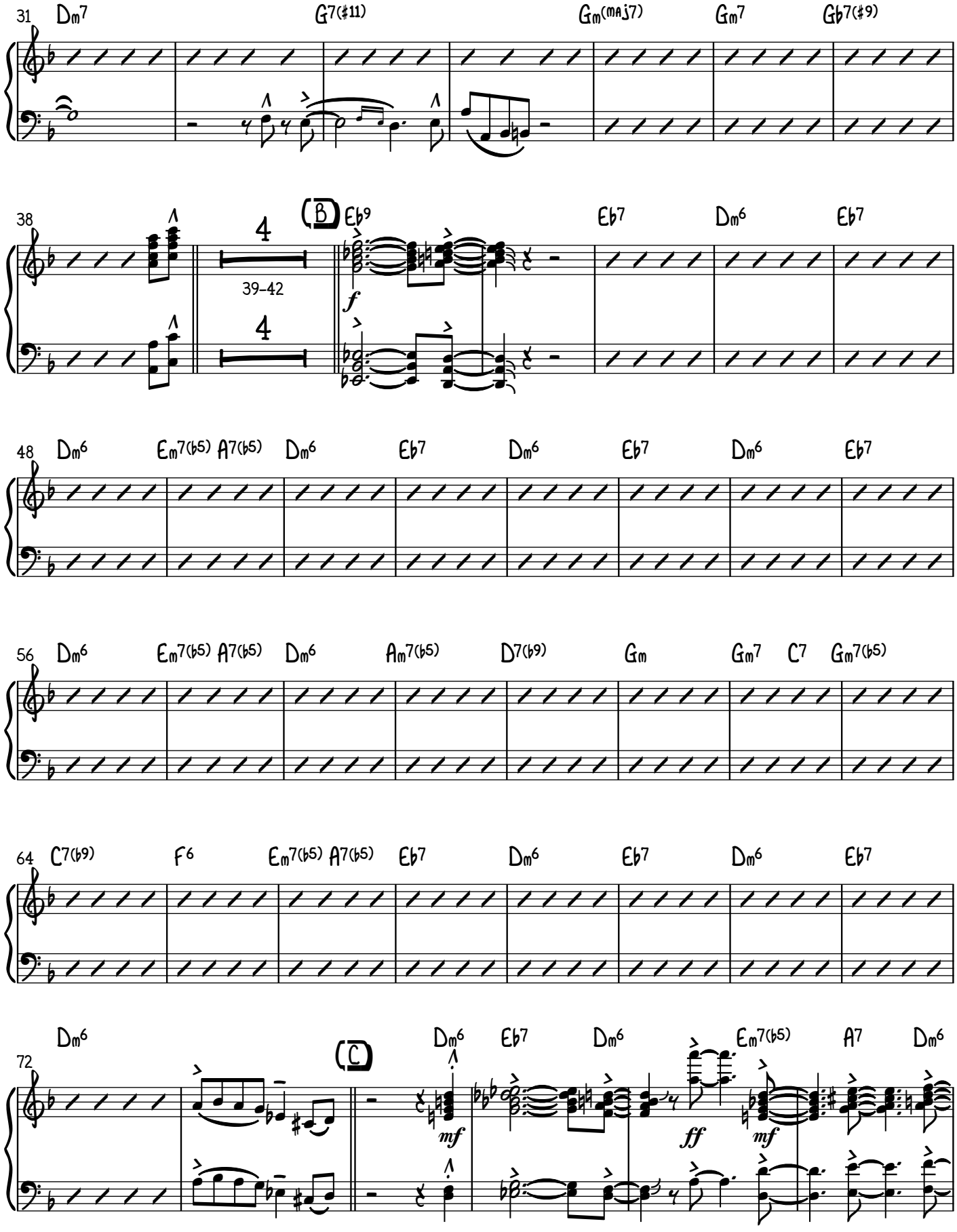
A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

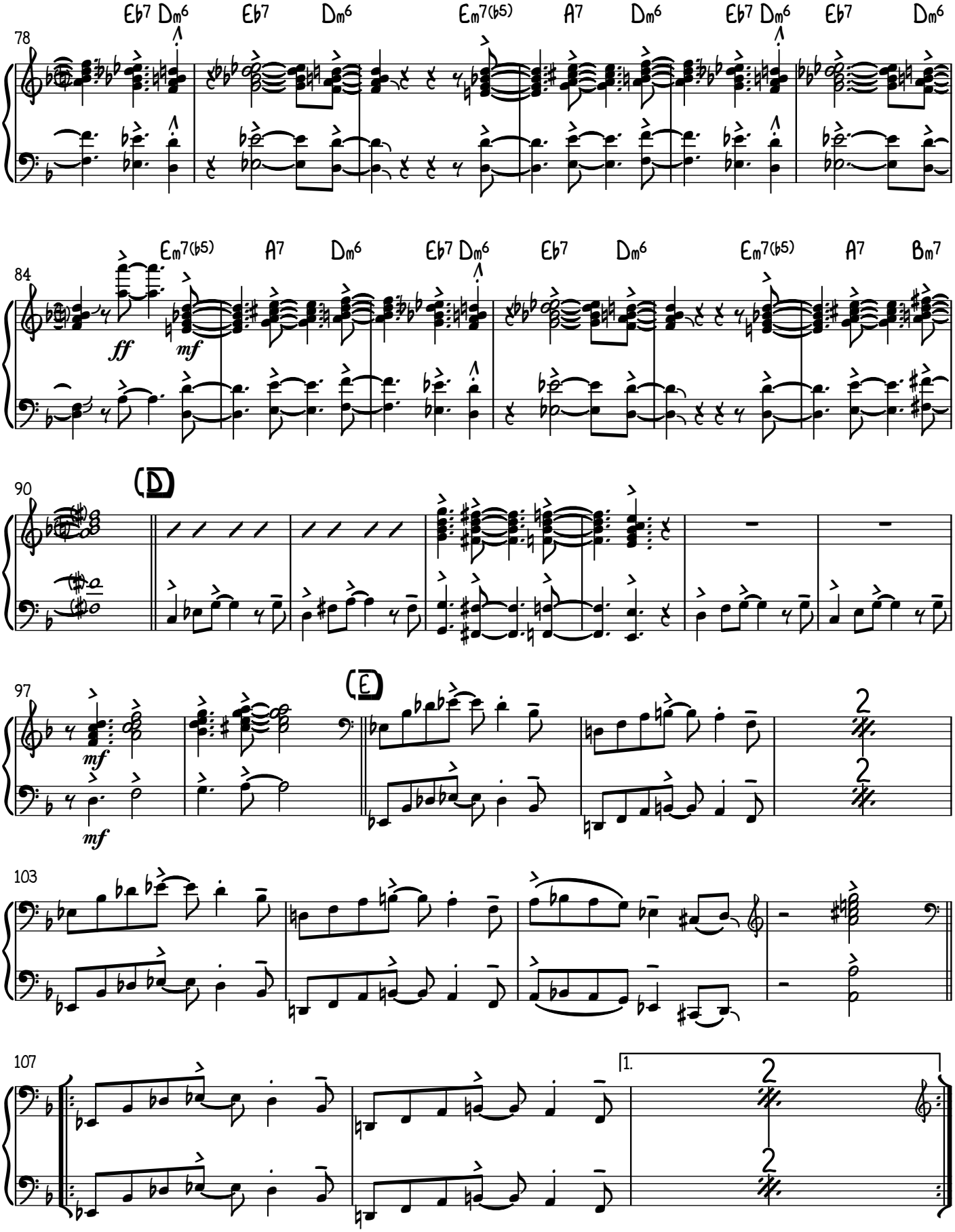
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

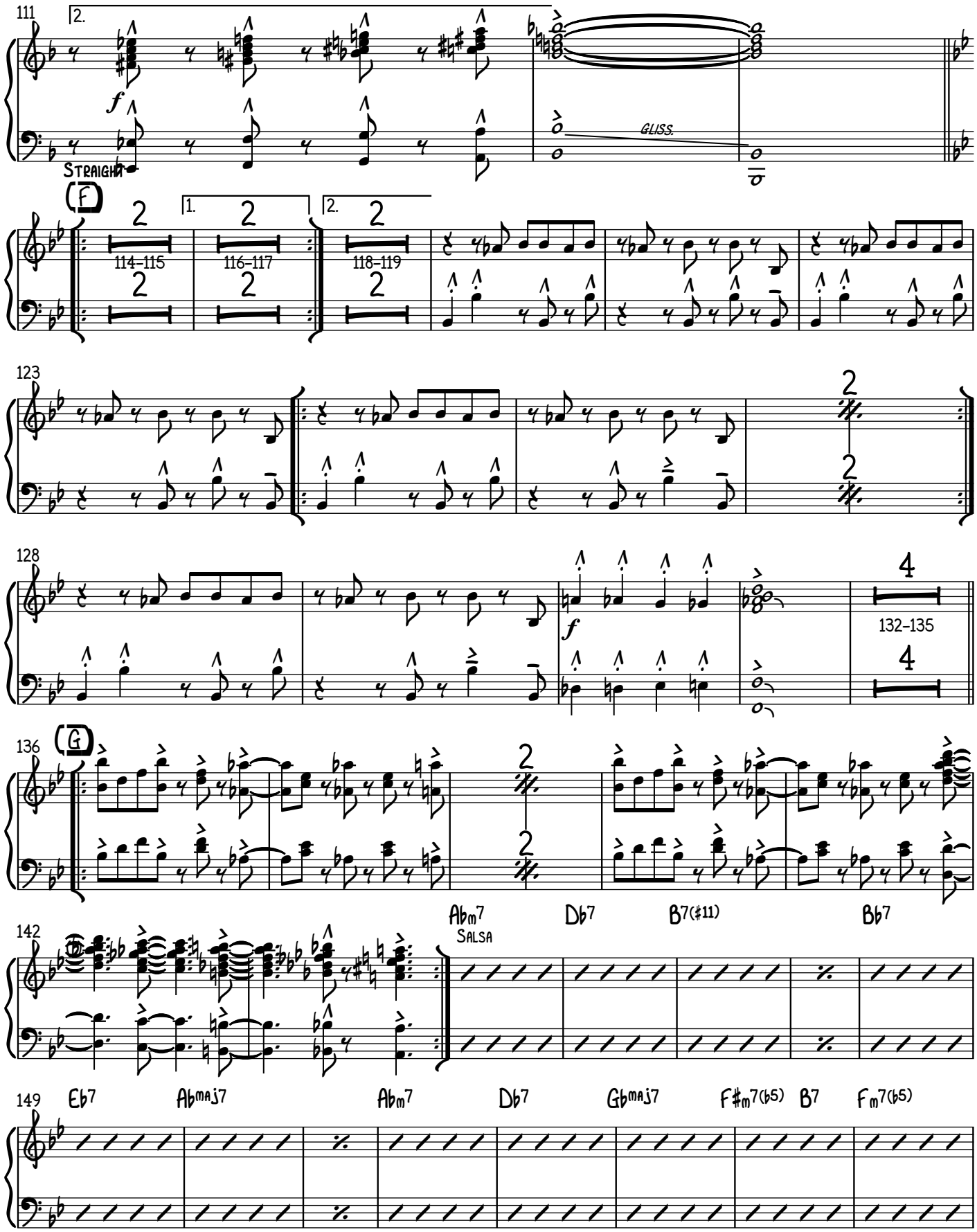


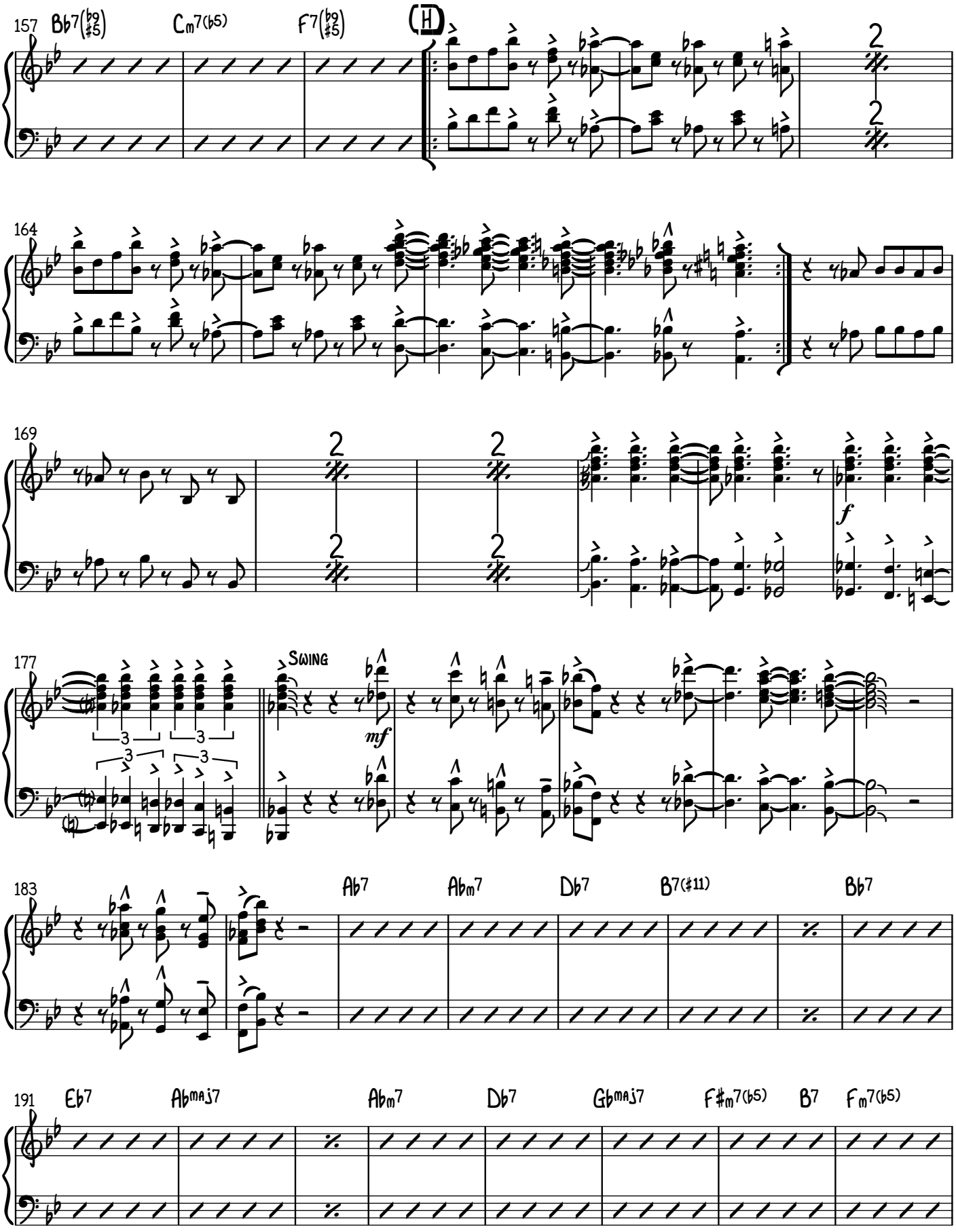
Copyright © HJCR - 2017

V.S.

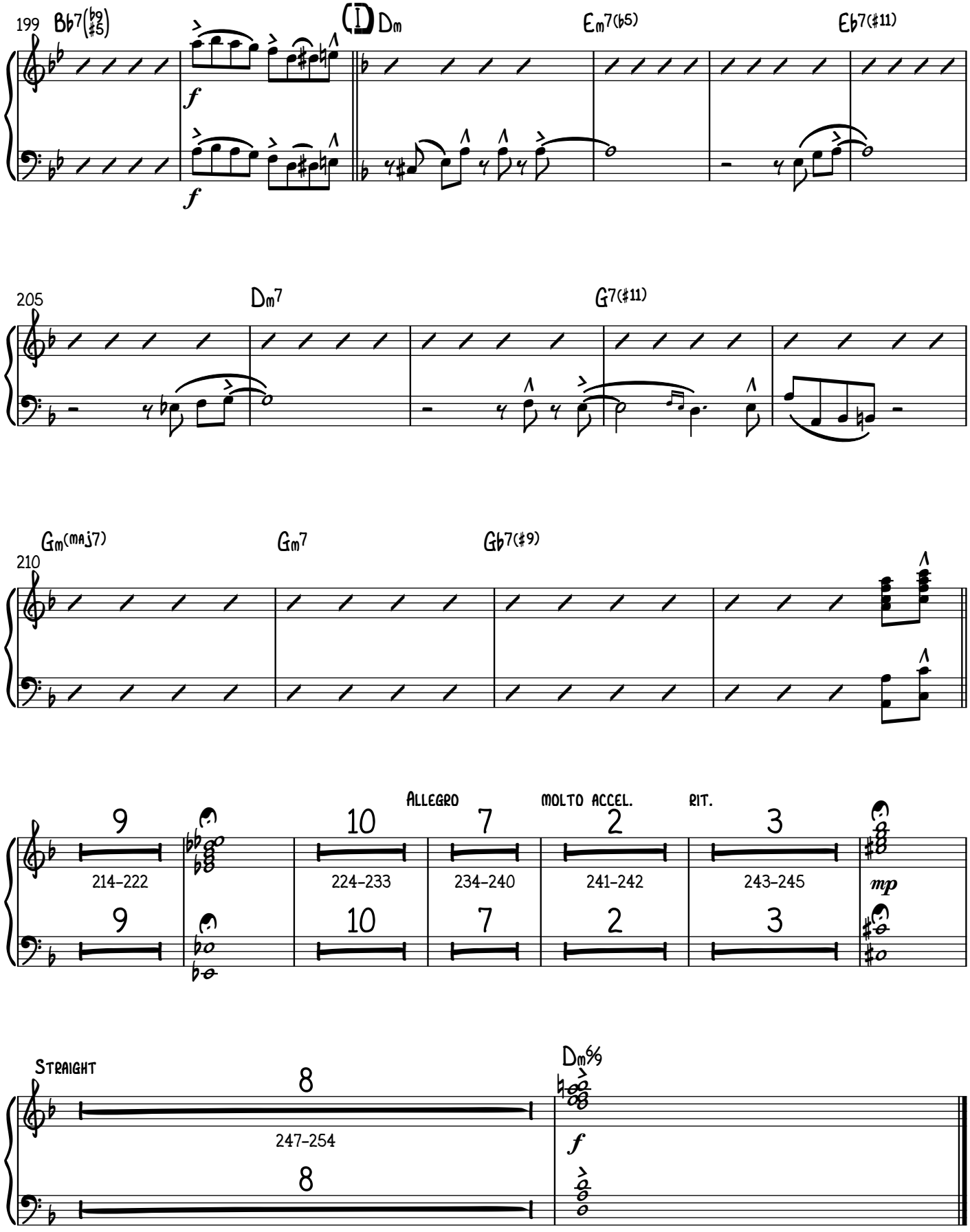

31
Dm7
G7(#11)
Gm(maj7)
Gm7
Gb7(#9)
38
B
Eb9
39–42
Eb7
Dm6
Eb7
48
Dm6
Em7(b5)
A7(b5)
Dm6
Eb7
Dm6
Eb7
Dm6
Eb7
56
Dm6
Em7(b5)
A7(b5)
Dm6
Am7(b5)
D7(b9)
Gm
Gm7
C7
Gm7(b5)
64
C7(b9)
F6
Em7(b5)
A7(b5)
Eb7
Dm6
Eb7
Dm6
Eb7
72
Dm6
C
Dm6
Eb7
Dm6
Em7(b5)
A7
Dm6


78
Eb7 Dm6 Eb7 Dm6 Em7(b5) A7 Dm6 Eb7 Dm6 Eb7 Dm6
84
Em7(b5) A7 Dm6 Eb7 Dm6 Eb7 Dm6 Em7(b5) A7 Bm7
ff
mf
90
(D)
97
(E)
mf
mf
2
2
103
2
107
1.
2
2


111
2.
f
Straight
GLISS.
(F)
1.
2.
114–115
116–117
118–119
123
128
f
132–135
136
(G)
Abm7
Db7
B7(♯11)
Bb7
142
Salsa
149
Eb7
Abmaj7
Abm7
Db7
Gbmaj7
F♯m7(♭5)
B7
Fm7(♭5)


157
Bb7(b9 #5)
Cm7(b5)
F7(b9 #5)
H
164
169
2
f
177
SWING
3
mf
183
Ab7
Abm7
Db7
B7(#11)
Bb7
191
Eb7
Abmaj7
Abm7
Db7
Gbmaj7
F#m7(b5)
B7
Fm7(b5)

V.S.

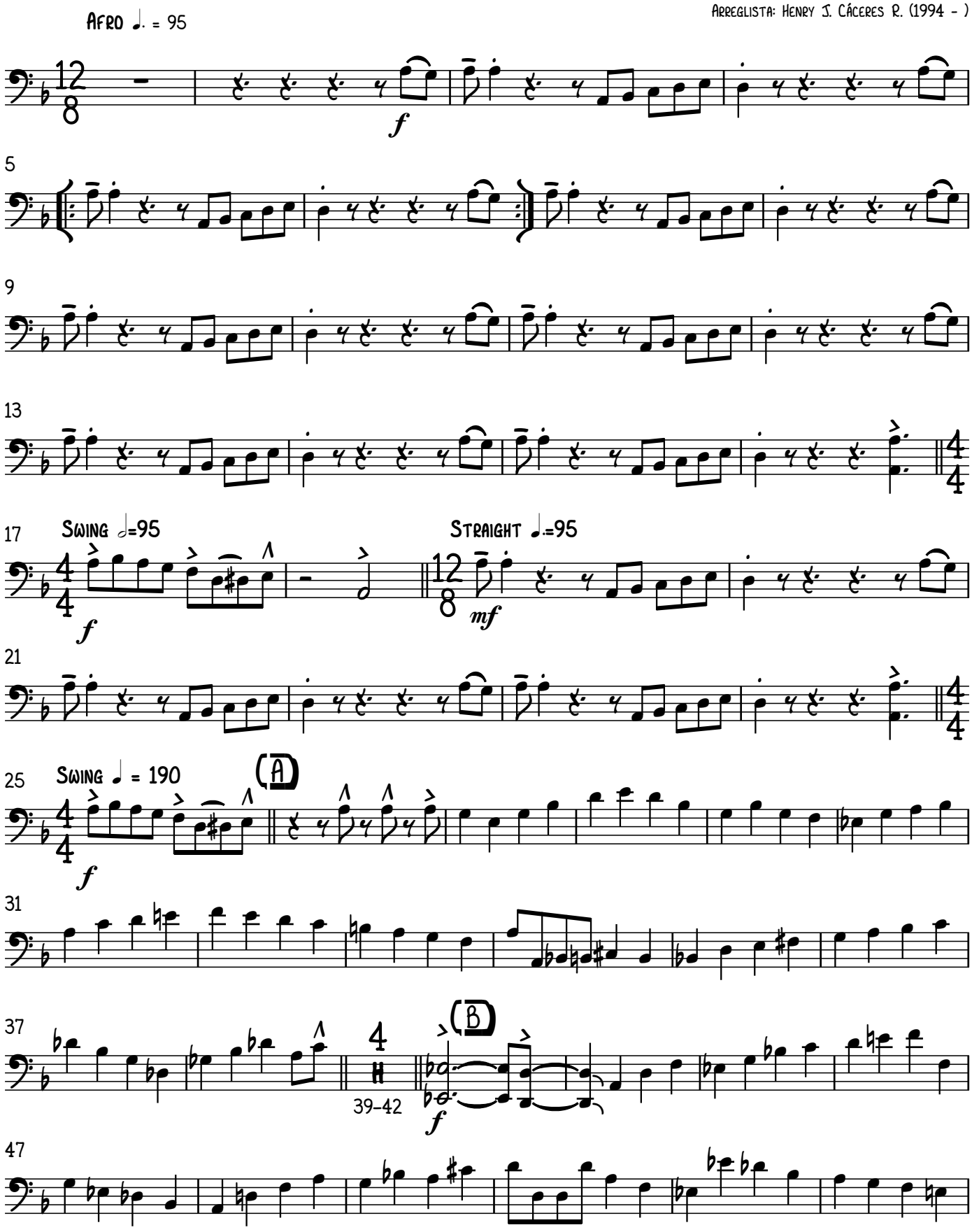

199
B♭7(♭9 ♯5)
(D) Dm
Em7(♭5)
E♭7(♯11)
205
Dm7
G7(♯11)
210
Gm(maj7)
Gm7
G♭7(♯9)
Allegro
Molto accel.
rit.
9
214-222
10
224-233
7
234-240
2
241-242
3
243-245
mp
Straight
8
247-254
Dm%
f

BAJO

Dizzy Gillespie Medley

A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

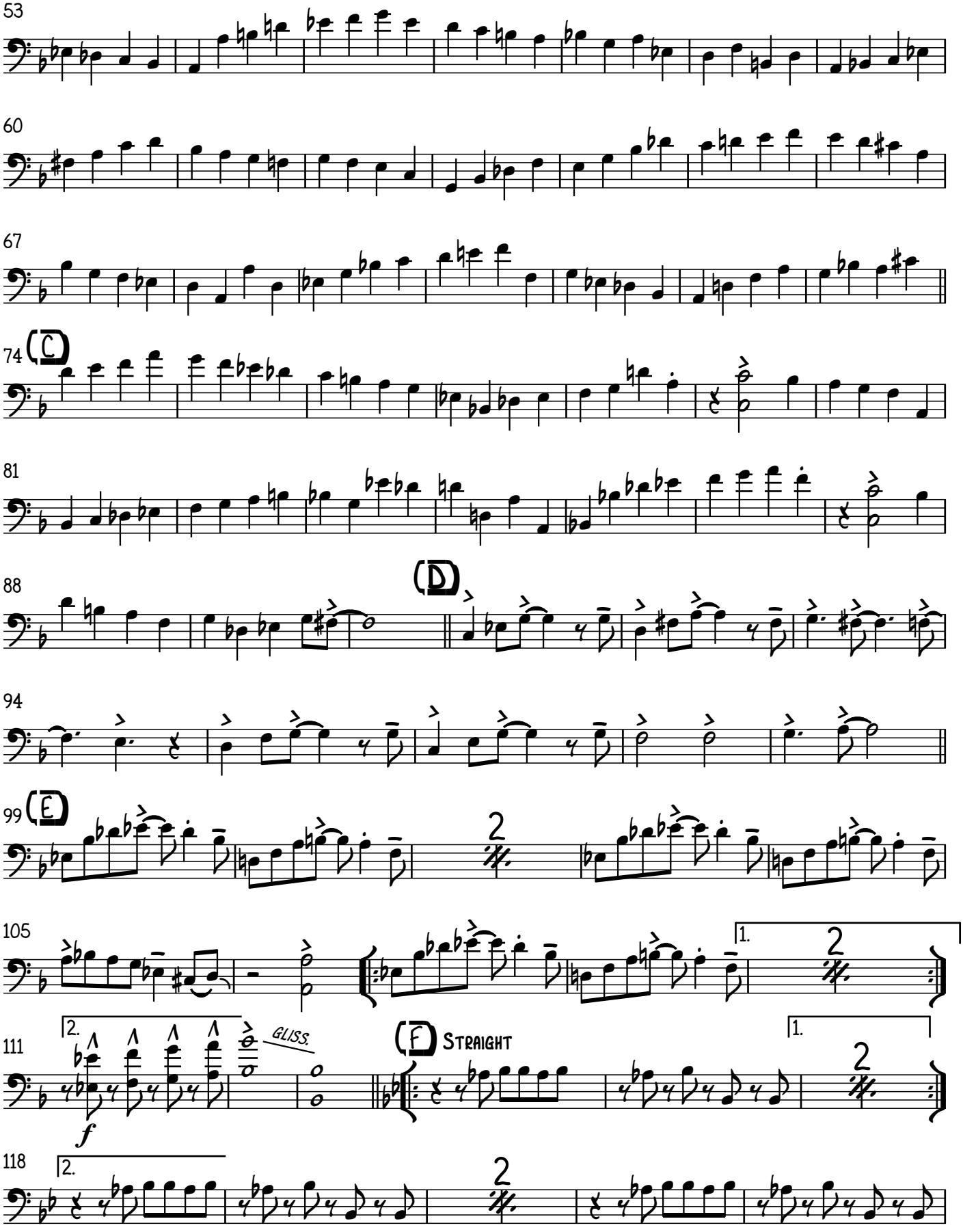
COMPOSITOR: DIZZY GILLESPIE (1917 - 1993)
ARREGLISTA: HENRY J. CÁCERES R. (1994 -)

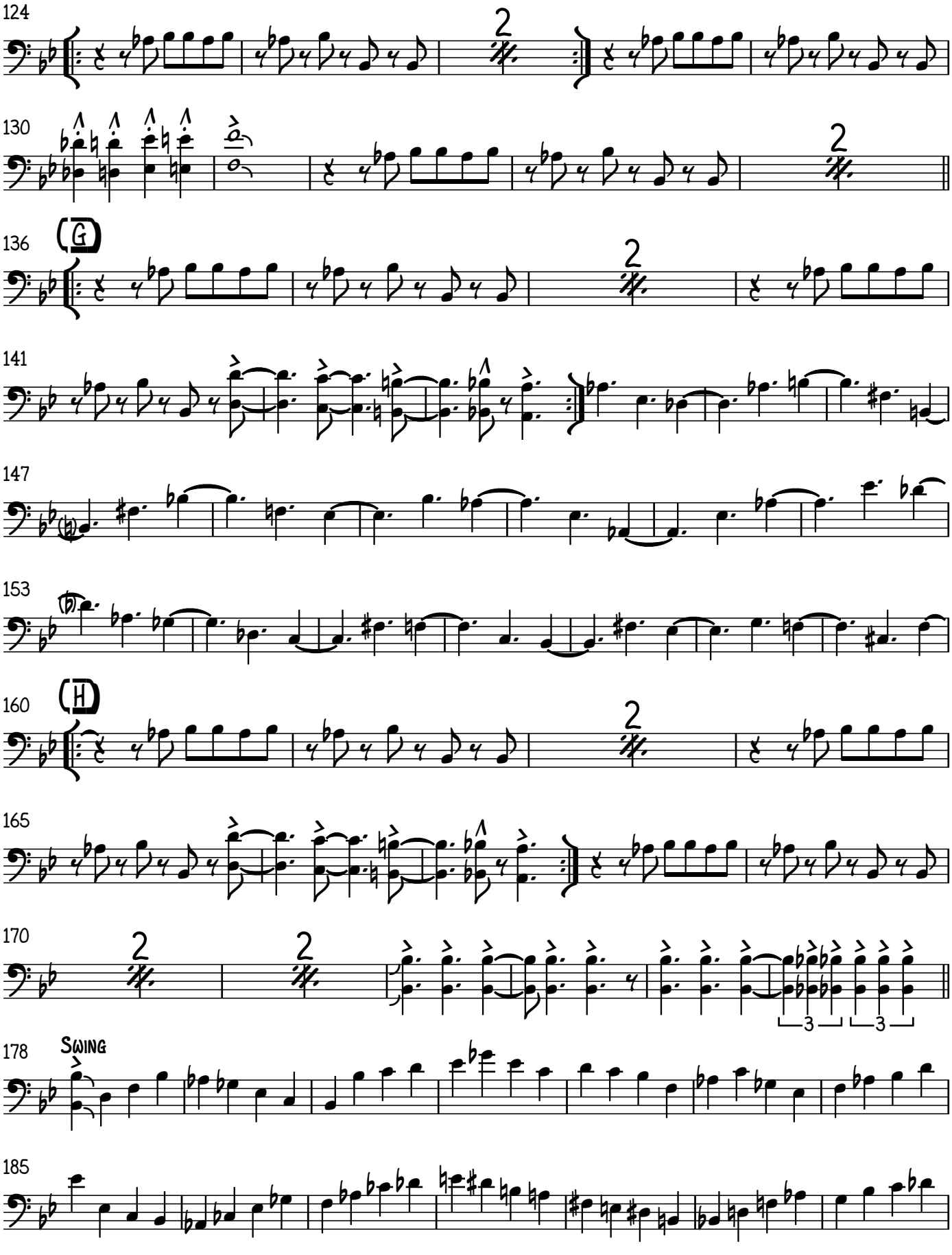


COPYRIGHT © HJCR - 2017

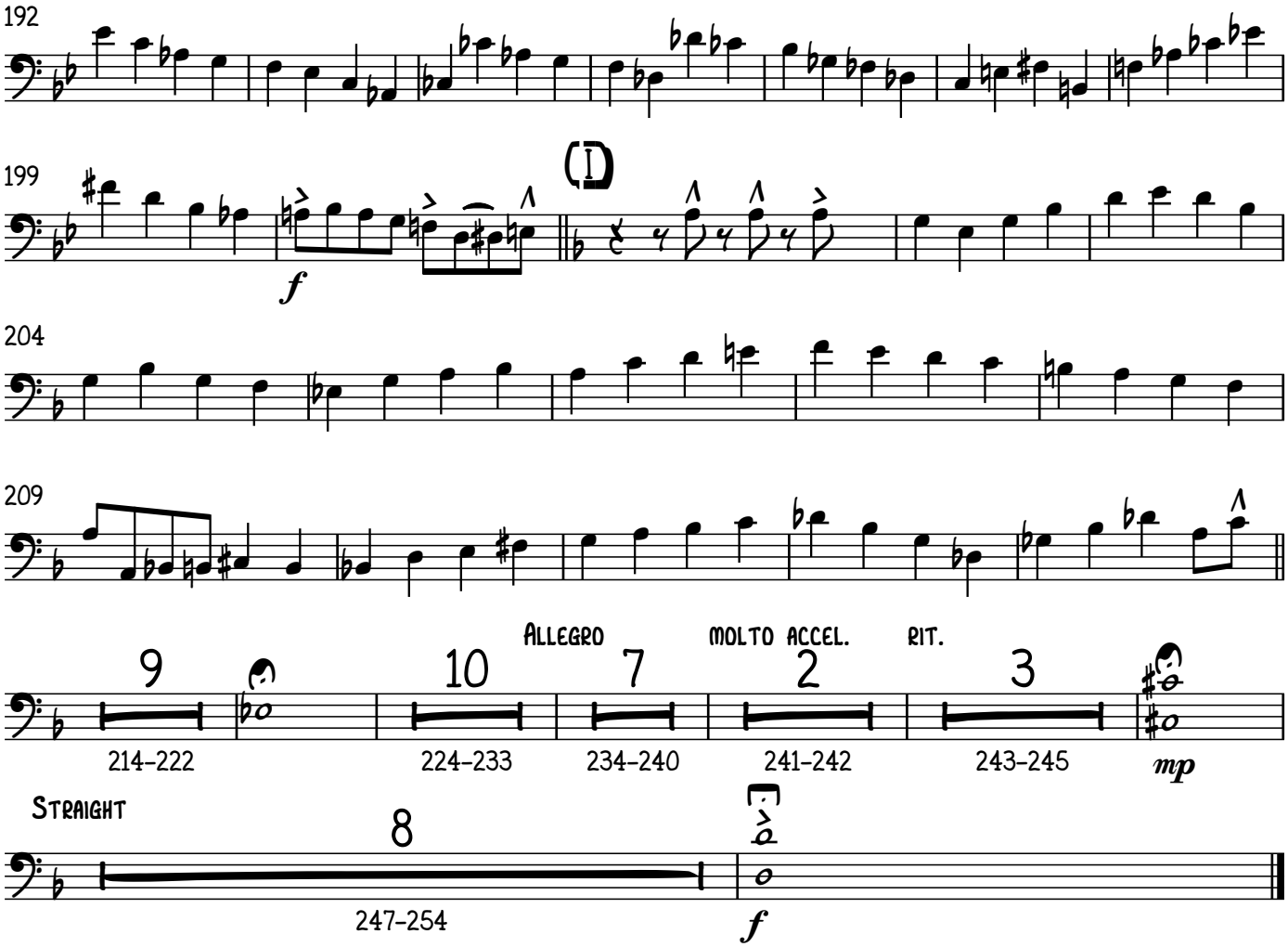
V.S.

Dizzy Gillespie Medley - Bajo





V.S.

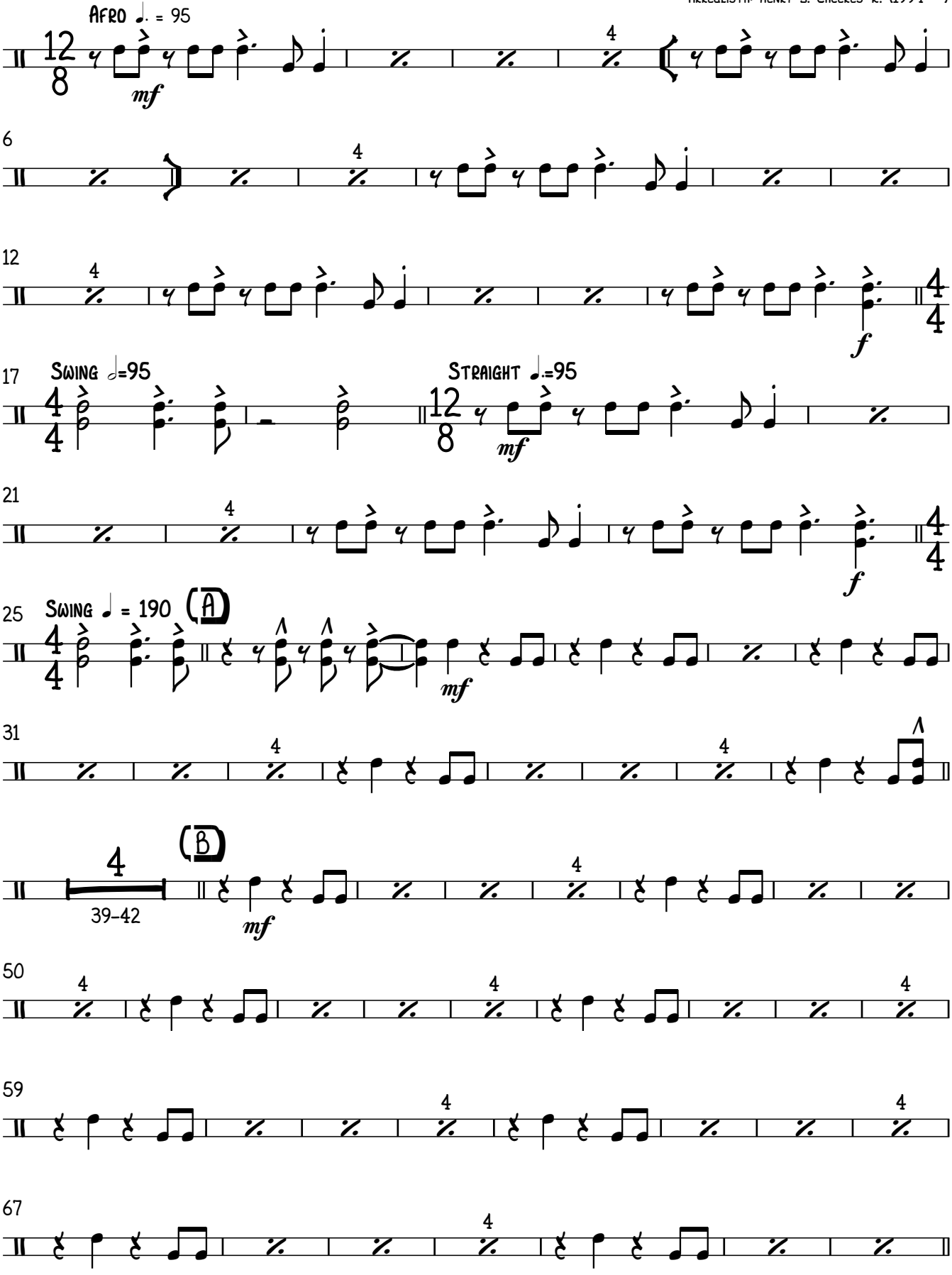

192
199
(D)
f
204
209
Allegro
molto accel.
rit.
9
10
7
2
3
214-222
224-233
234-240
241-242
243-245
mp
Straight
8
247-254
f

Congas

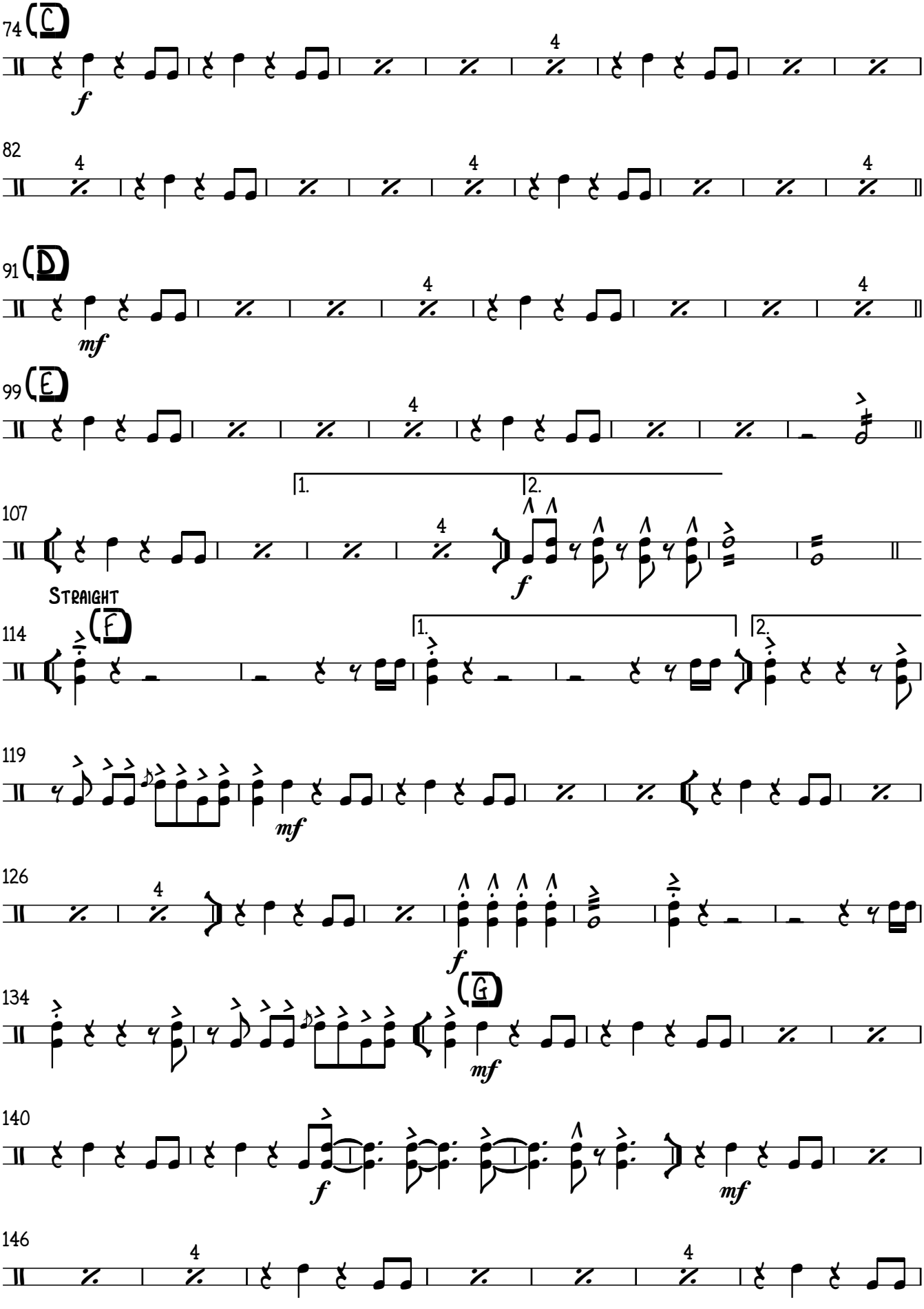
Dizzy Gillespie Medley

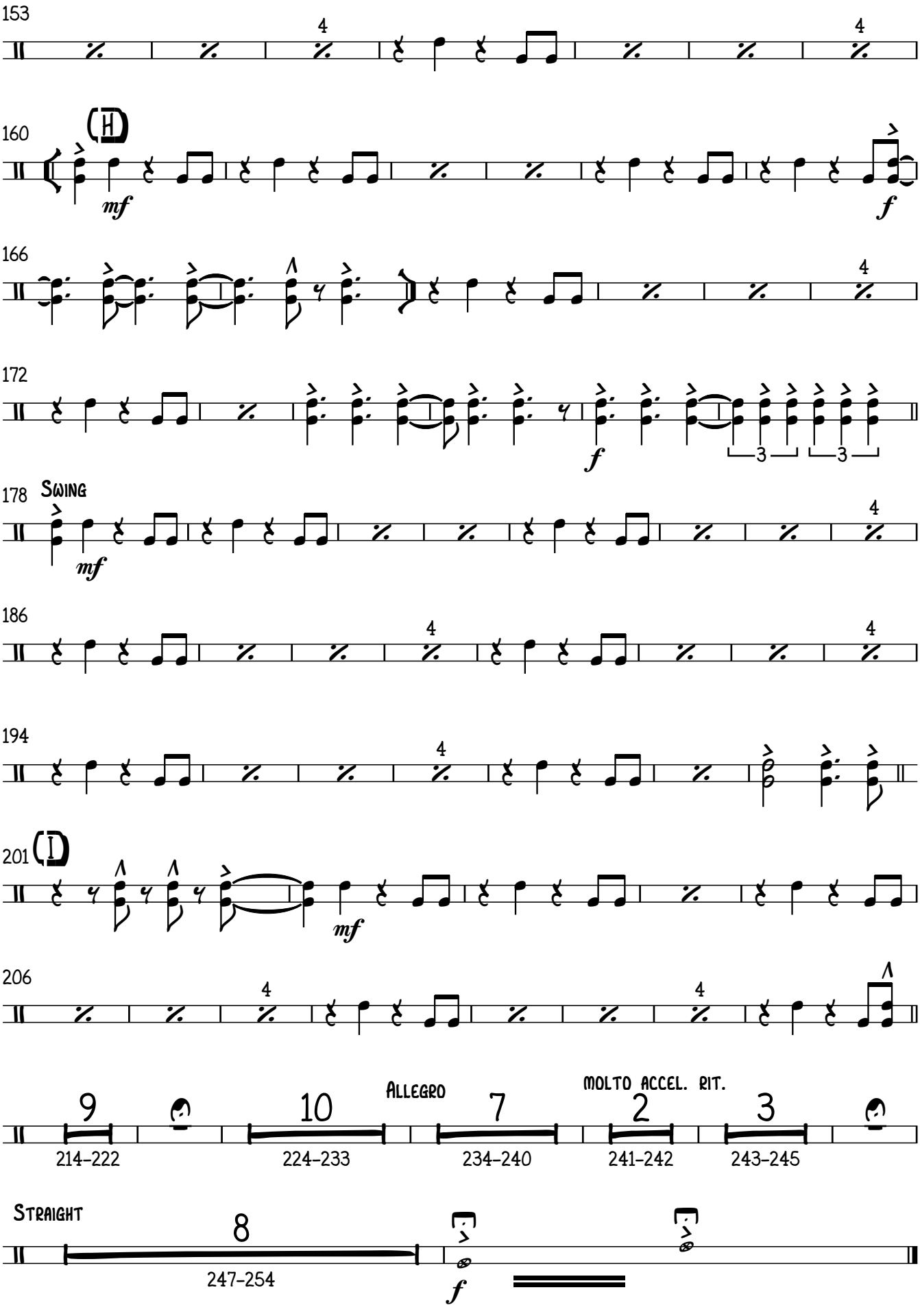
A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



Copyright © HJCR - 2017


74
C
f
82
91
D
mf
99
E
107
1.
2.
f
Straight
114
F
119
mf
126
f
134
G
mf
140
f
mf
146

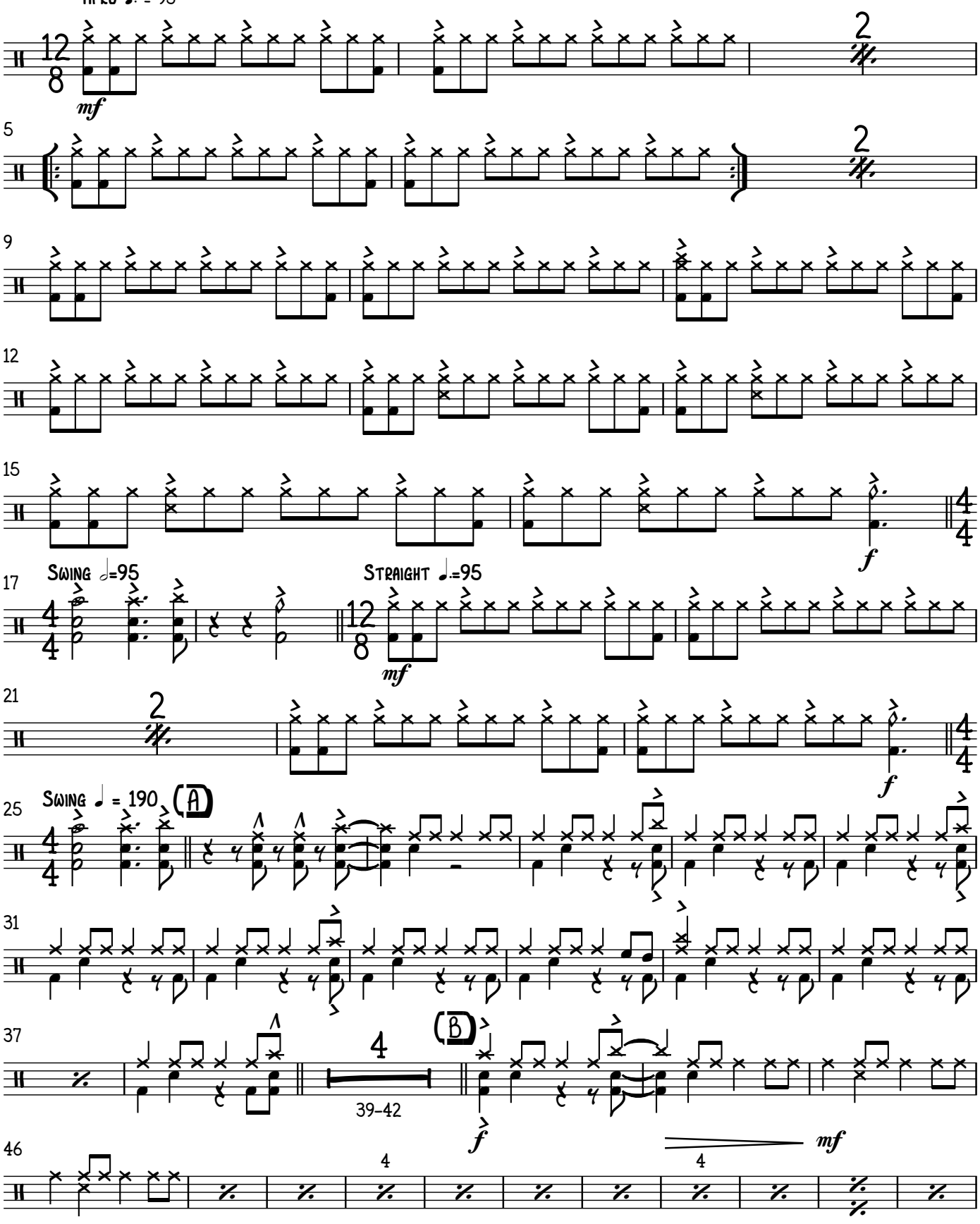

153
160
(H)
mf
f
166
172
f
3
3
178
Swing
mf
186
194
201
(I)
mf
206
Allegro
Molto accel. rit.
9
10
7
2
3
214-222
224-233
234-240
241-242
243-245
Straight
8
247-254
f

Batería

Dizzy Gillespie Medley

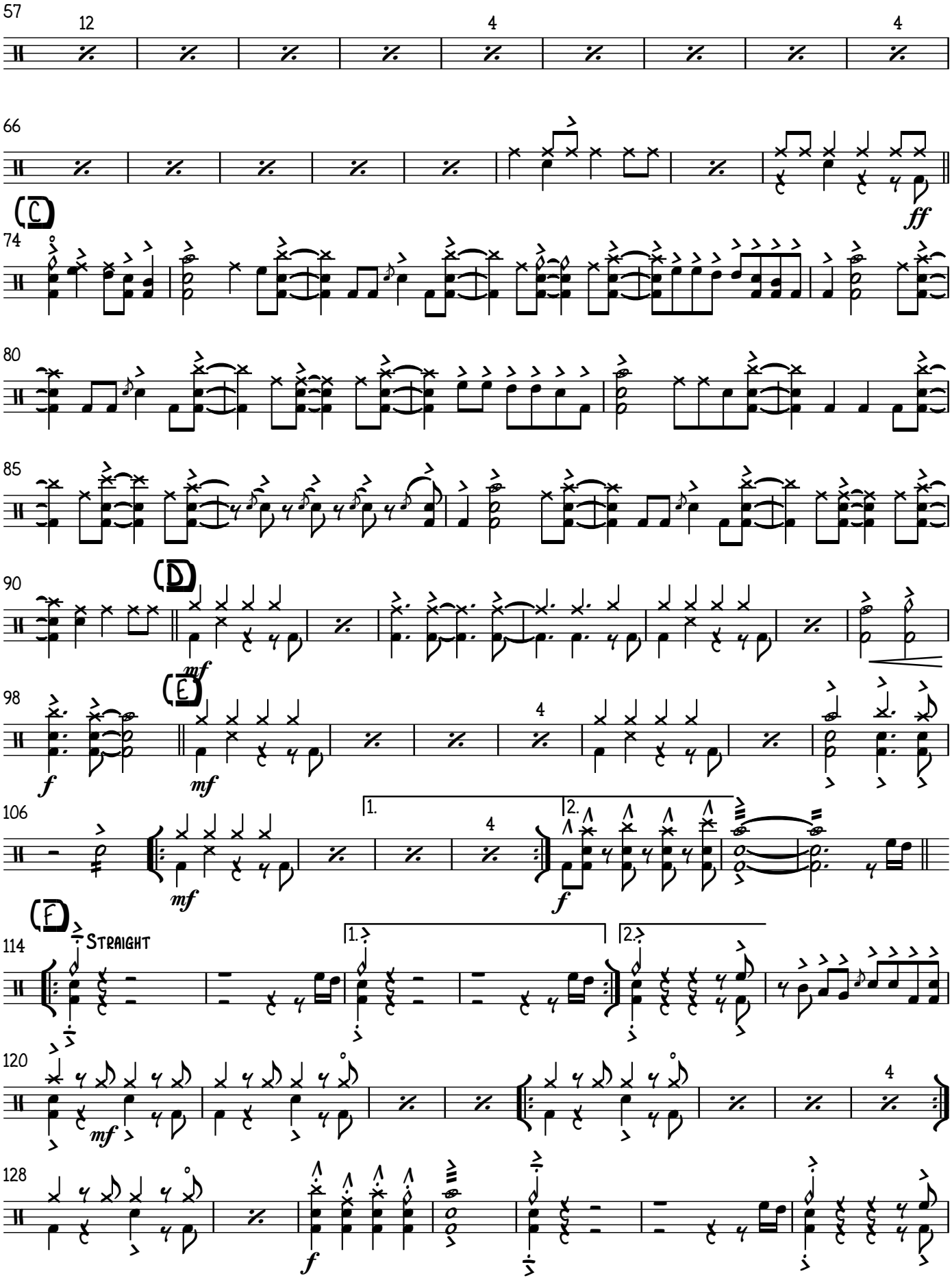
A NIGHT IN TUNISIA / MANTECA

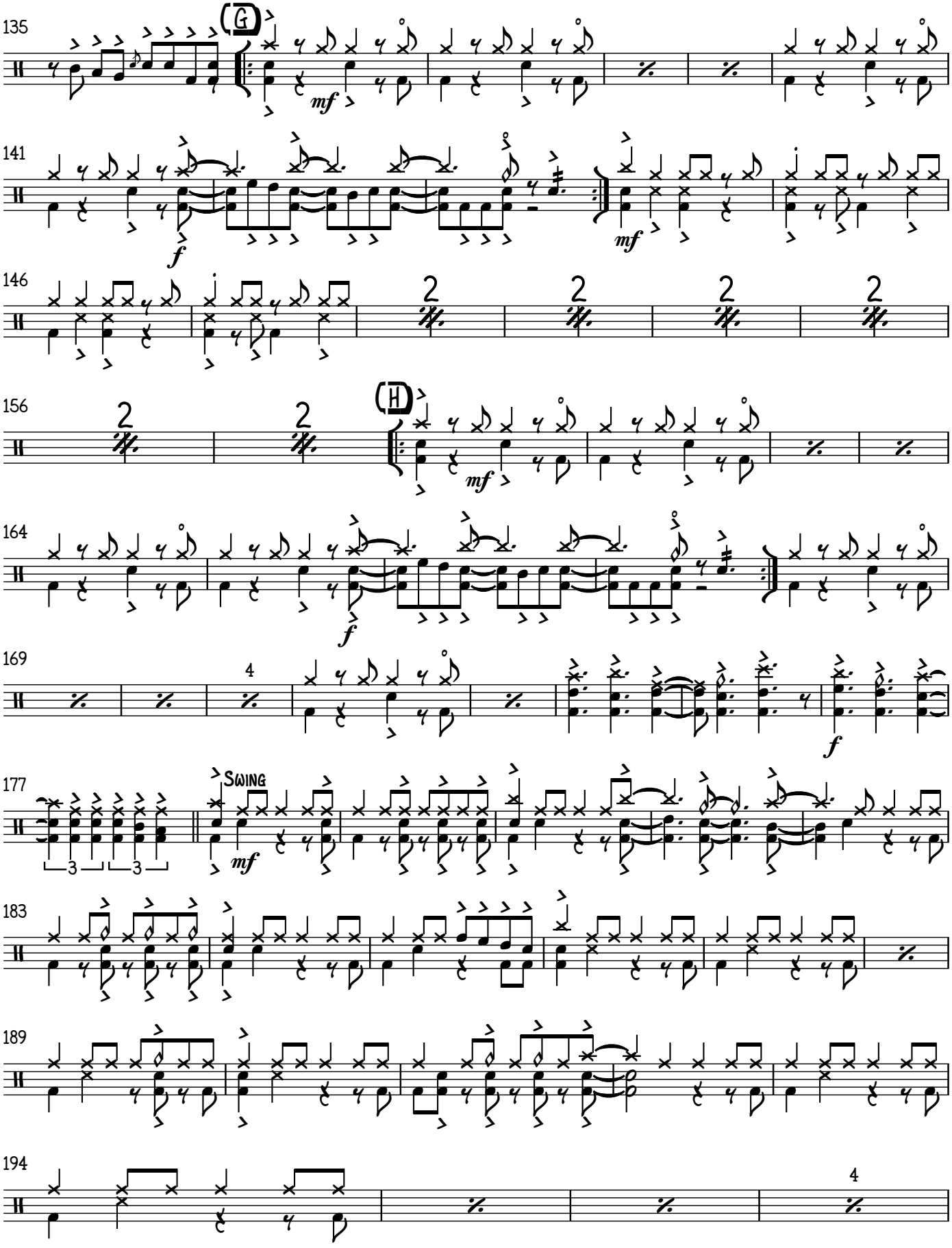
Compositor: Dizzy Gillespie (1917 - 1993)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

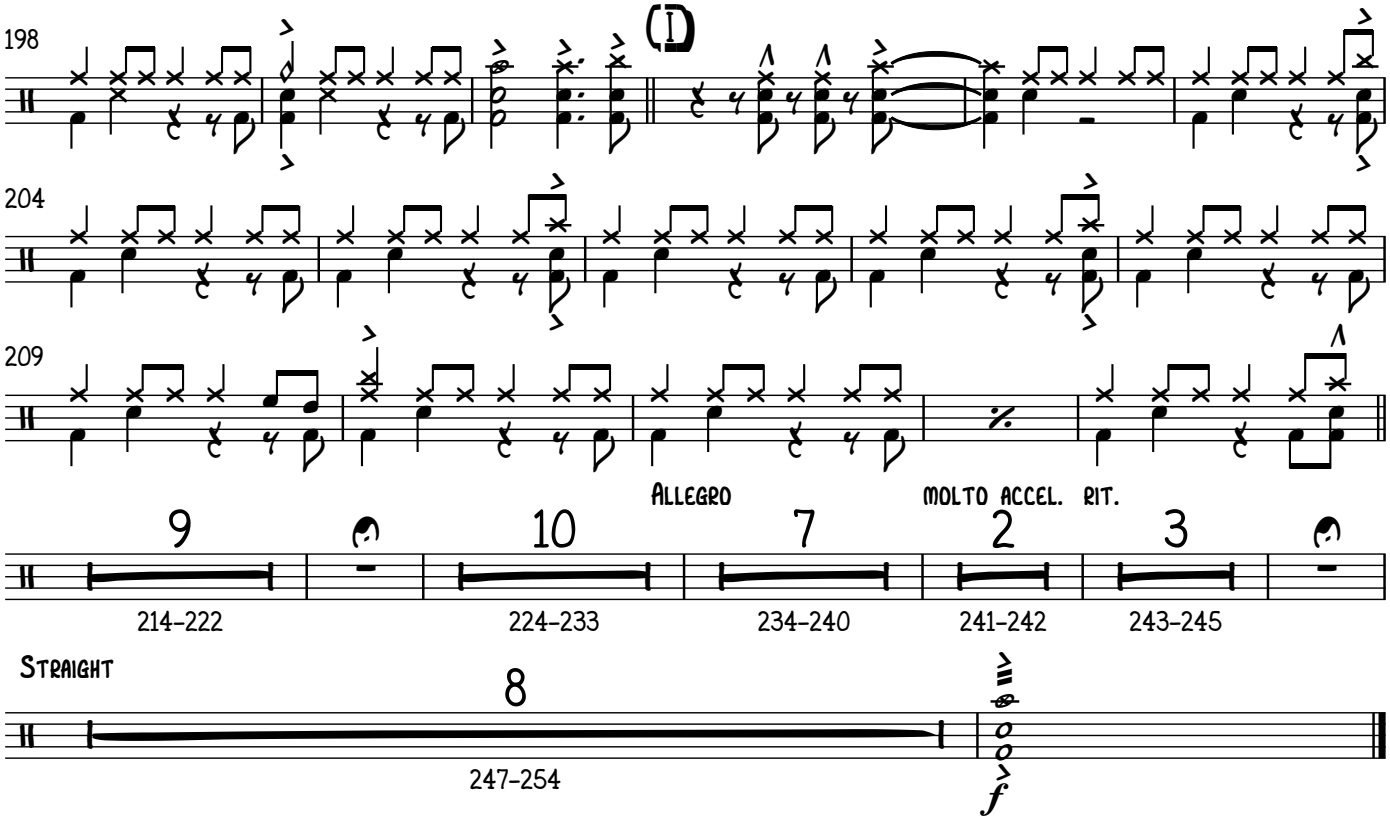


Copyright © HJCR - 2017

Dizzy Gillespie Medley - Batería




135
(G)
mf
141
f
mf
146
2
156
(H)
mf
164
f
169
4
f
177
Swing
mf
3
3
183
189
194
4


198
(D)
204
209
Allegro
Molto accel. rit.
9
10
7
2
3
214-222
224-233
234-240
241-242
243-245
Straight
8
247-254
f

Caravan

PARA SAXOFÓN SOPRANO, ALTO Y TENOR &
BIG BAND (1 instrumentista)

Compositor:

Duke Ellington. (1899 – 1974)

Arreglista:

Henry J. Cáceres R. (1994 -)

SCORE DE DIRECTOR

Caravan

Compositor:

Duke Ellington. (1899 – 1974)

Arreglista:

Henry J. Cáceres R. (1994 -)

INSTRUMENTACIÓN

(1) Score

(1) saxofón soprano, alto, tenor solista

(1) saxofón alto 1.

(1) saxofón alto 2.

(1) saxofón tenor 1.

(1) saxofón tenor 2.

(1) saxofón barítono.

(1) trompeta en Sib 1.

(1) trompeta en Sib 2.

(1) trompeta en Sib 3.

(1) trompeta en Sib 4.

(1) trombón 1.

(1) trombón 2.

(1) trombón 3.

(1) trombón bajo (4)

(1) guitarra.

(1) piano.

(1) bajo

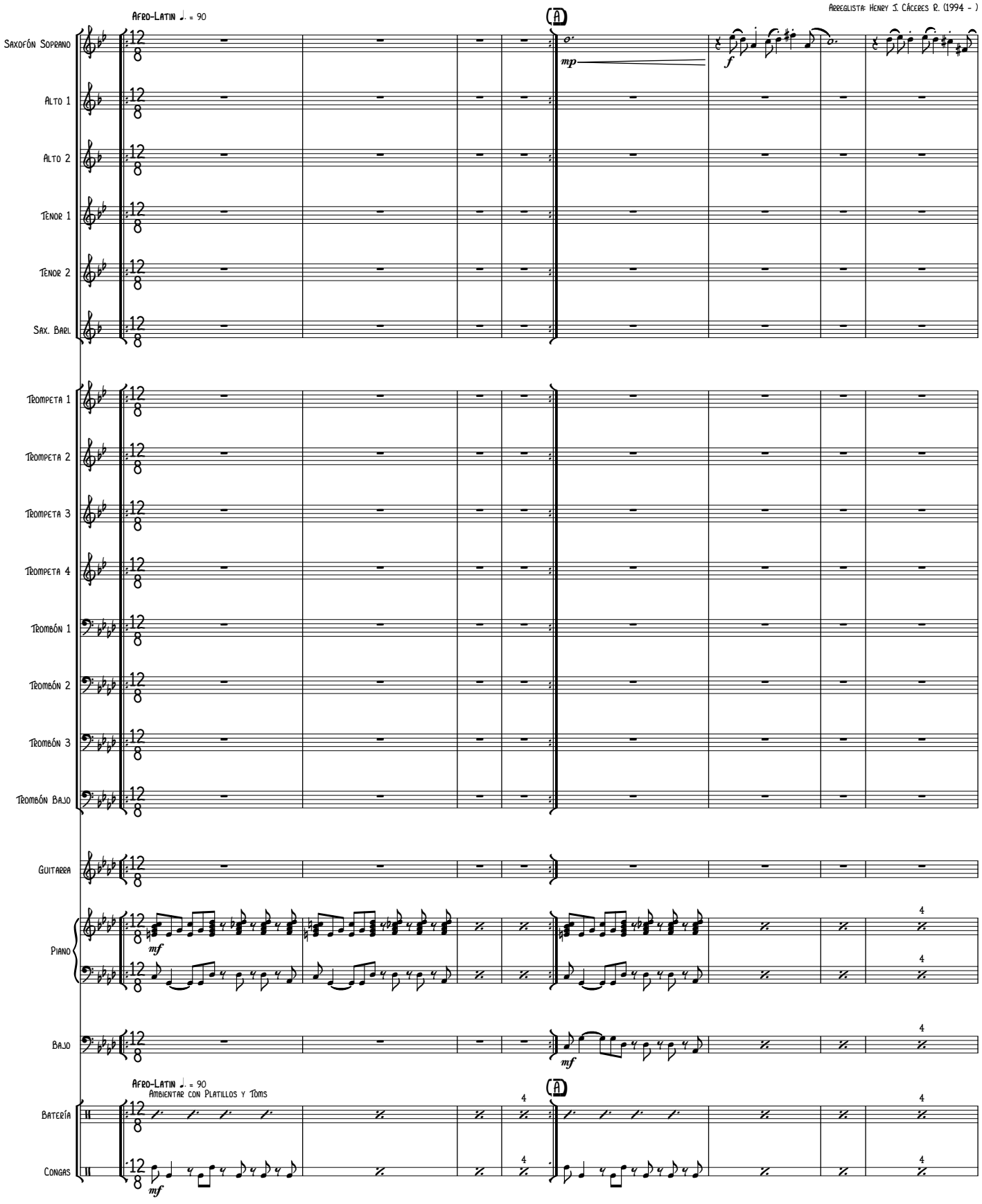
batería.

congas.

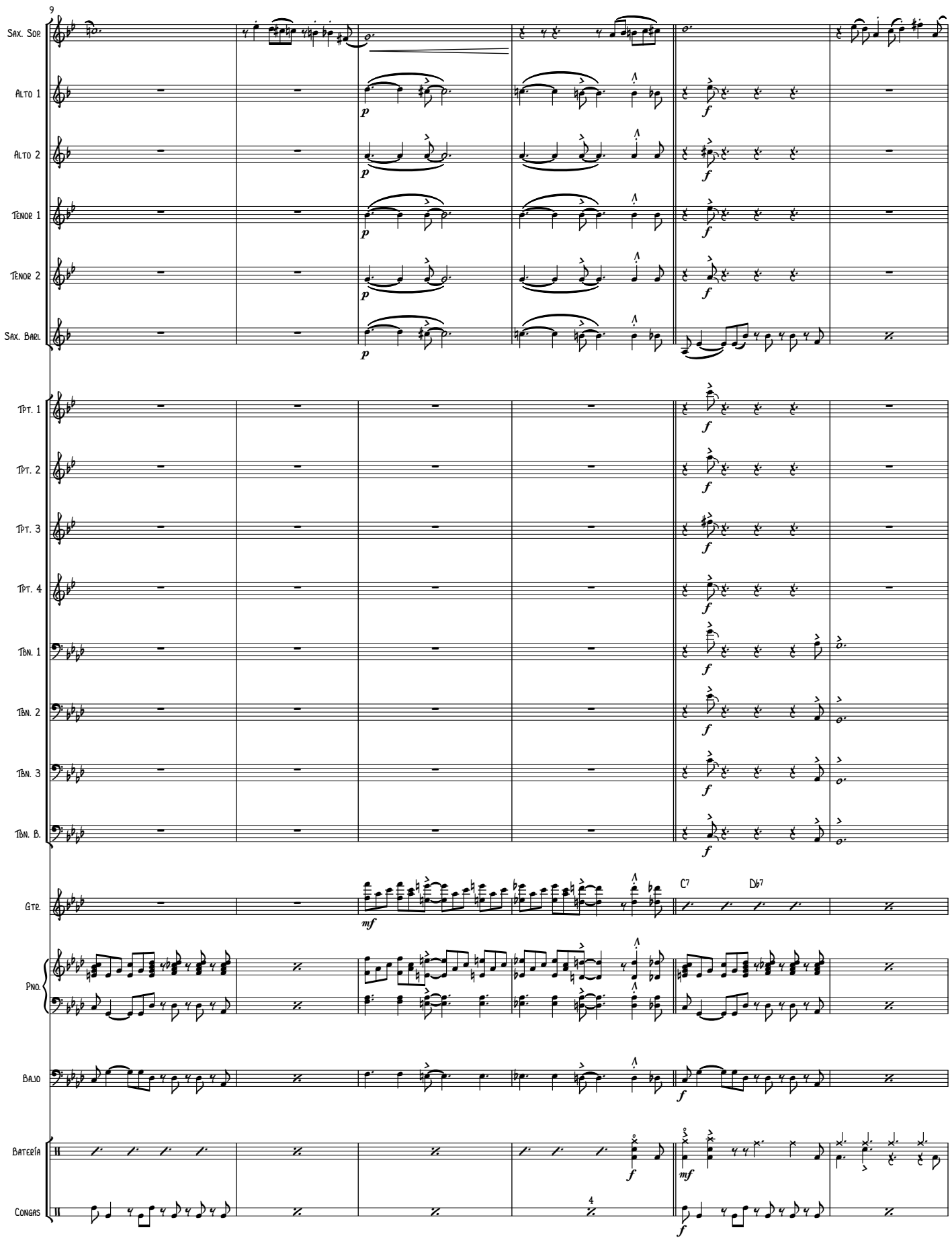
Pamplona, Norte de Santander, Colombia.

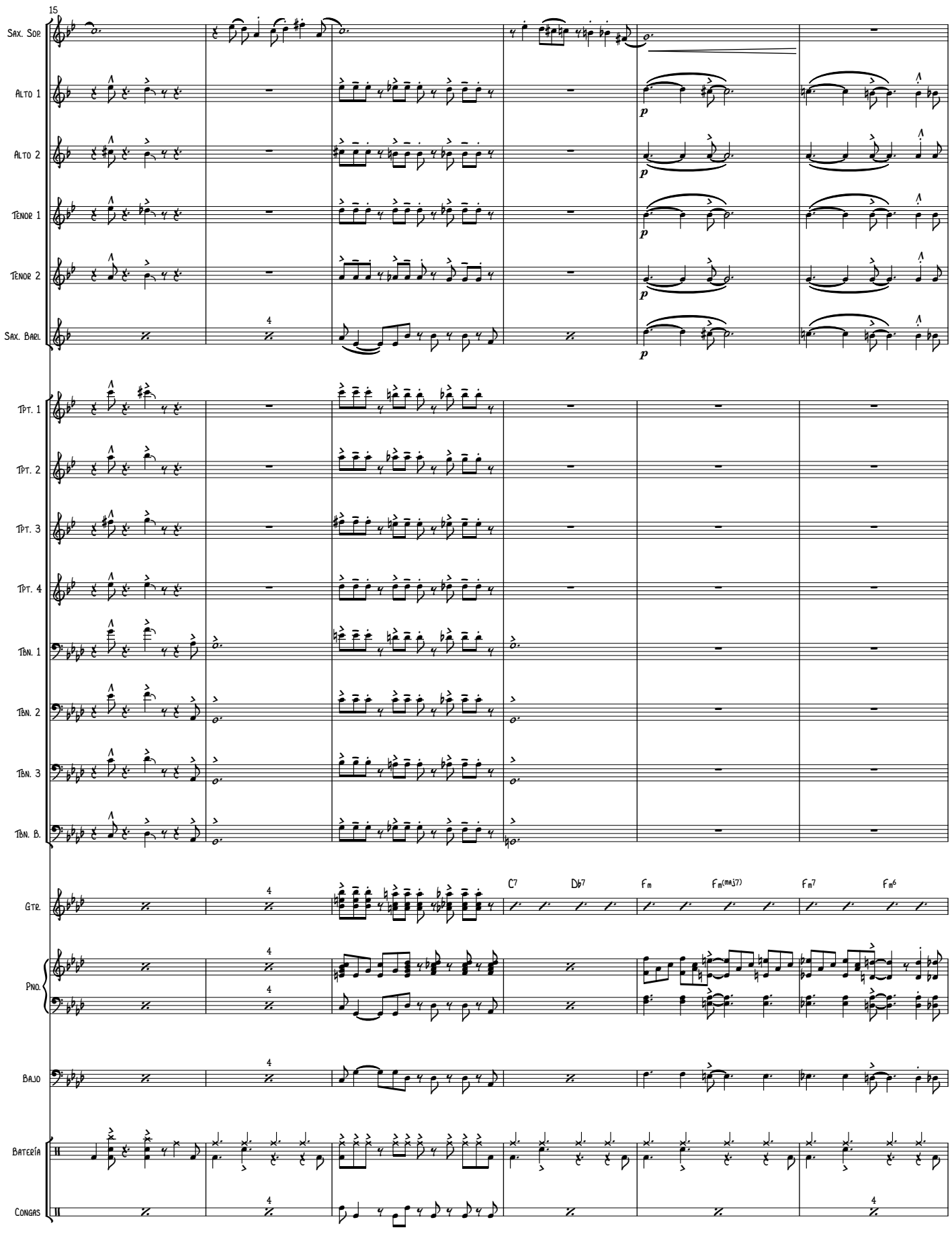
Caravan

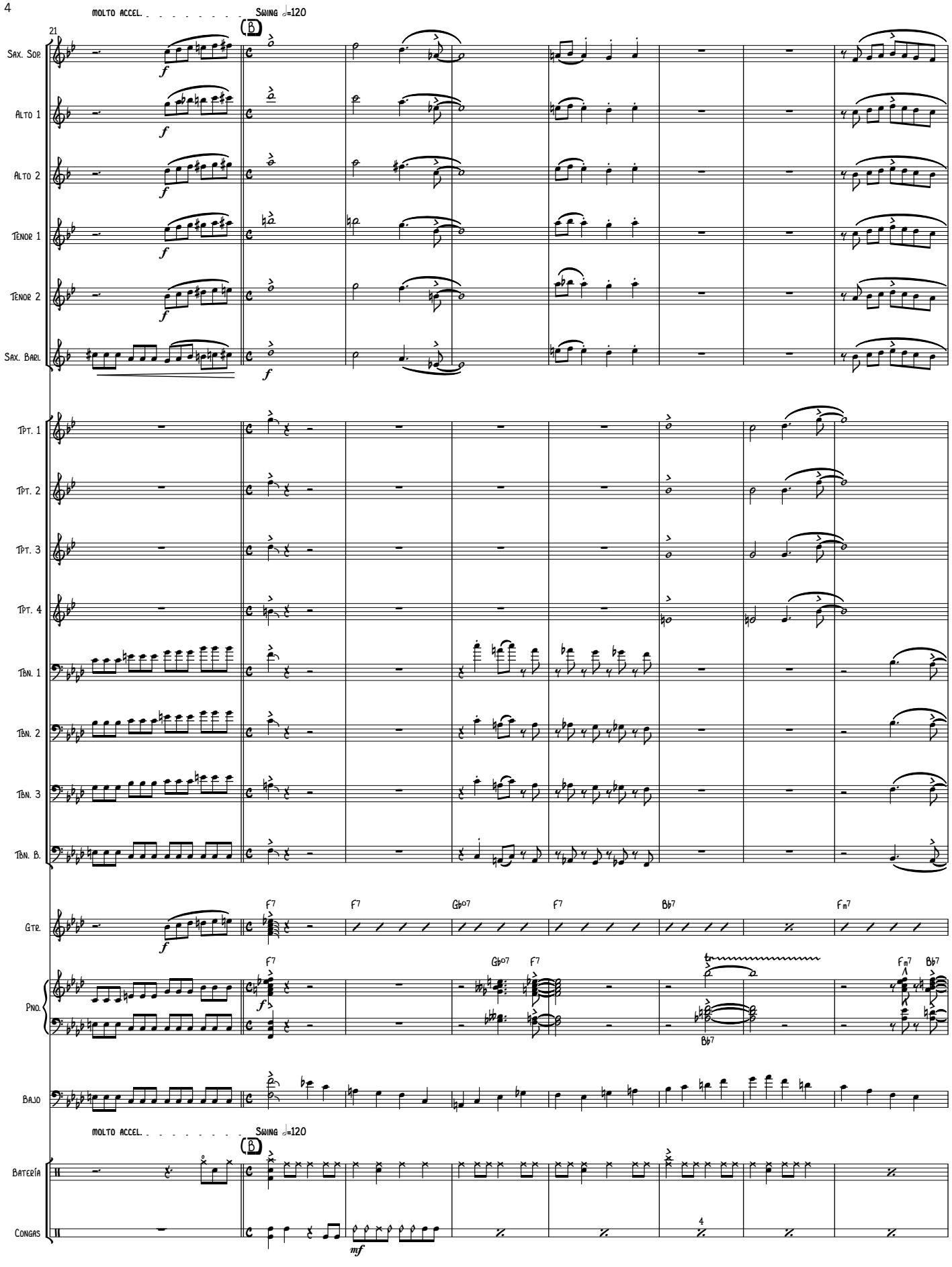
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

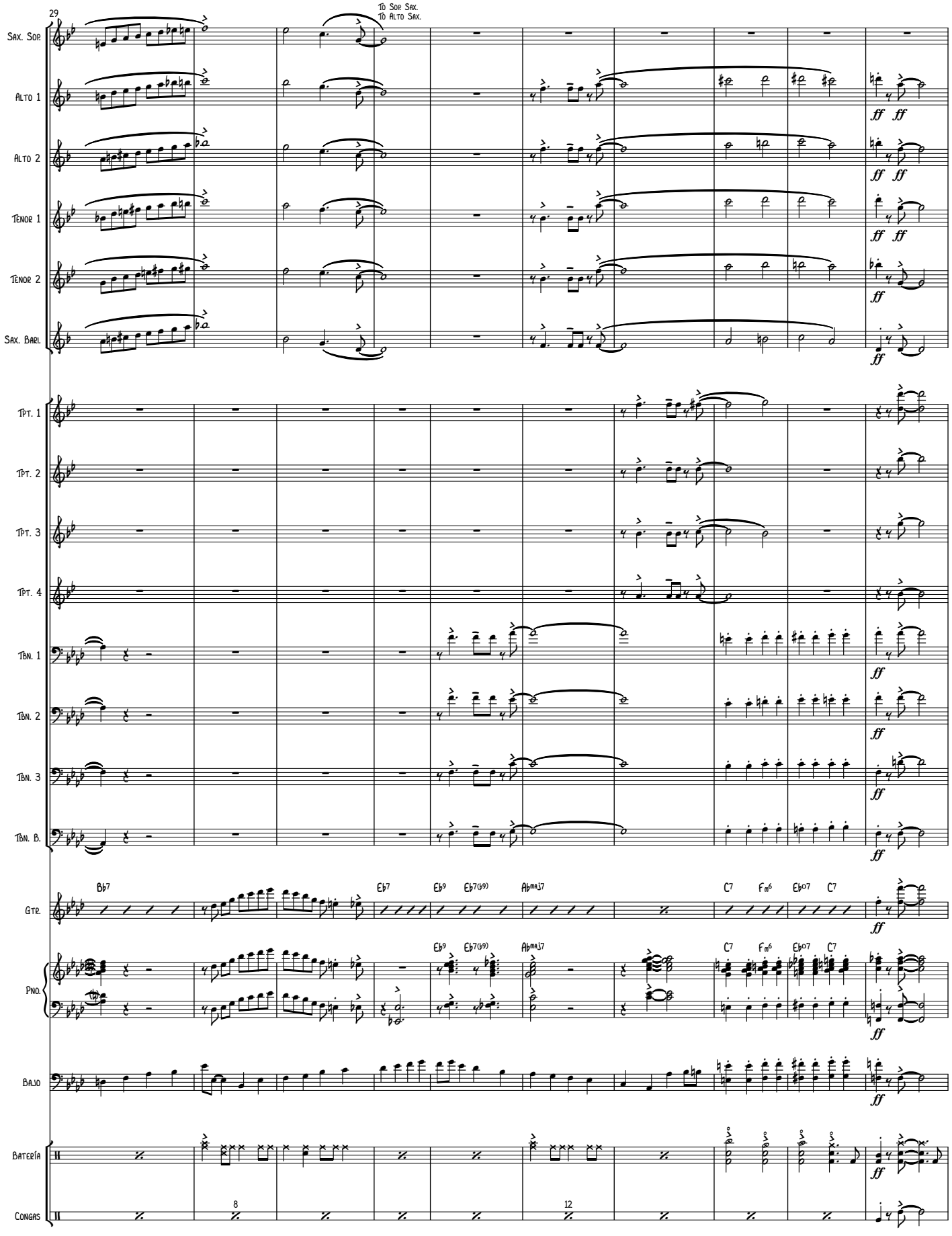


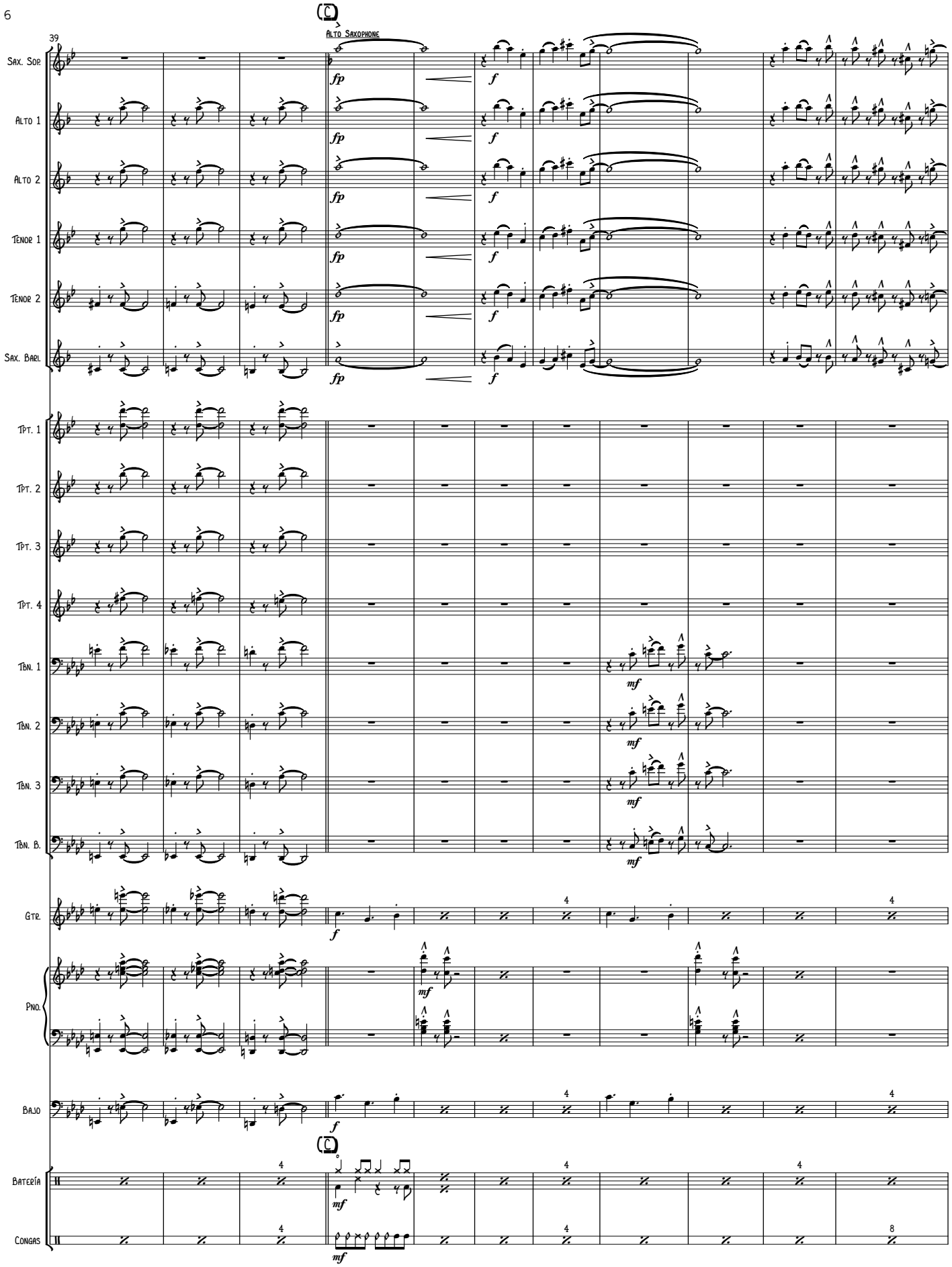
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

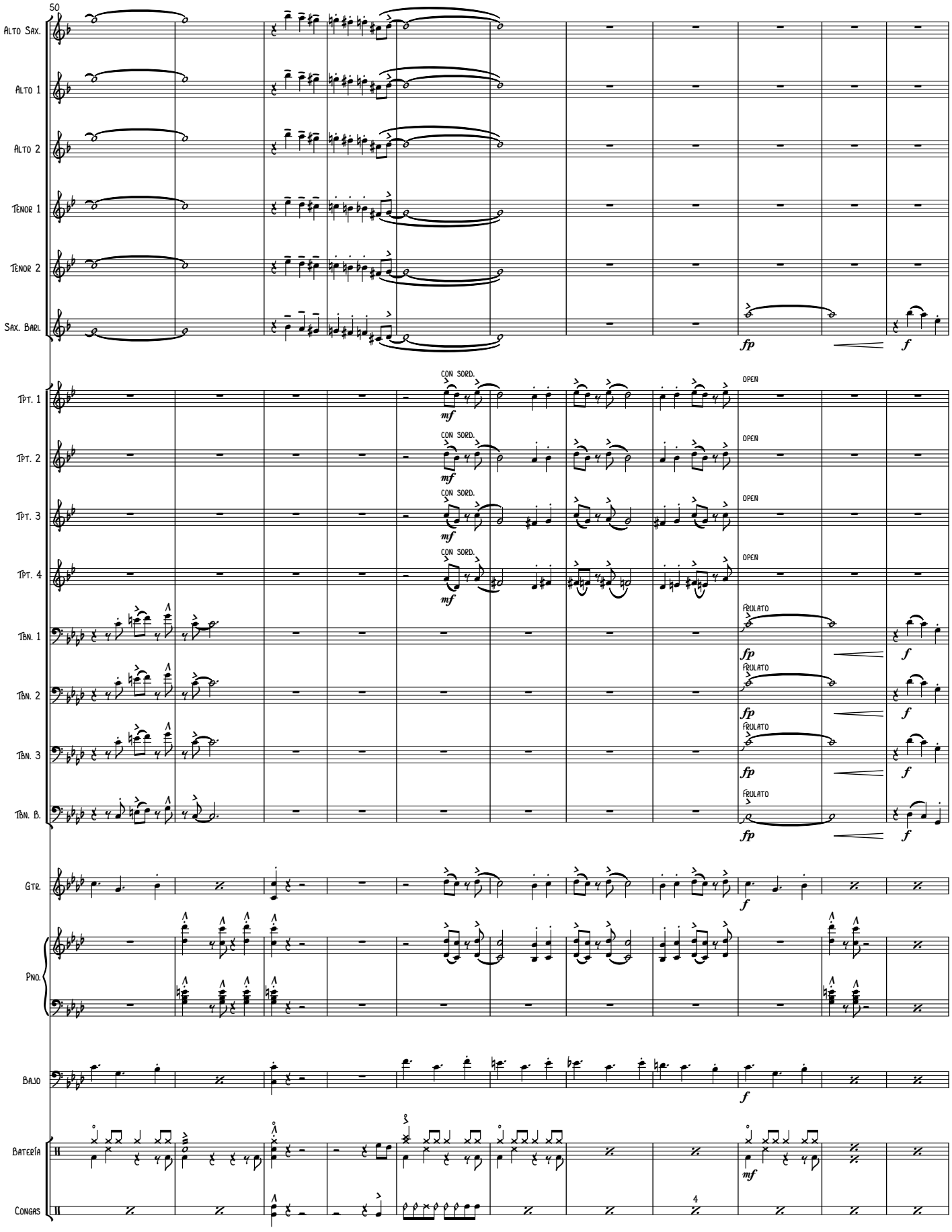

9
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
C7
Db7
Pno.
Bajo
Batería
Congas
4

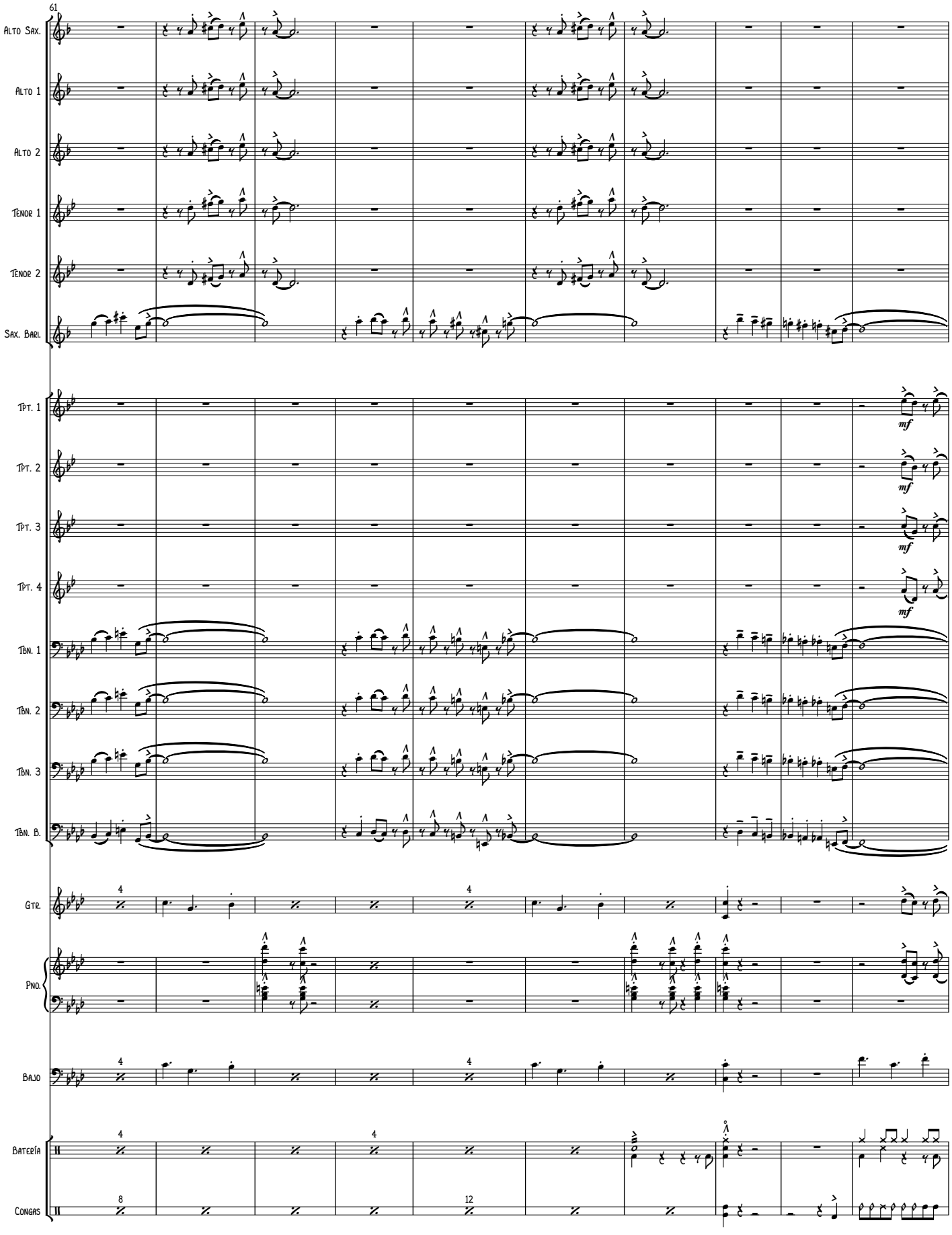

15
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
C7
Db7
Fm
Fm(maj7)
Fm7
Fm6
p

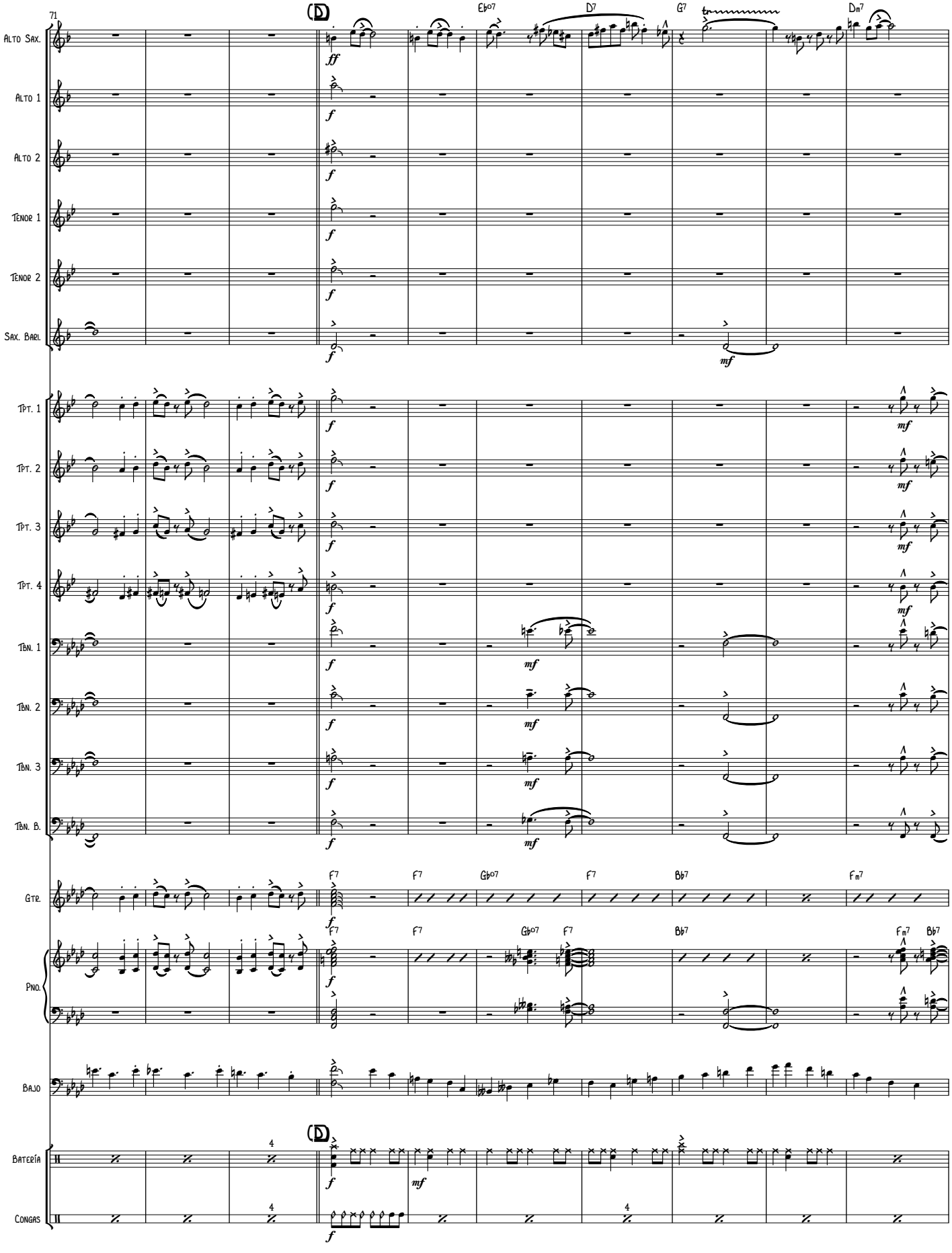

MOLTO ACCEL.
SWING ♩=120
21
B
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
F7
F7
Gb°7
F7
B♭7
Fm7
Pno.
F7
Gb°7
F7
B♭7
Fm7
B♭7
Bajo
MOLTO ACCEL.
SWING ♩=120
B
Batería
Congas
4

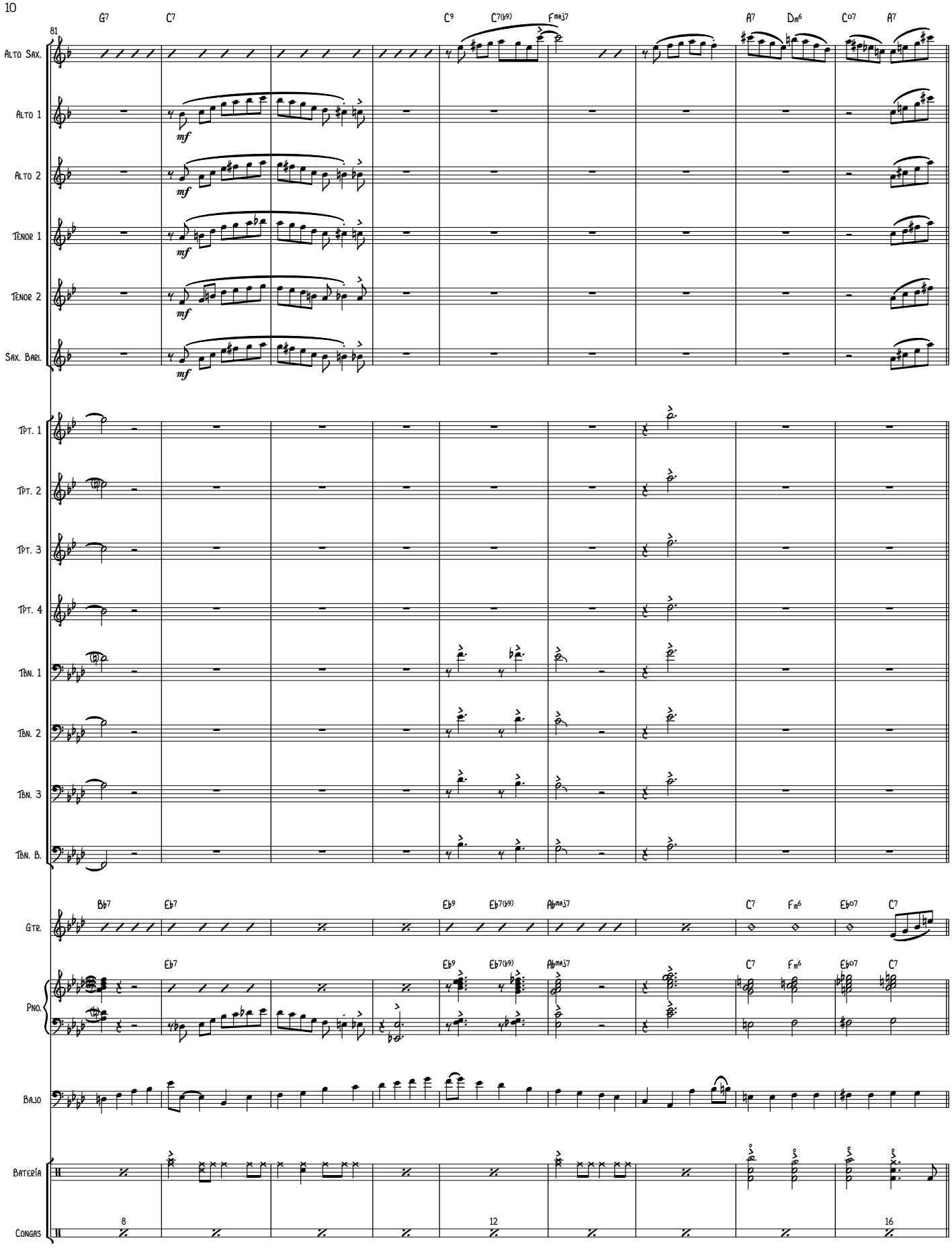

29
To Sop. Sax.
To Alto Sax.
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
ff
Bb7
Eb7
Eb9
Eb7(b9)
Abmaj7
C7
Fm6
Ebo7
8
12

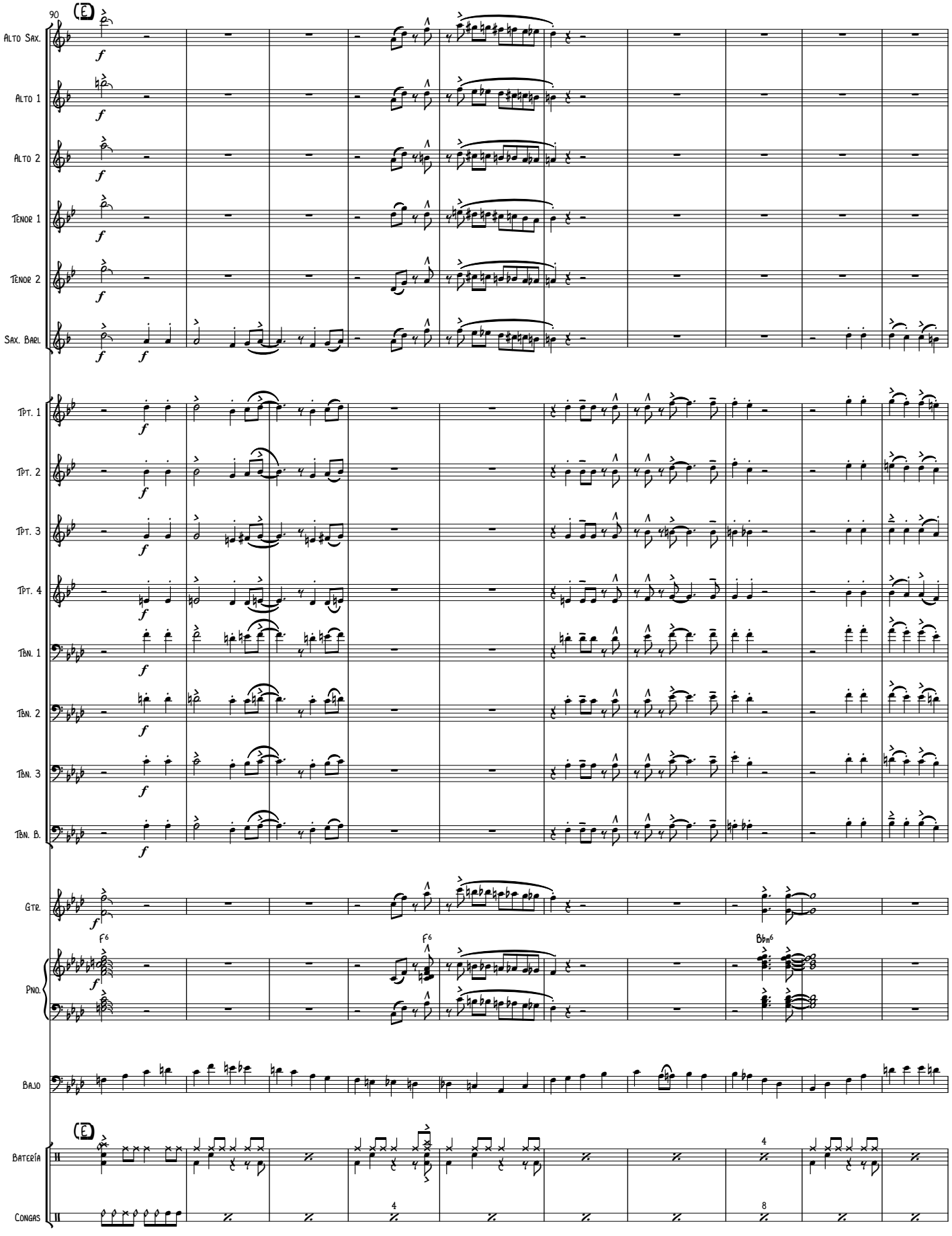

39
Alto Saxophone
Sax. Sop.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
fp
f
mf

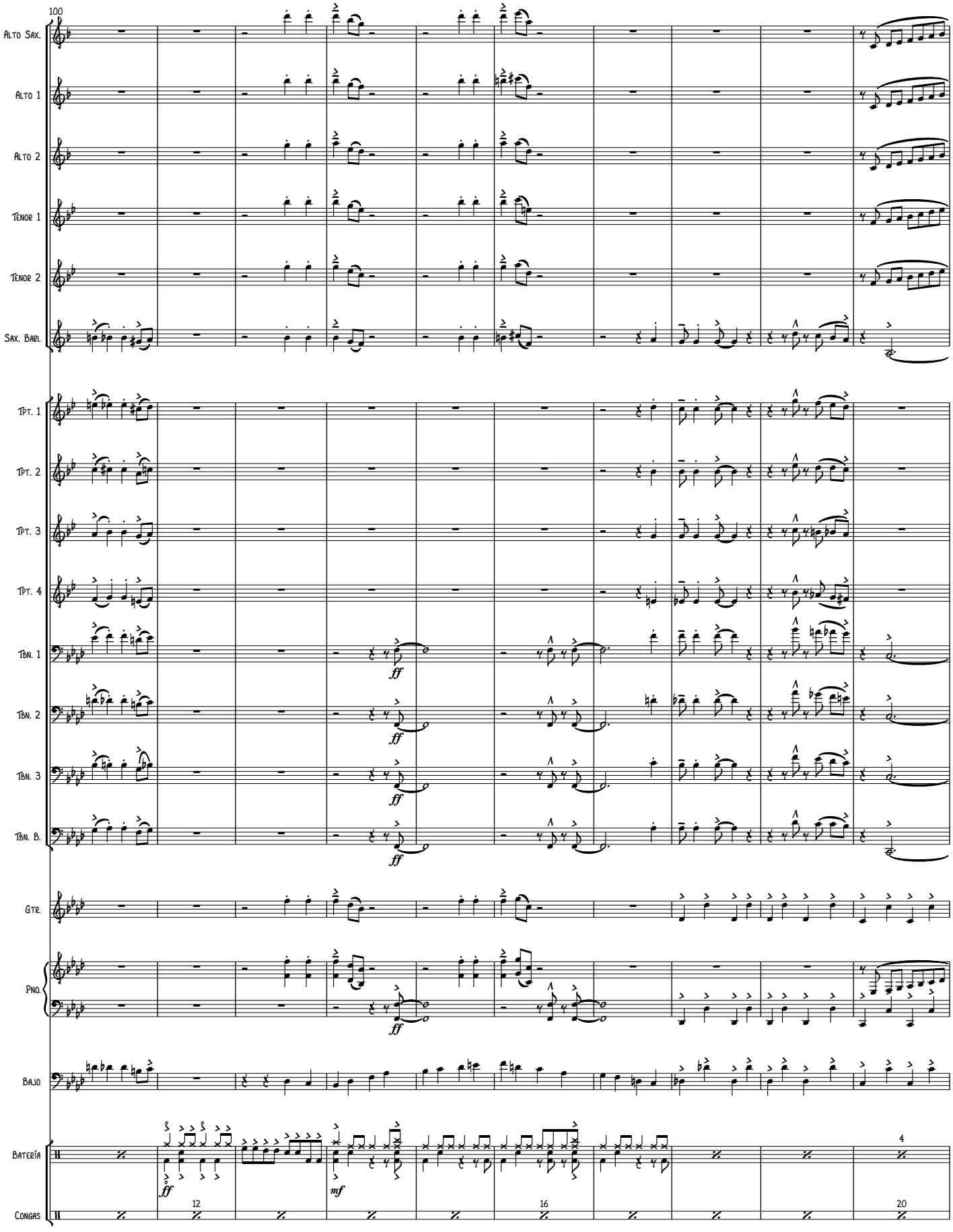

50
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
fp
f
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
CON SORD.
mf
OPEN
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. B.
FRULATO
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
4

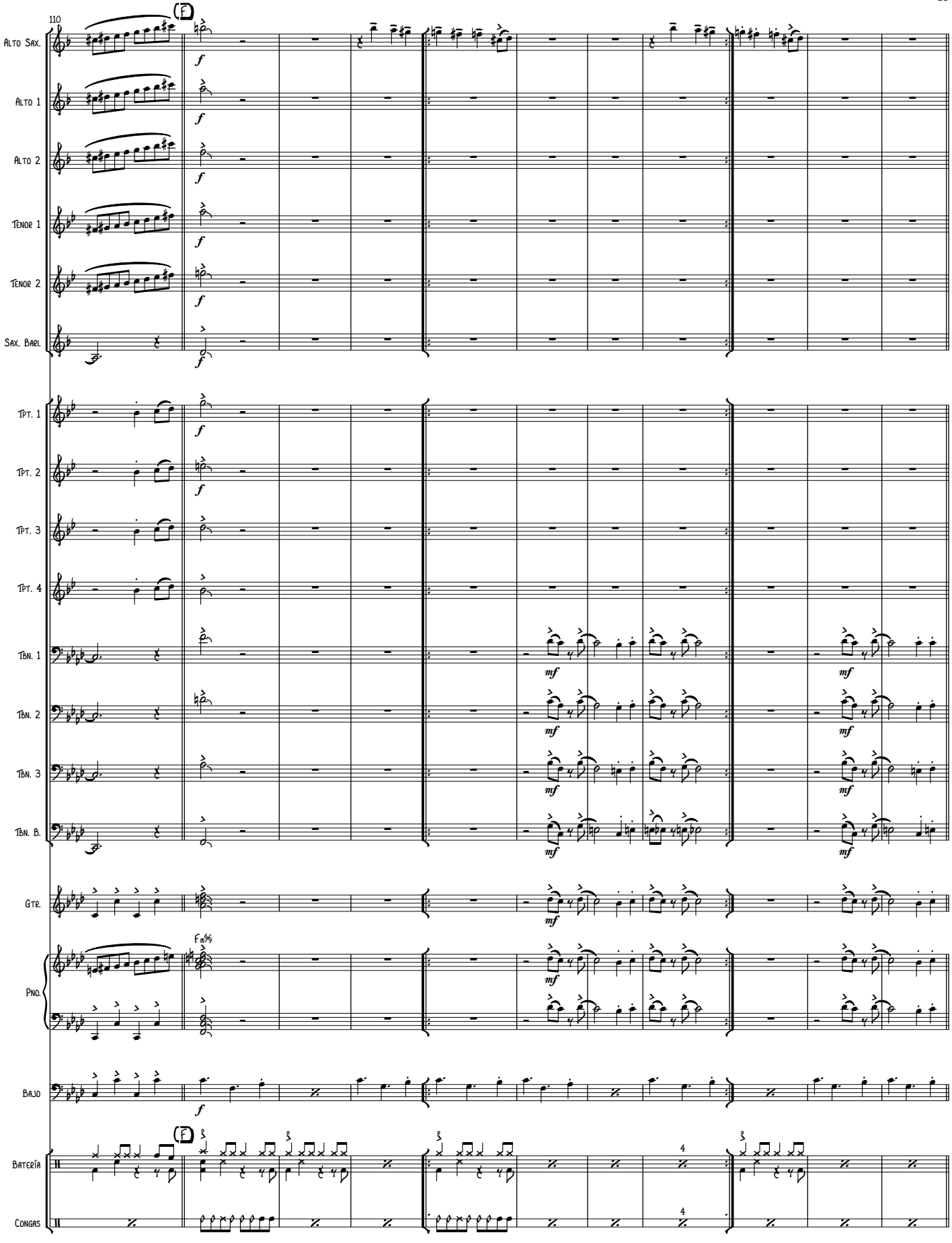

61
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
mf
4
8
12

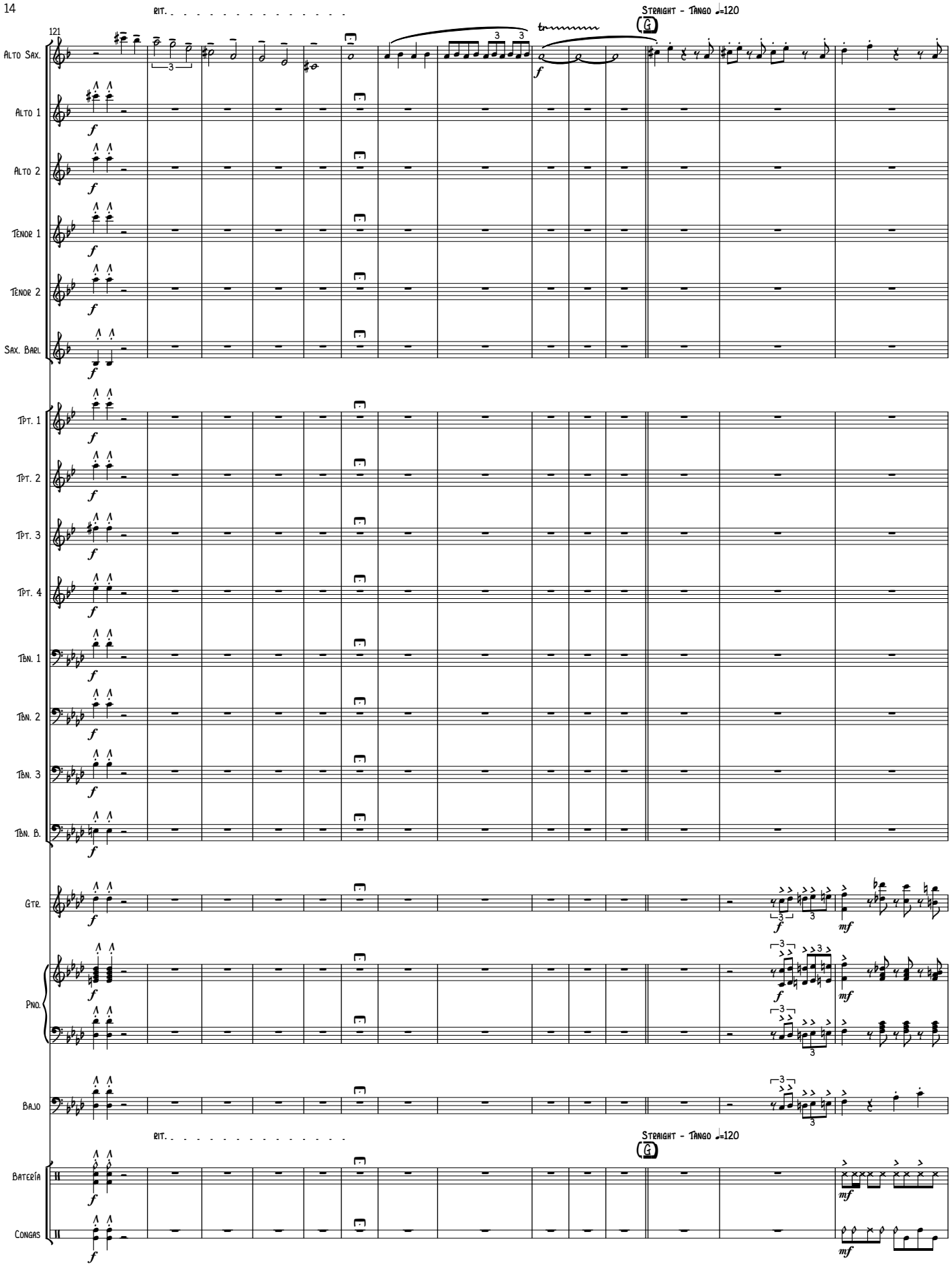

71
Eb°7
D7
G7
Dm7
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
F7
F7
Gb°7
F7
Bb7
Fm7
Gtr.
F7
F7
Gb°7
F7
Bb7
Fm7
Bb7
Pno.
Bajo
Batería
Congas
ff
f
mf

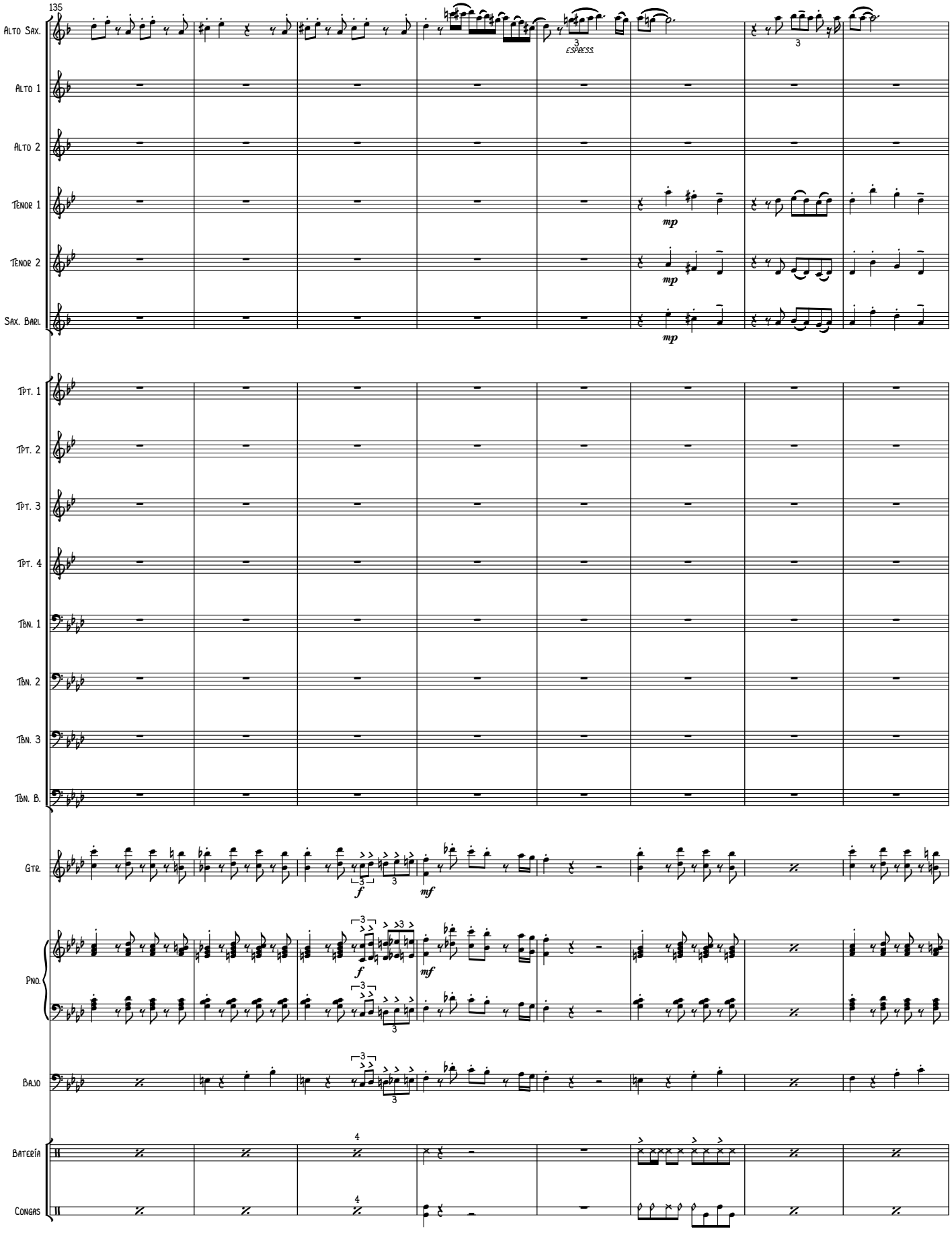

81
G7
C7
C9
C7(b9)
Fmaj7
A7
Dm6
C°7
A7
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
mf
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Bb7
Eb7
Eb9
Eb7(b9)
Abmaj7
C7
Fm6
Eb°7
C7
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
8
12
16

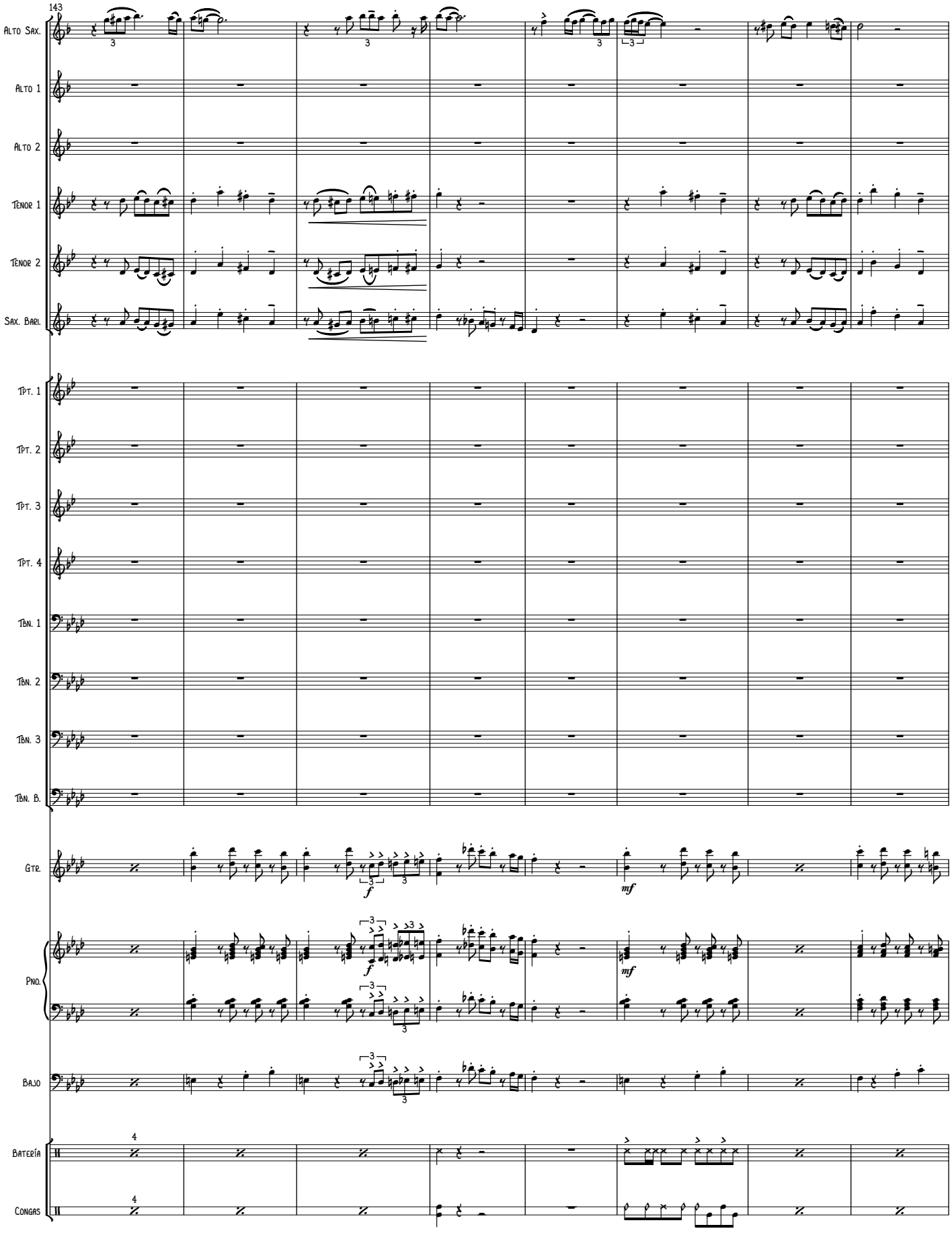

90
E
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
F6
F6
Bbm6
Pno.
Bajo
E
Batería
Congas
4
4
8

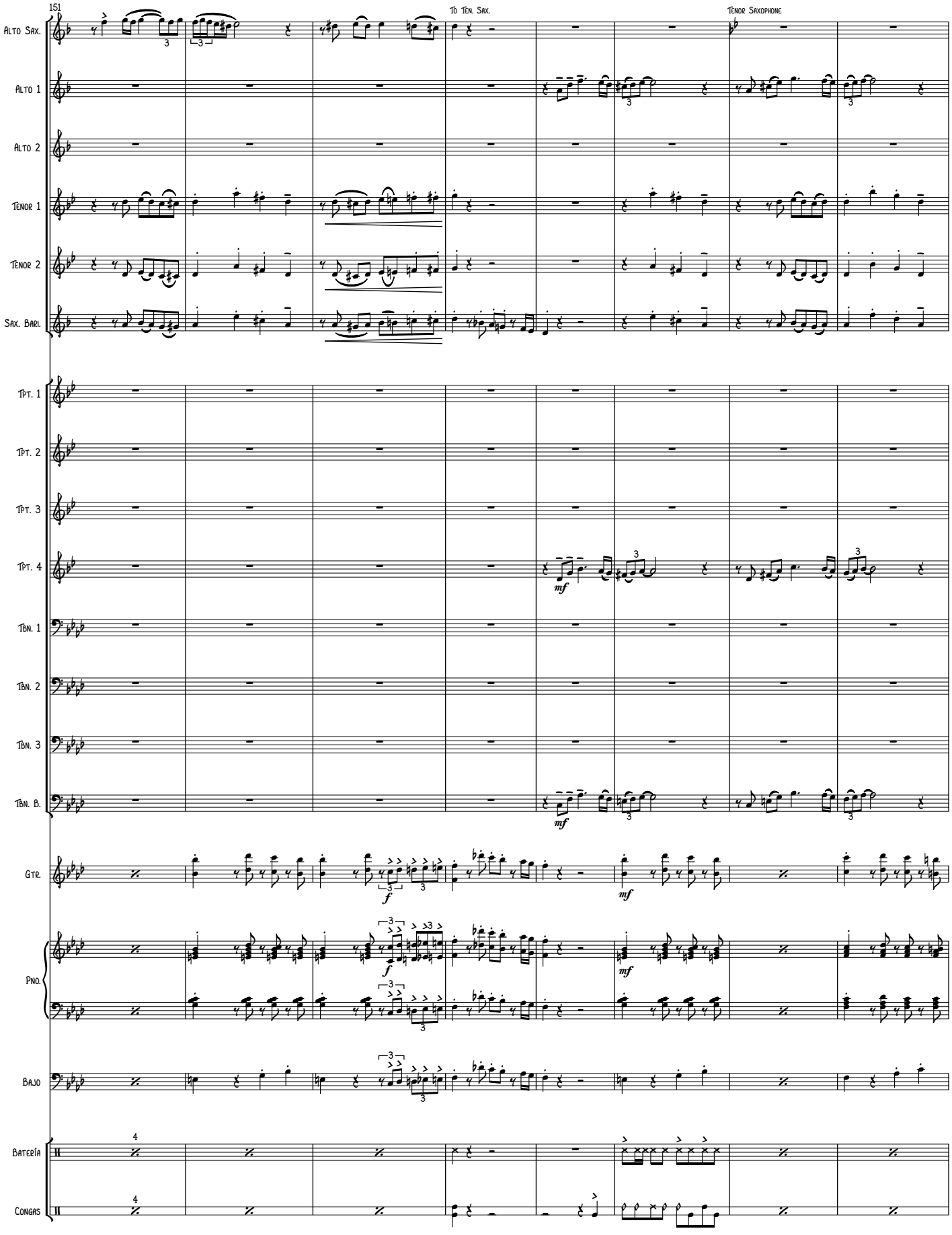

100
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
ff
mf
12
16
20
4

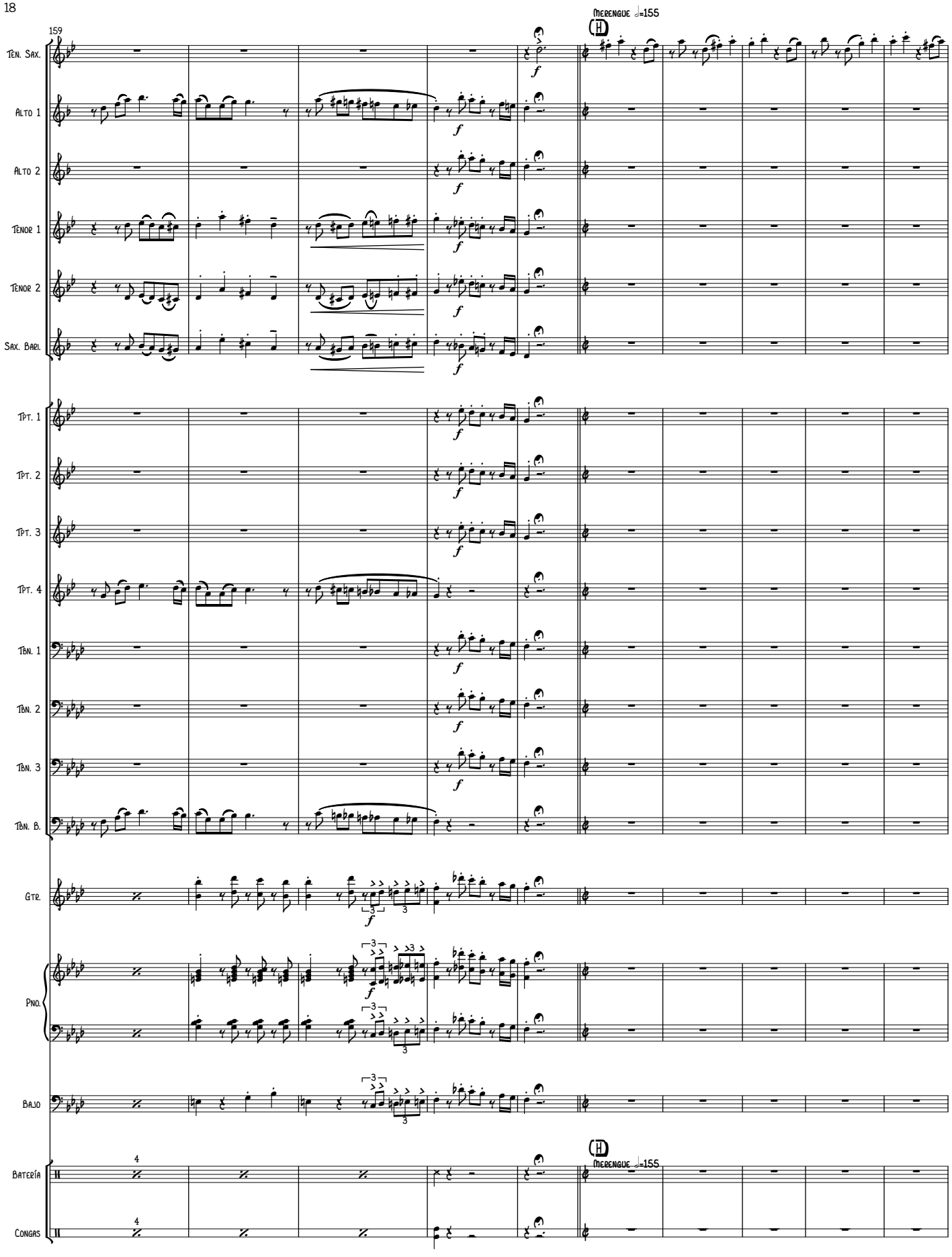

110
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
f
mf
4

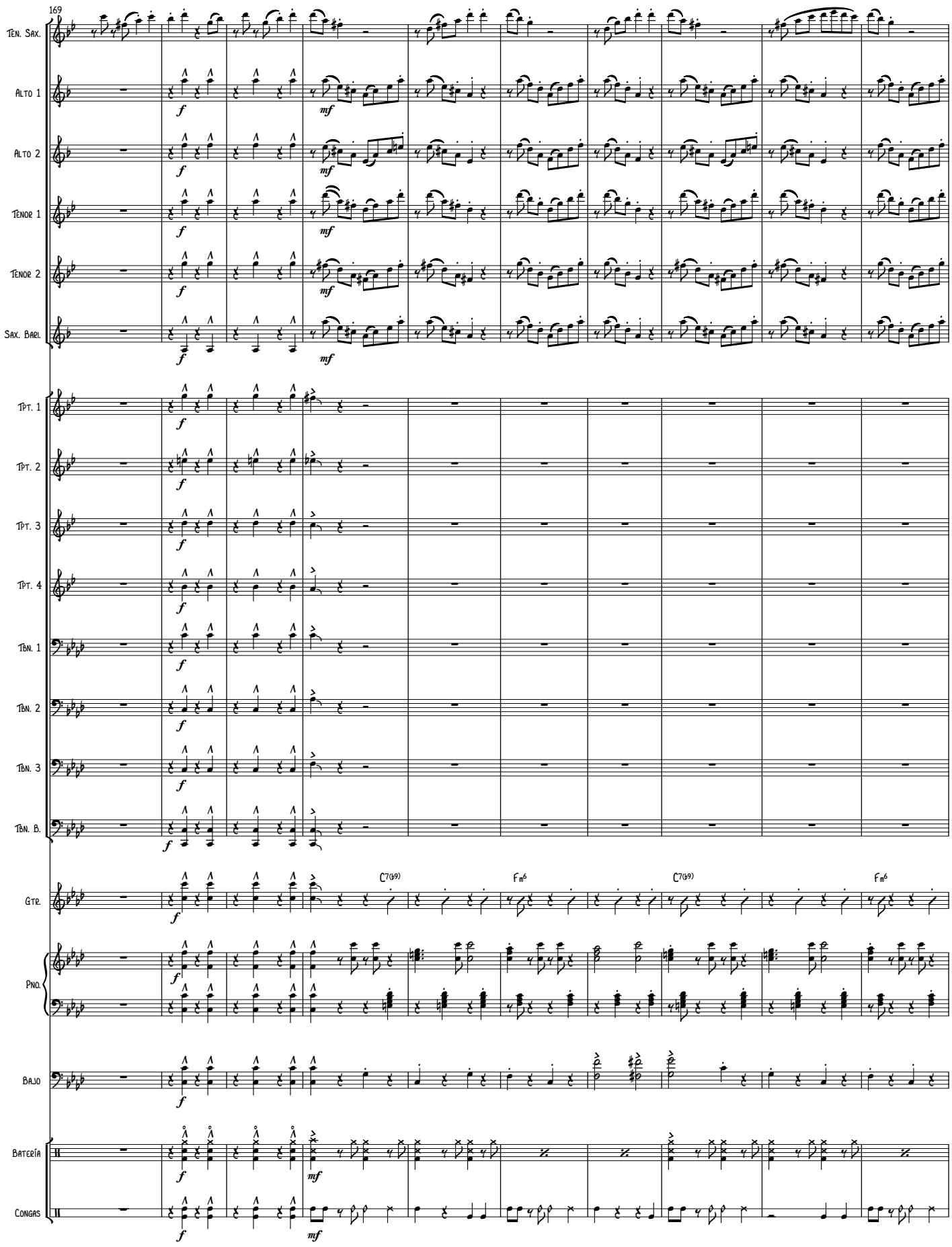

121
rit.
Straight - Tango ♩=120
G
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
f
mf

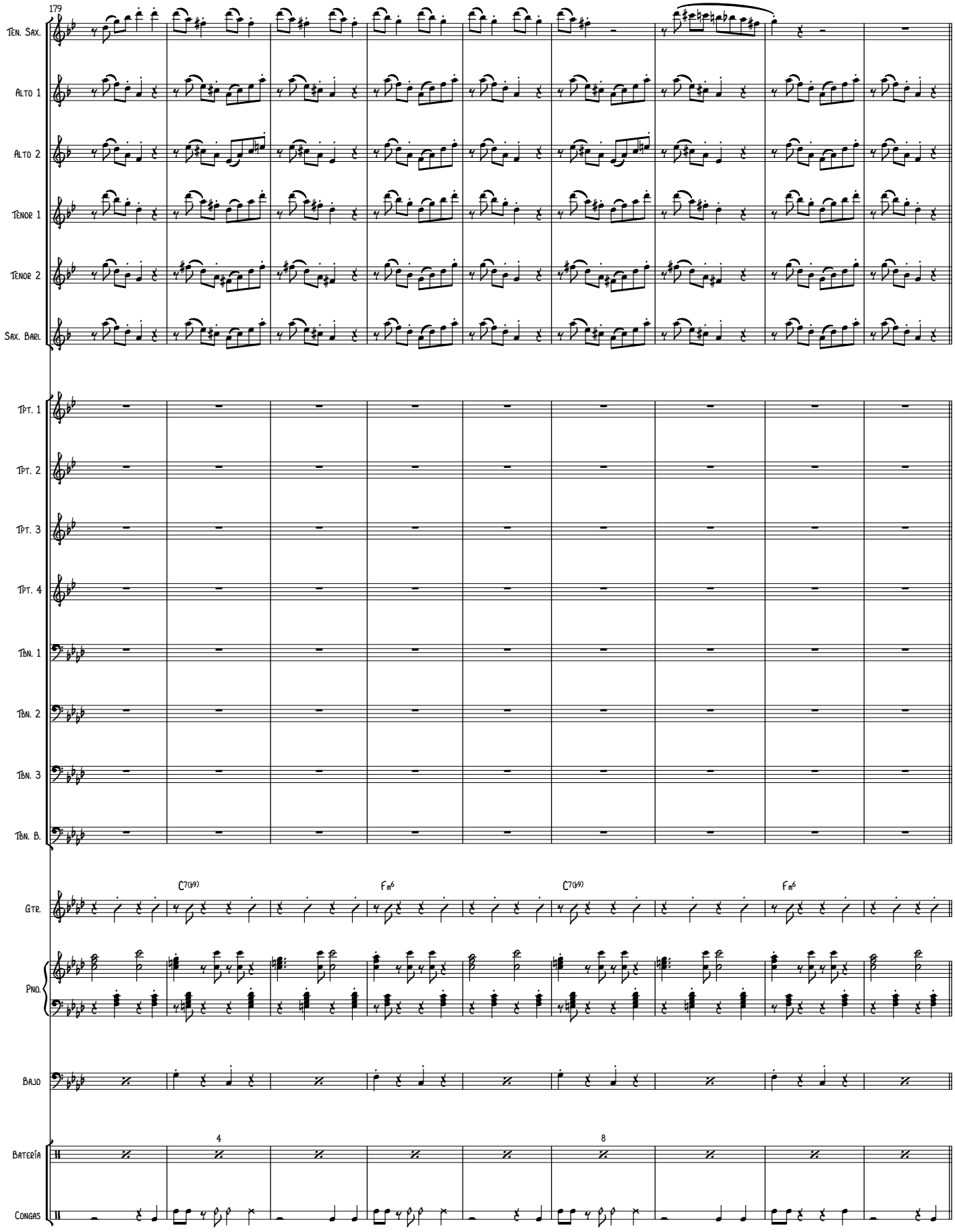

135
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
espress.
mp
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
f
mf
Pno.
Bajo
Batería
Congas

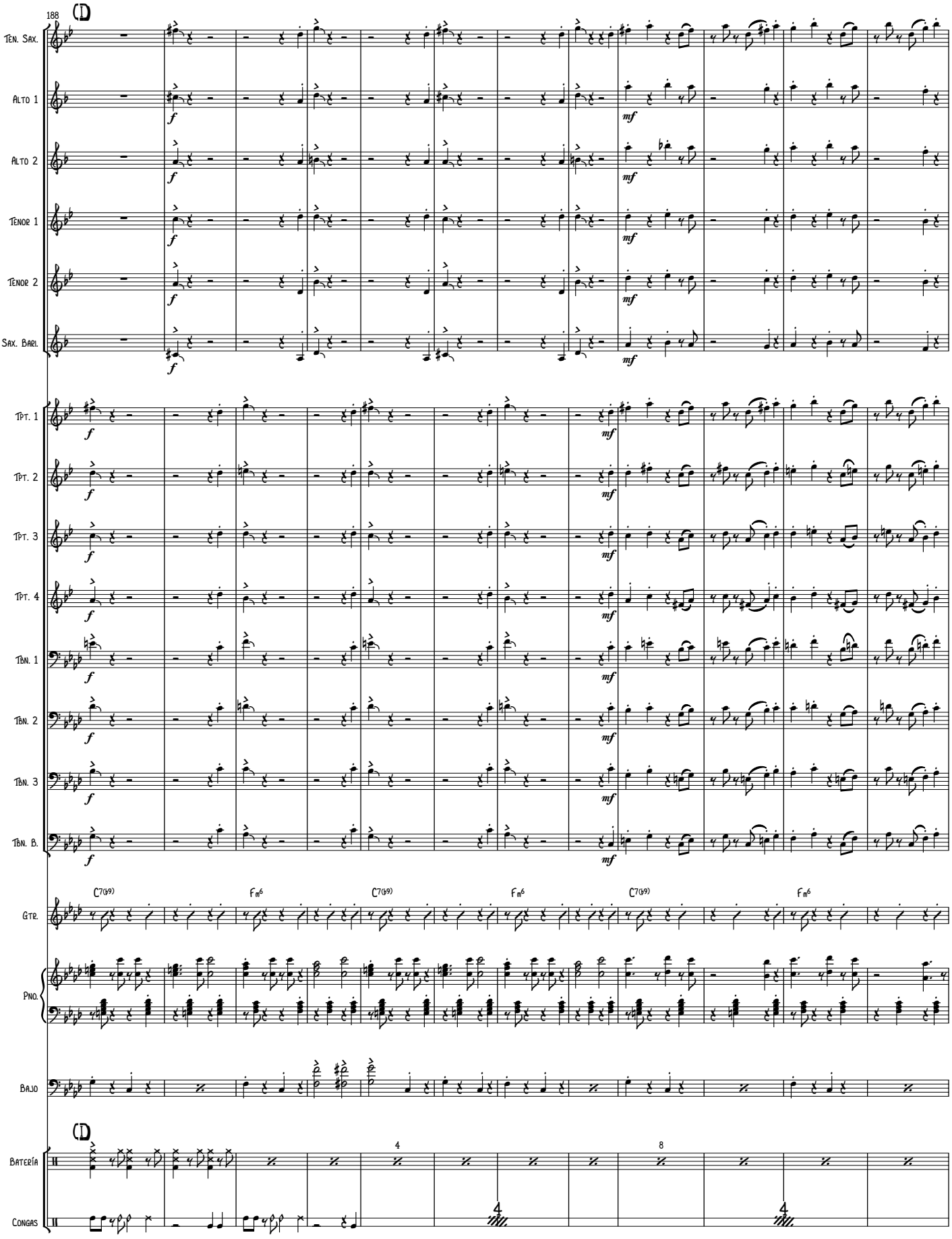

143
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
f
mf

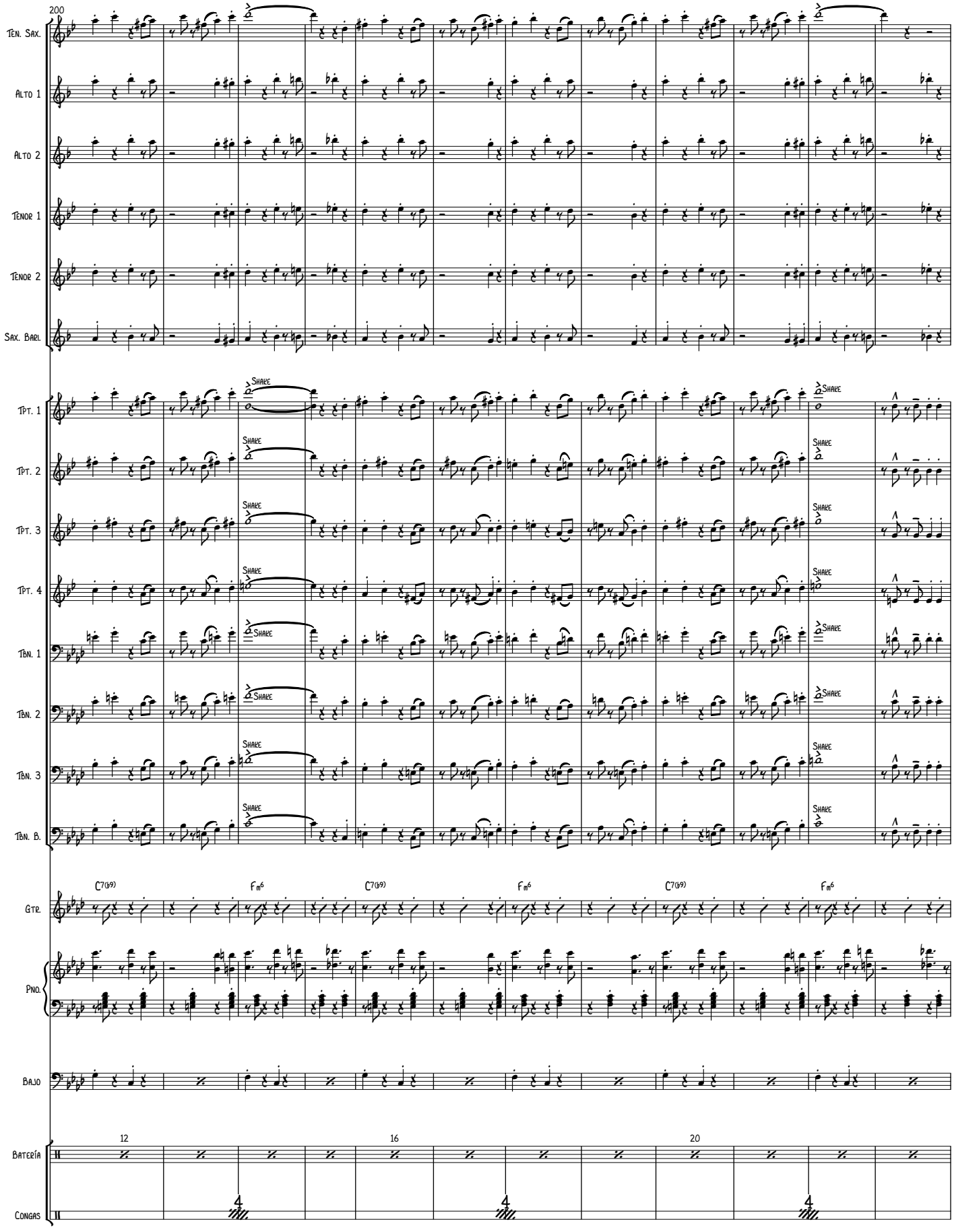

151
To Ten. Sax.
Tenor Saxophone
Alto Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
mf
f

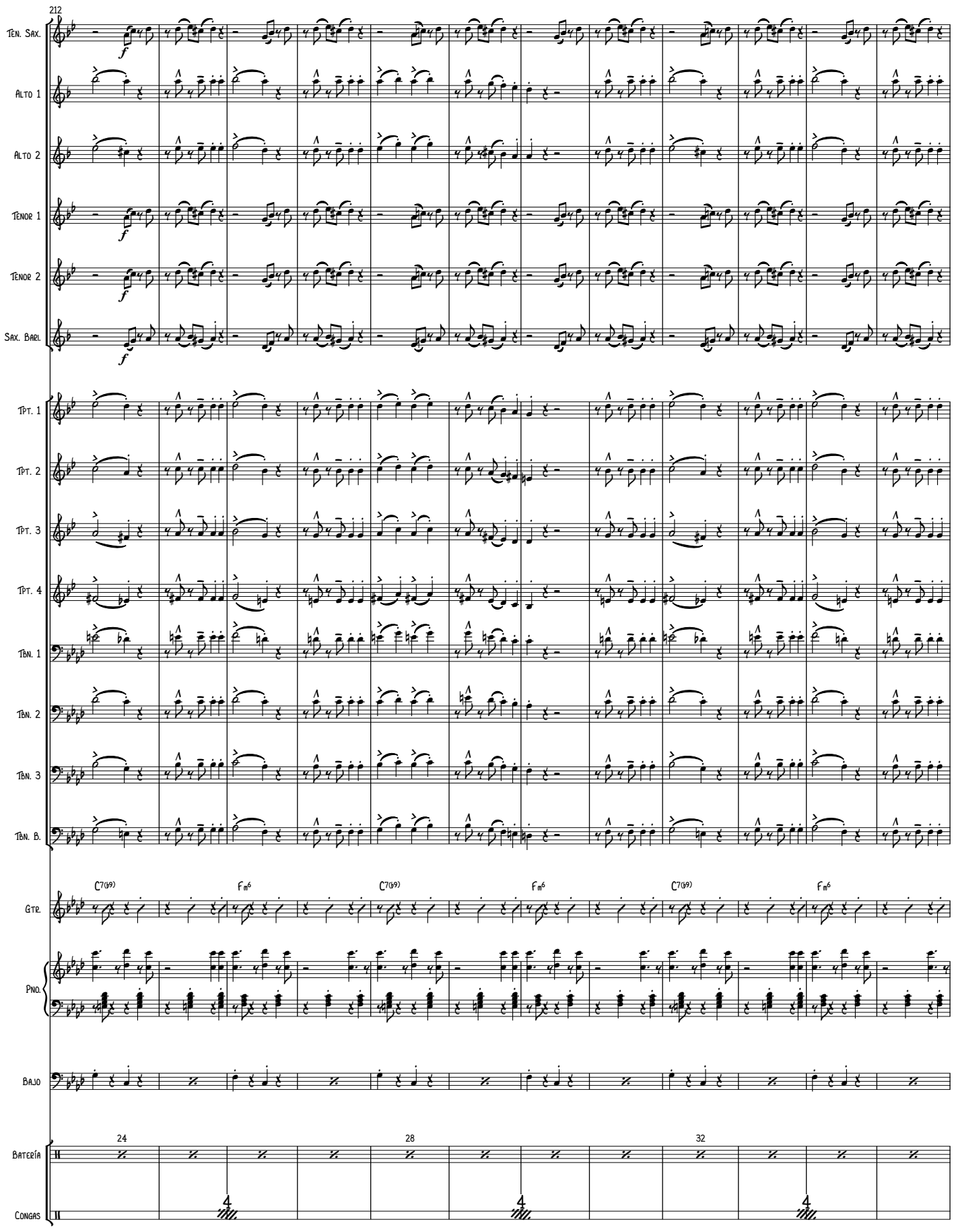

159
Merengue ♩=155
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
Merengue ♩=155

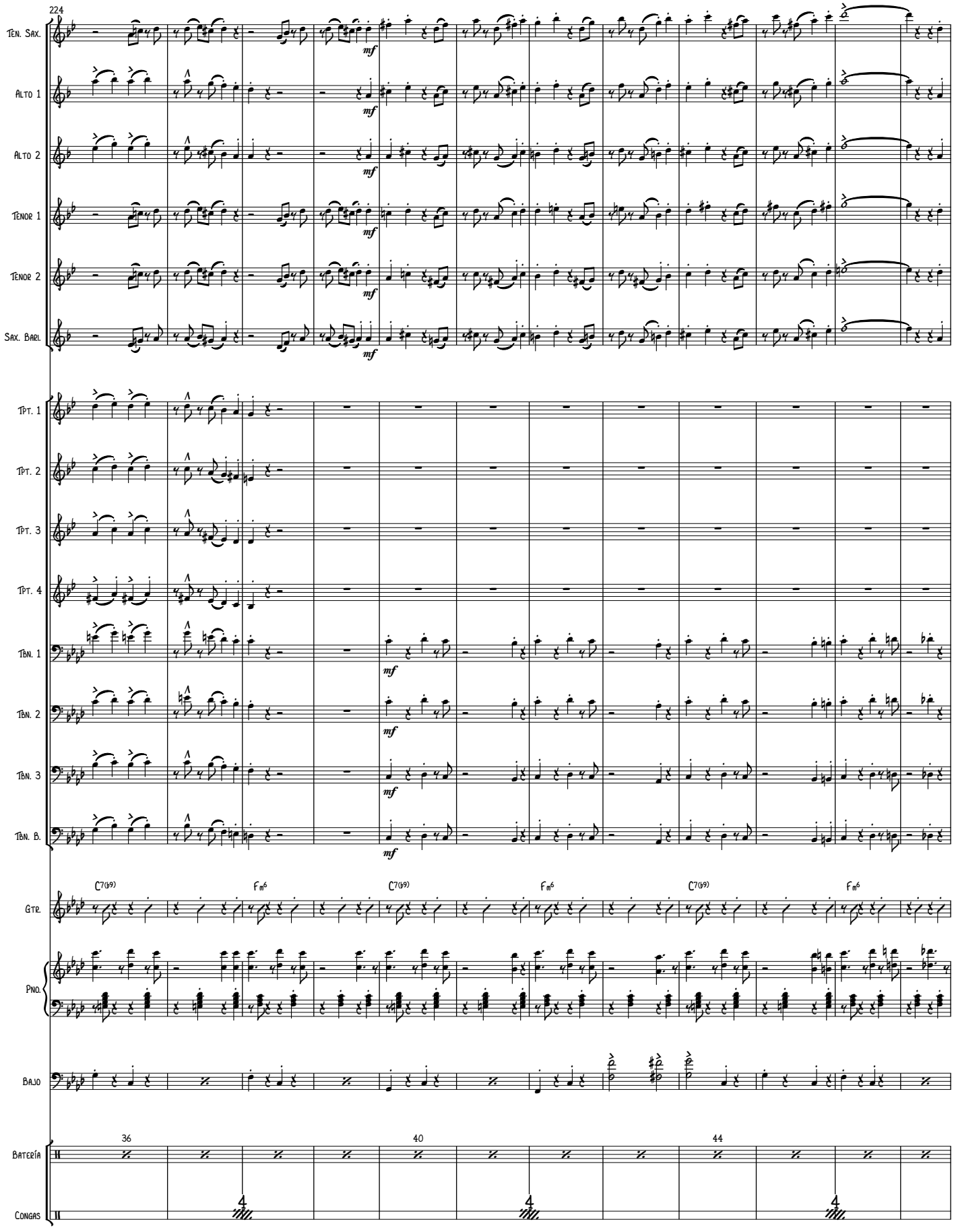

169
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
C7(♭9)
Fm6
C7(♭9)
Fm6
Pno.
Bajo
Batería
Congas
f
mf

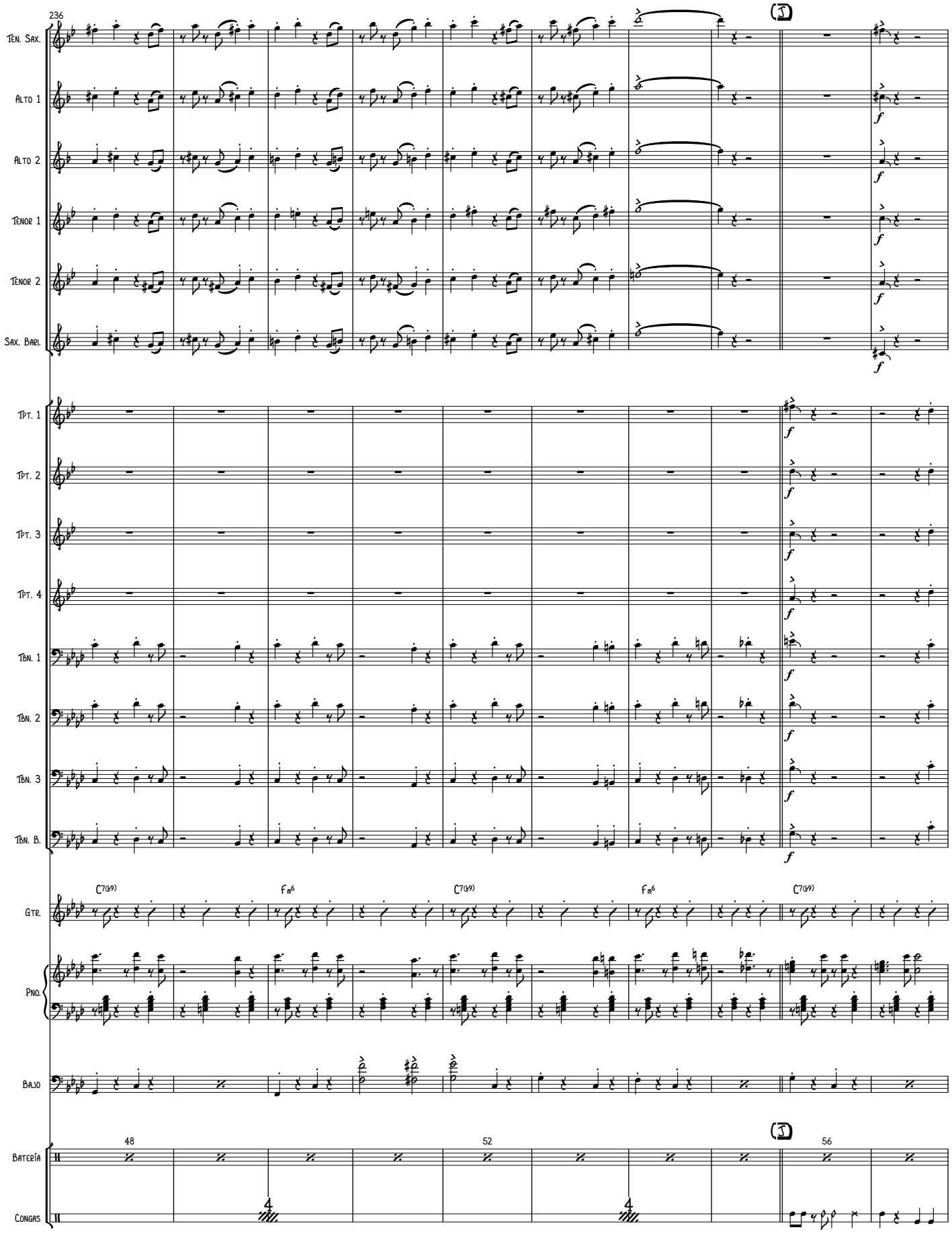

179
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
Fm6
Pno.
Bajo
Batería
4
8
Congas

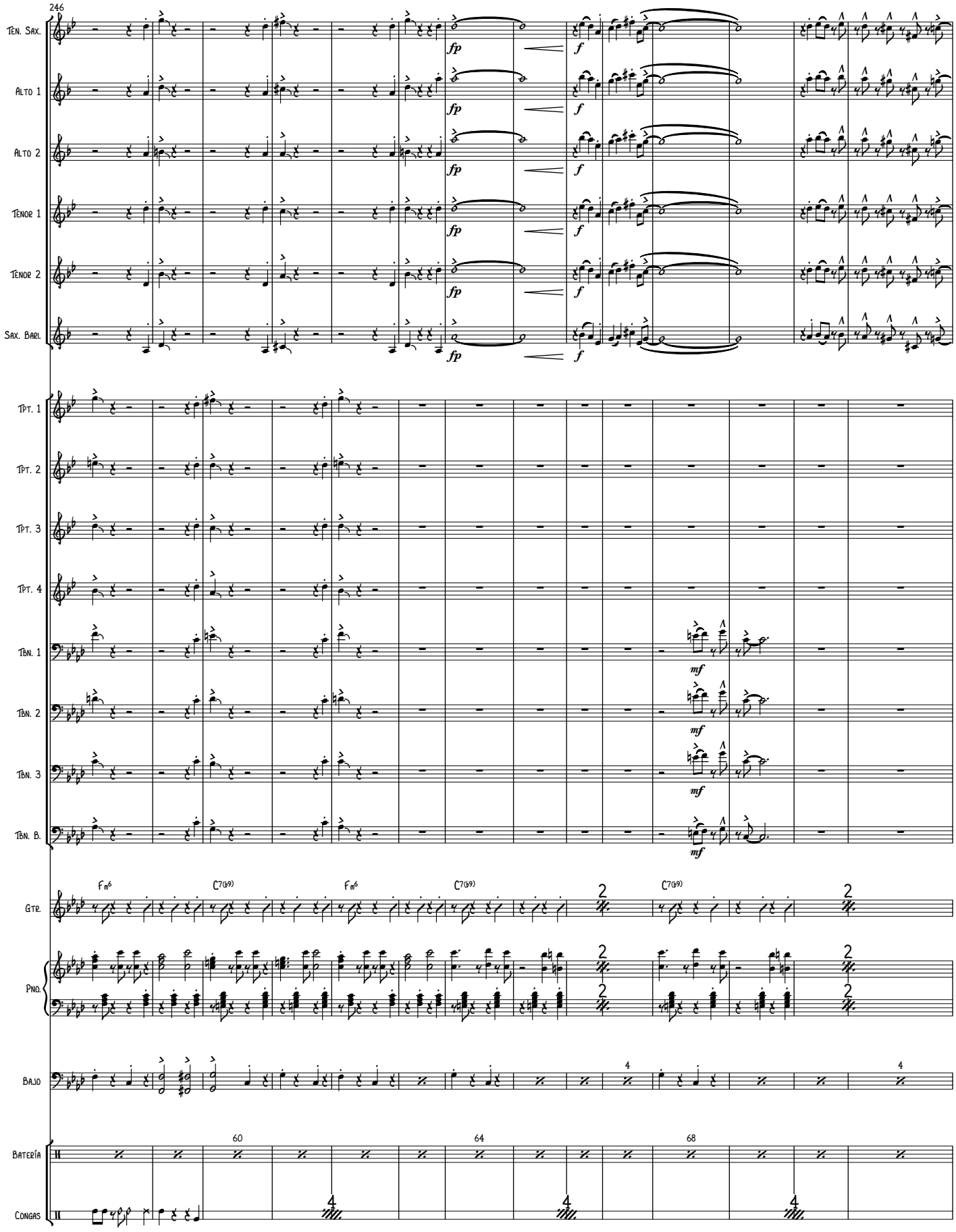

188
(D)
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
C7(b9)
Fm6
Gtr.
Pno.
Bajo
(D)
Batería
Congas
4
8

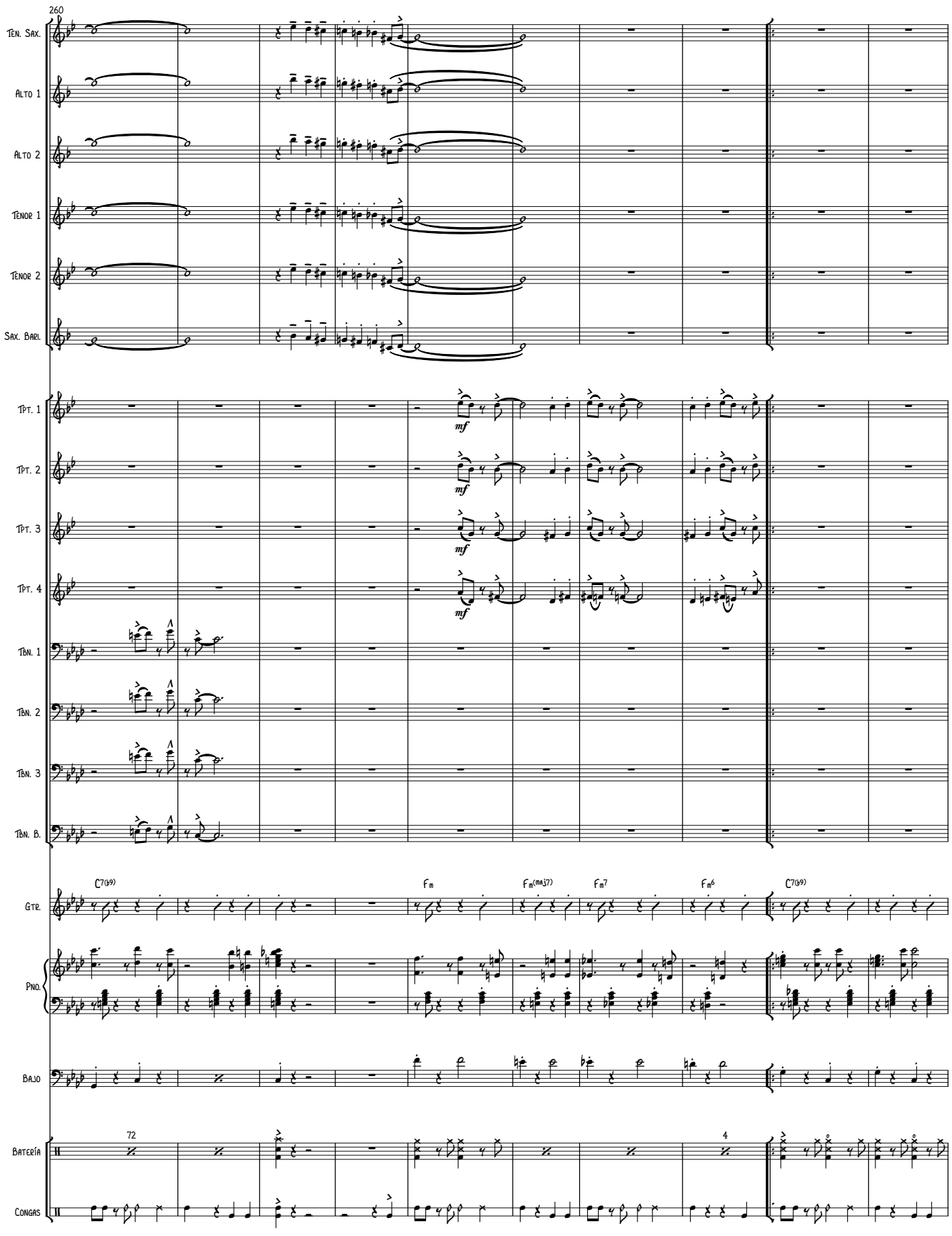

200
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Shake
C7(♭9)
Fm6
Gtr.
Pno.
Bajo
12
16
20
Batería
Congas
4

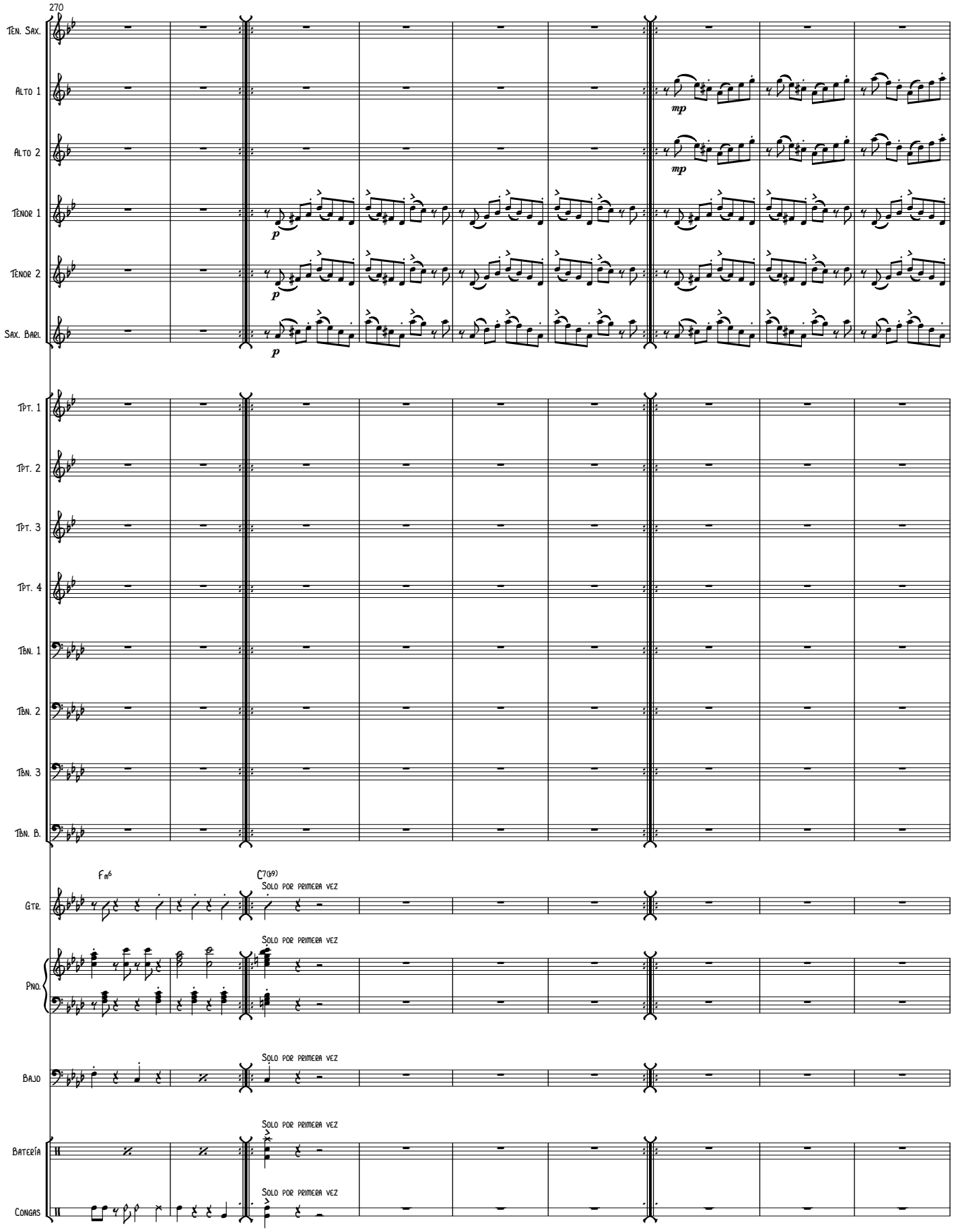

212
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
Fm6
Gtr.
Pno.
Bajo
24
28
32
Batería
Congas
4
4
4

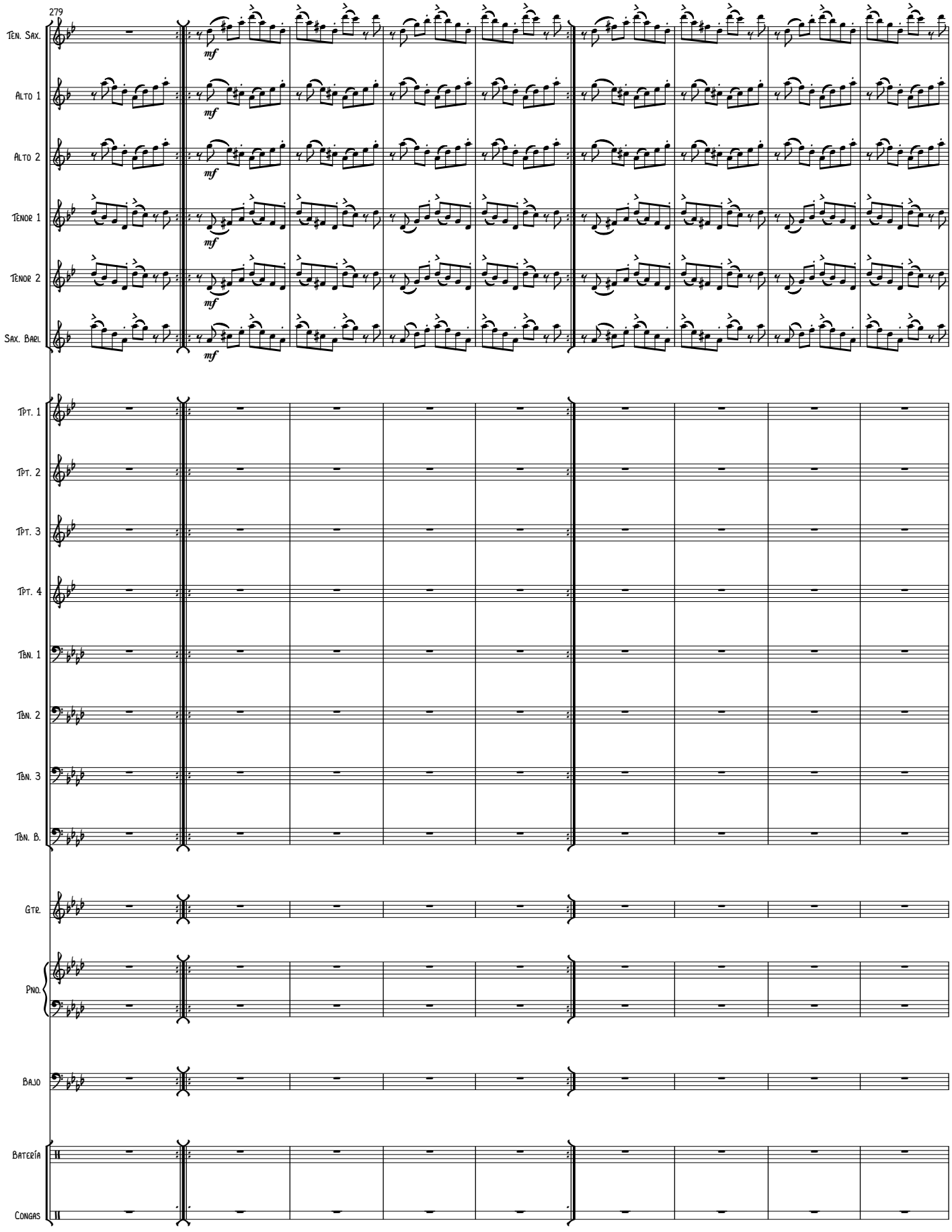

224
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
mf
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
C7(b9)
Fm6
Gtr.
Pno.
Bajo
36
40
44
Batería
Congas
4

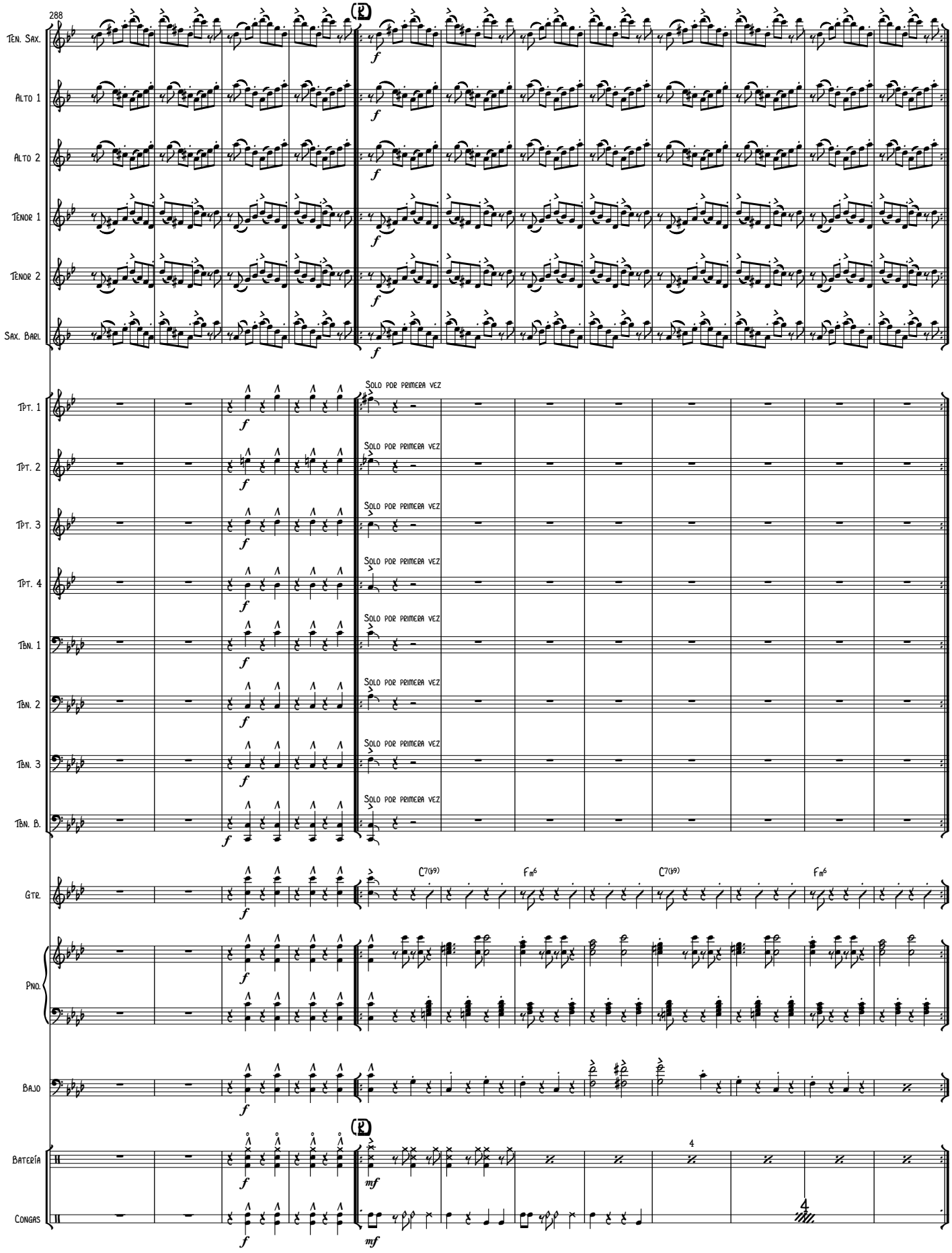

236
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
Pno.
Bajo
48
52
56
Batería
Congas
f

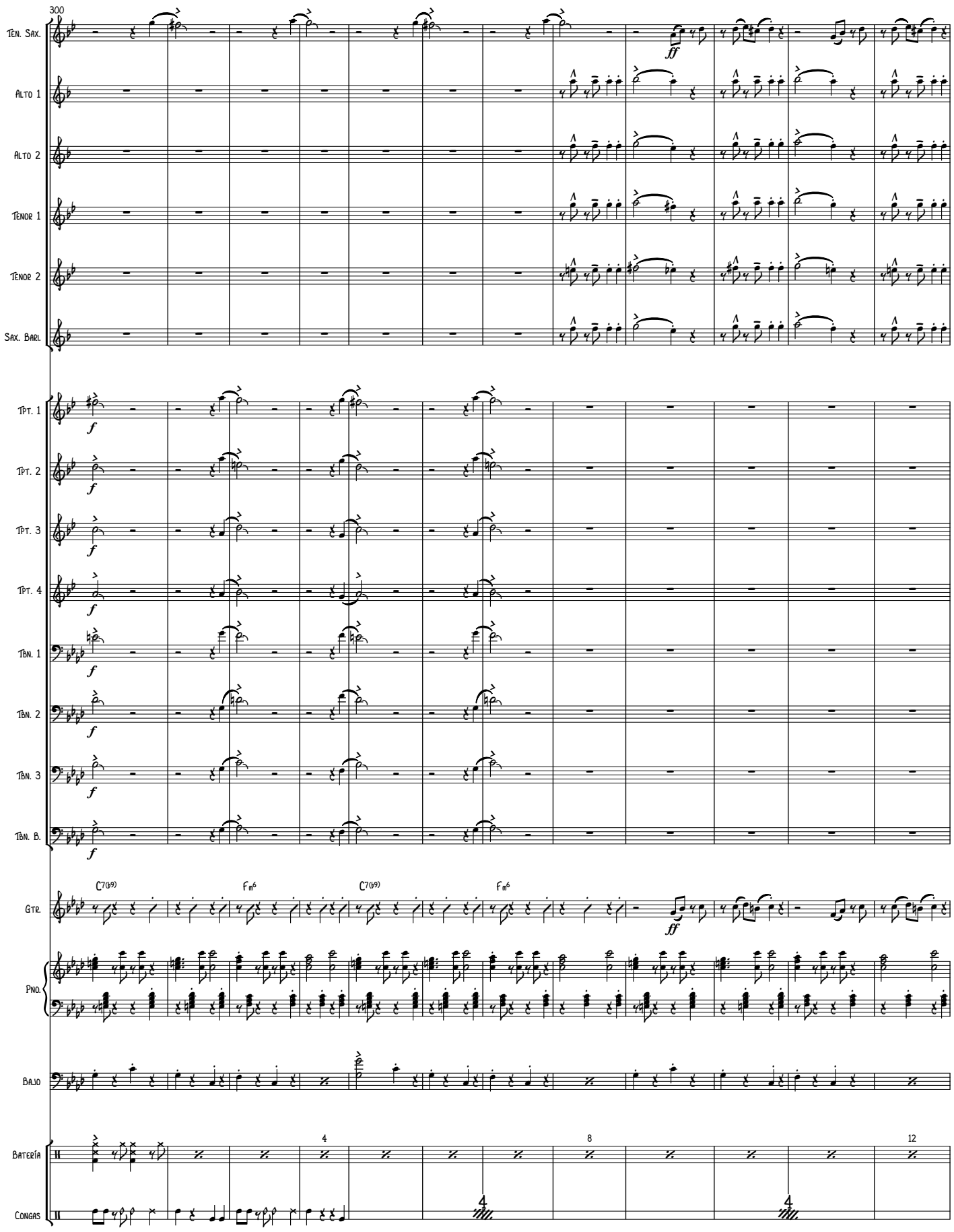

246
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
fp
f
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
mf
Gtr.
Fm6
C7(b9)
Pno.
Bajo
Batería
Congas
60
64
68

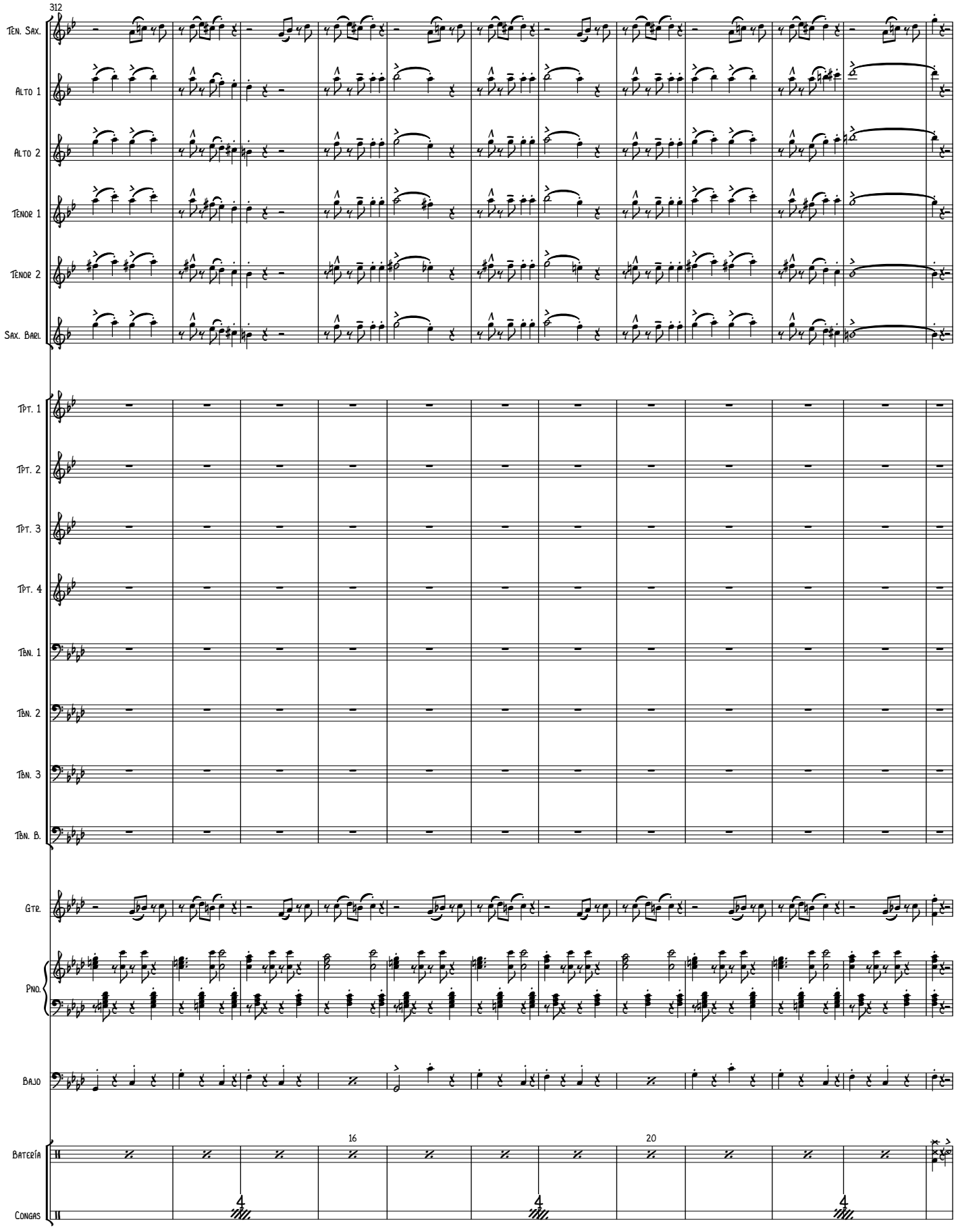

260
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
mf
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
C7(b9)
Fm
Fm(maj7)
Fm7
Fm6
C7(b9)
Gtr.
Pno.
Bajo
72
4
Batería
Congas

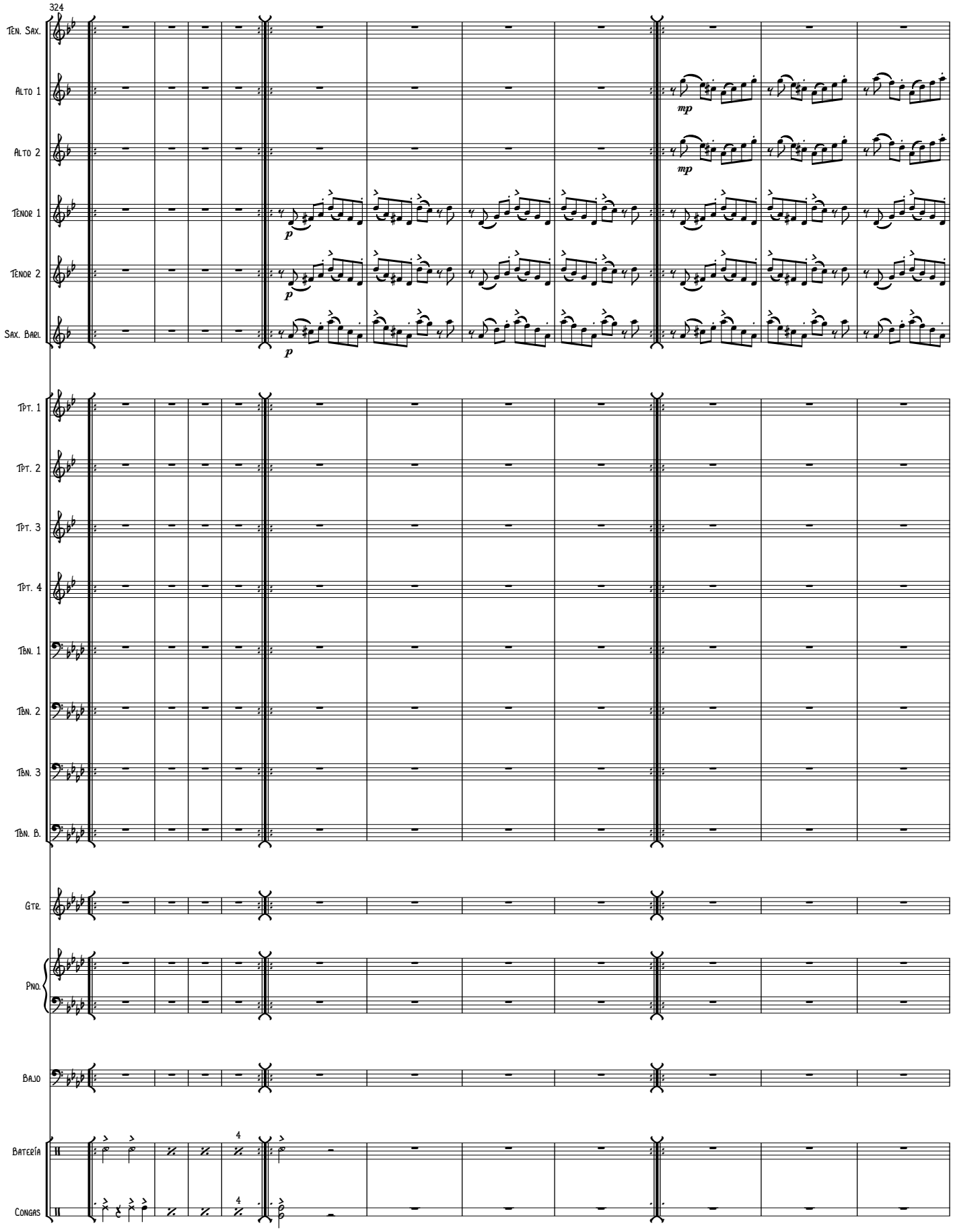

270
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
mp
mp
p
p
p
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Fm6
C7(b9)
Solo por primera vez
Gtr.
Solo por primera vez
Pno.
Solo por primera vez
Bajo
Solo por primera vez
Batería
Solo por primera vez
Congas

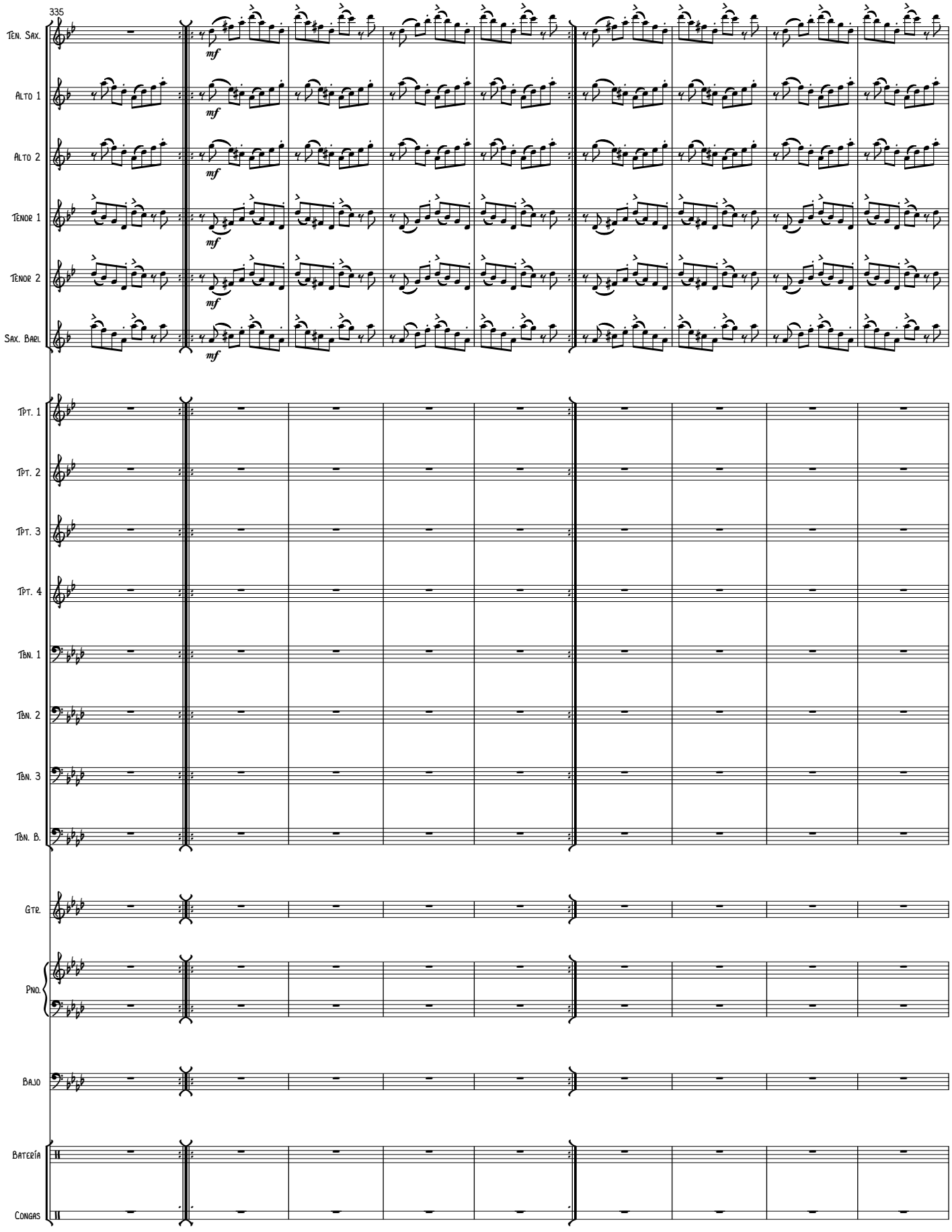

279
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
mf
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas

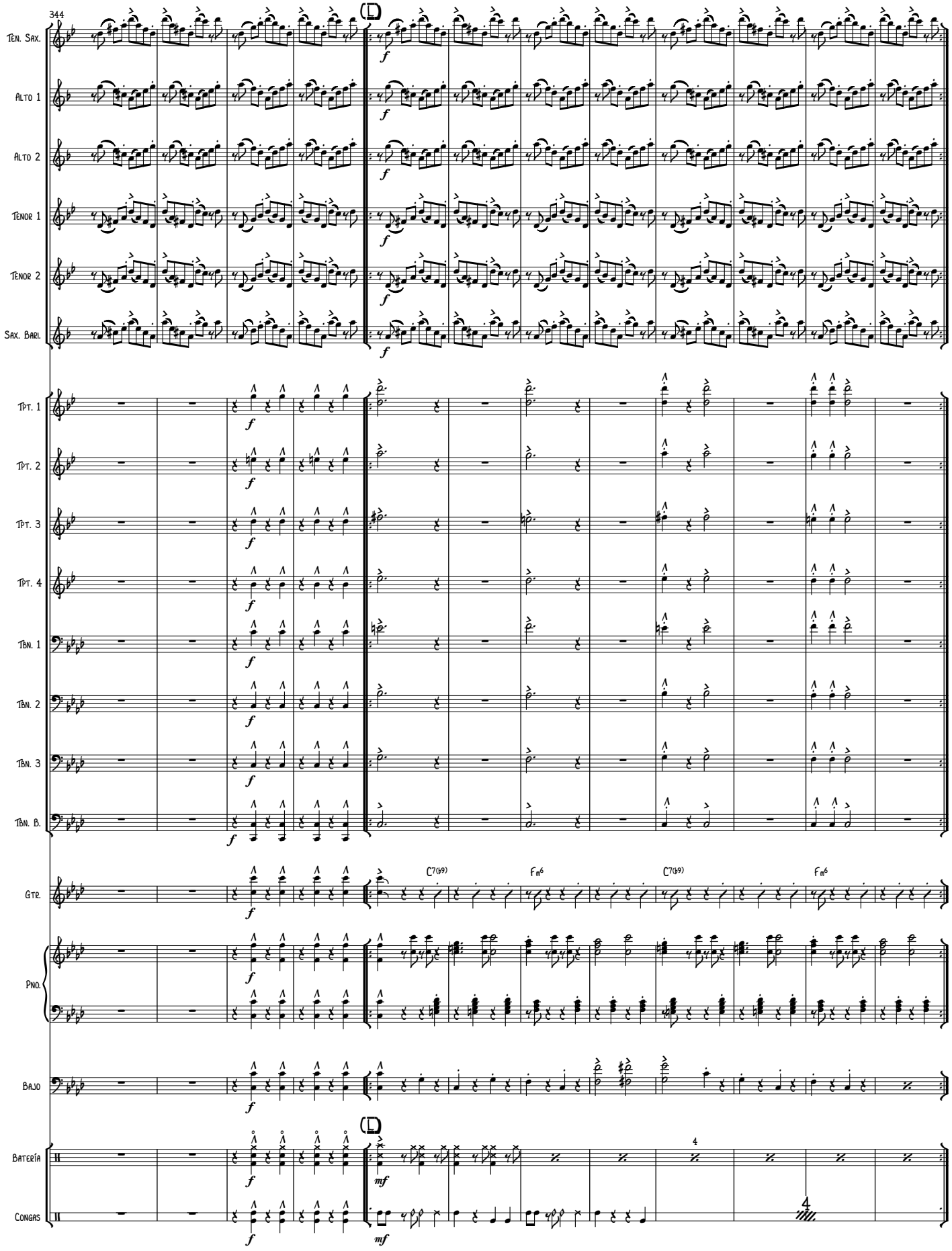

288
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
Solo por primera vez
C7(b9)
Fm6
4

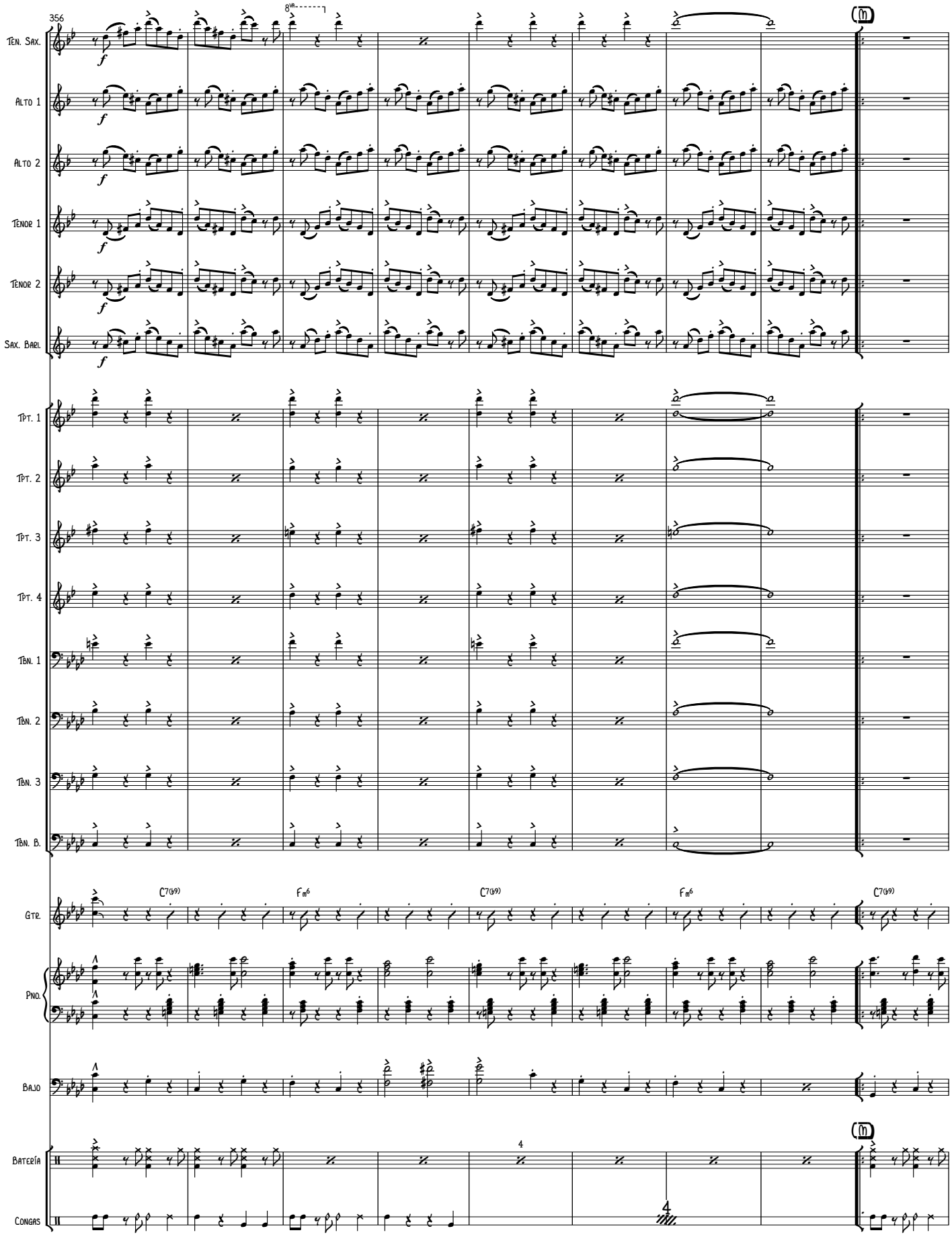

300
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
Fm6
Pno.
Bajo
Batería
Congas
4
8
12

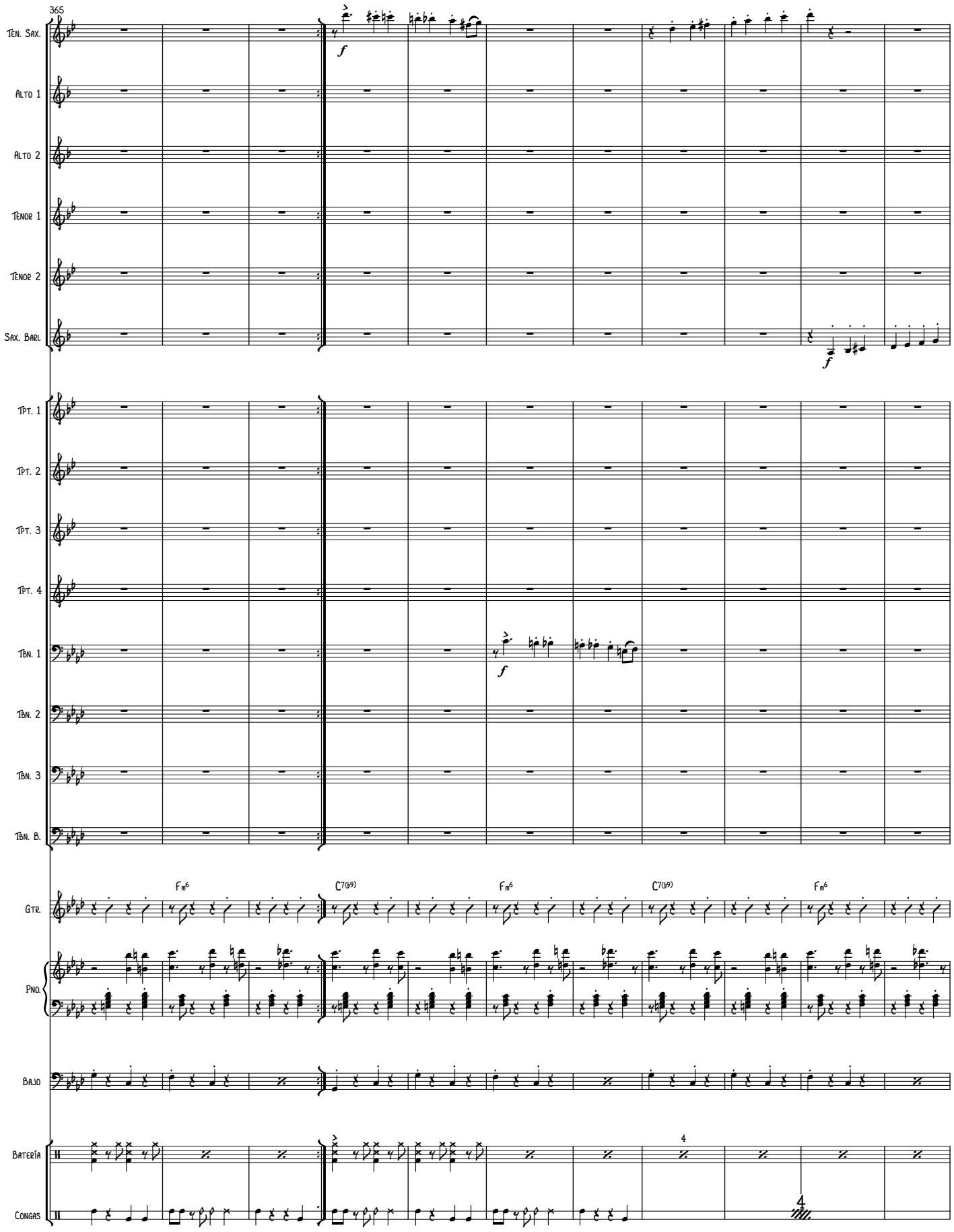

312
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
16
20
4
4
4

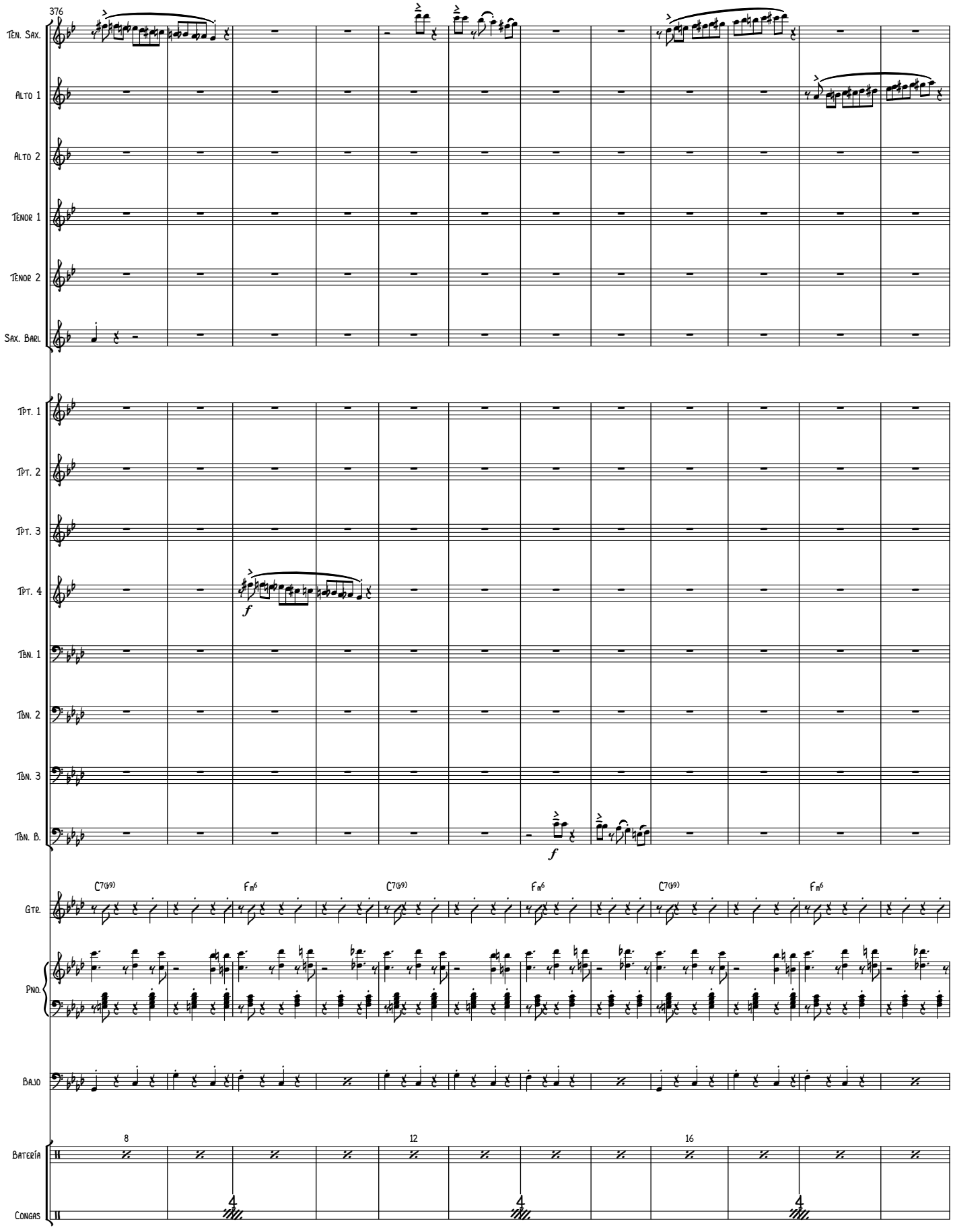

324
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas
mp
p
4

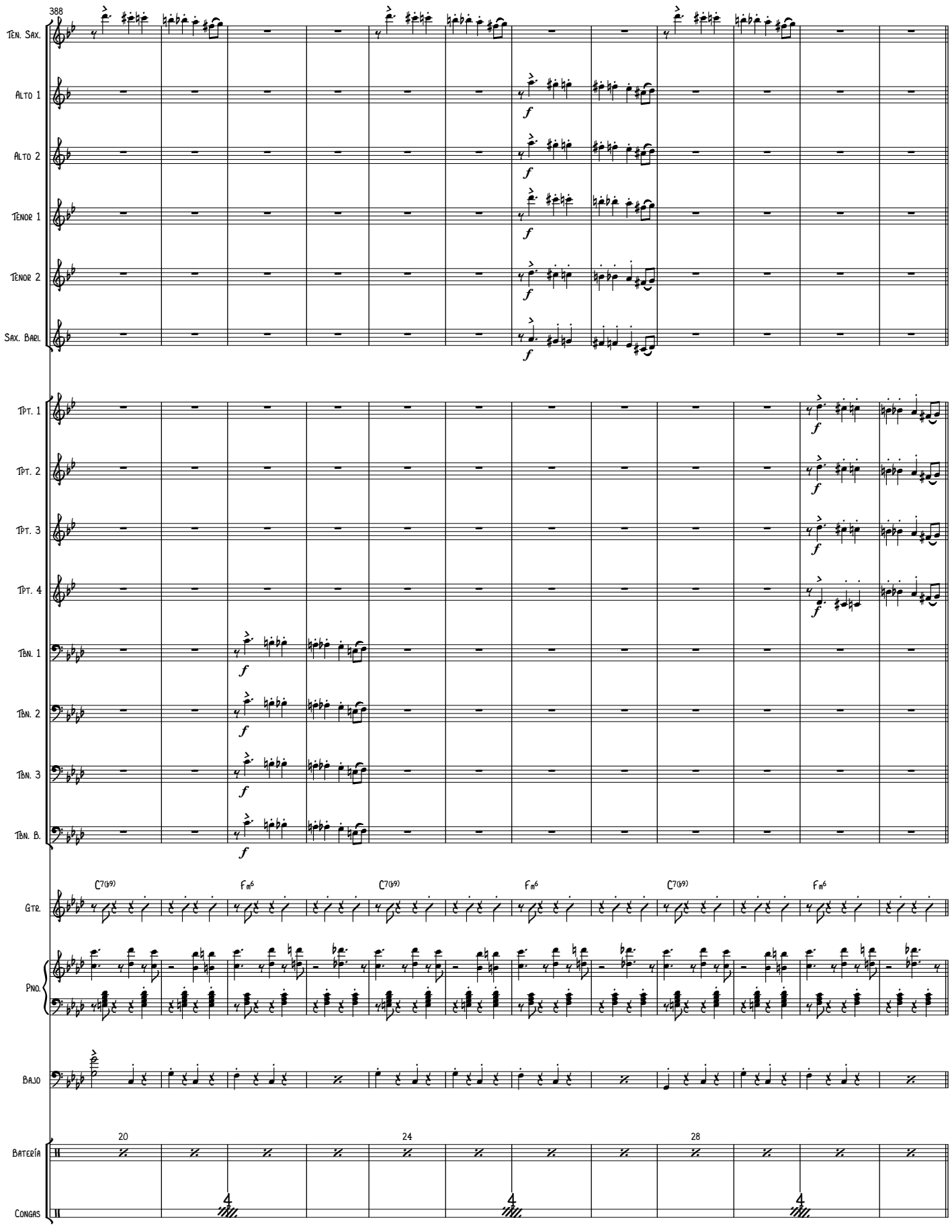

335
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
mf
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Pno.
Bajo
Batería
Congas

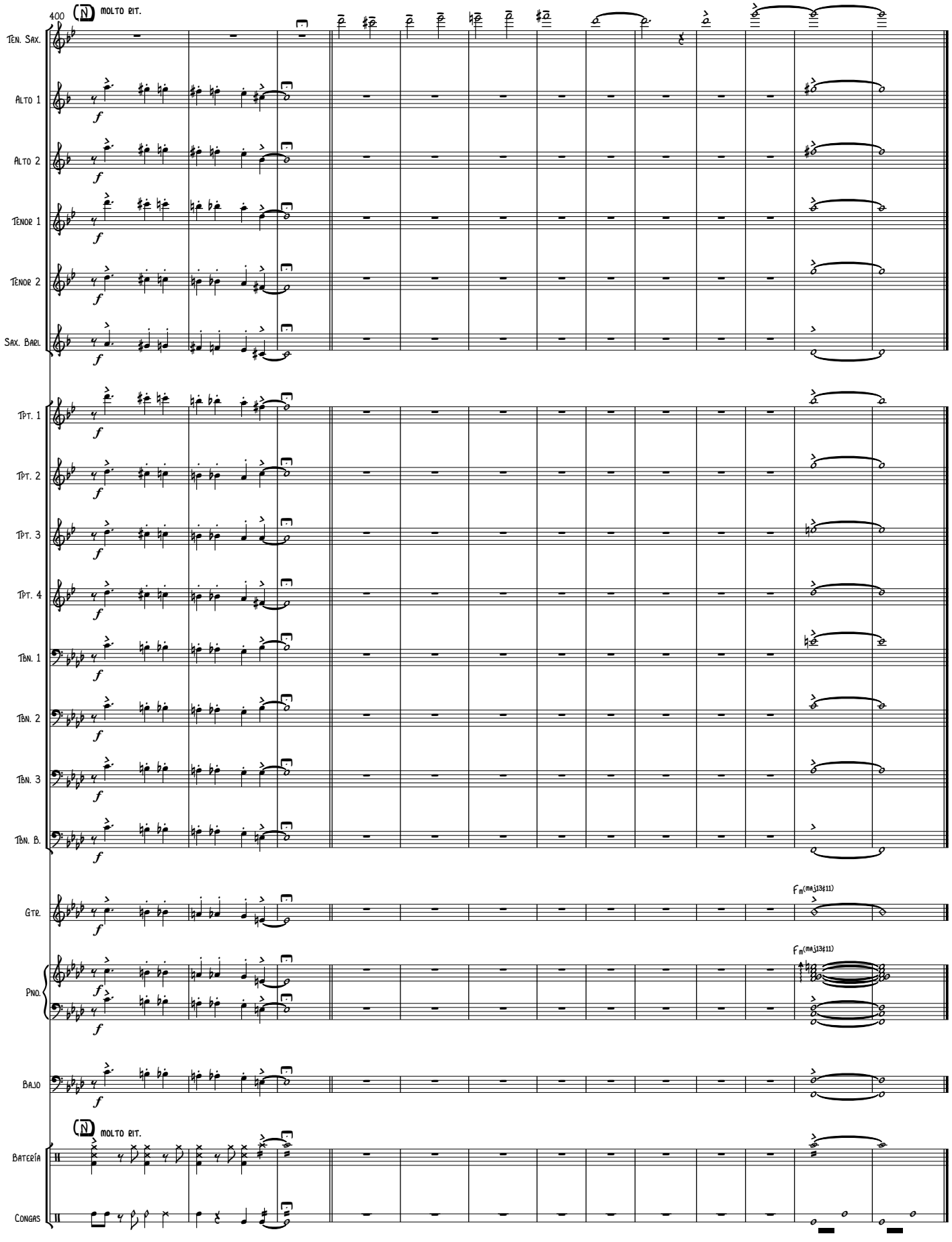

344
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
Fm6
Pno.
Bajo
Batería
Congas
4
4


356
8va
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
C7(♭9)
Fm6
C7(♭9)
Fm6
C7(♭9)
Pno.
Bajo
Batería
Congas
4
4


365
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Fm6
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
Fm6
Pno.
Bajo
Batería
Congas
4
4


376
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barí.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
f
f
C7(♭9)
Fm6
C7(♭9)
Fm6
C7(♭9)
Fm6
Gtr.
Pno.
Bajo
8
12
16
Batería
Congas
4
4
4

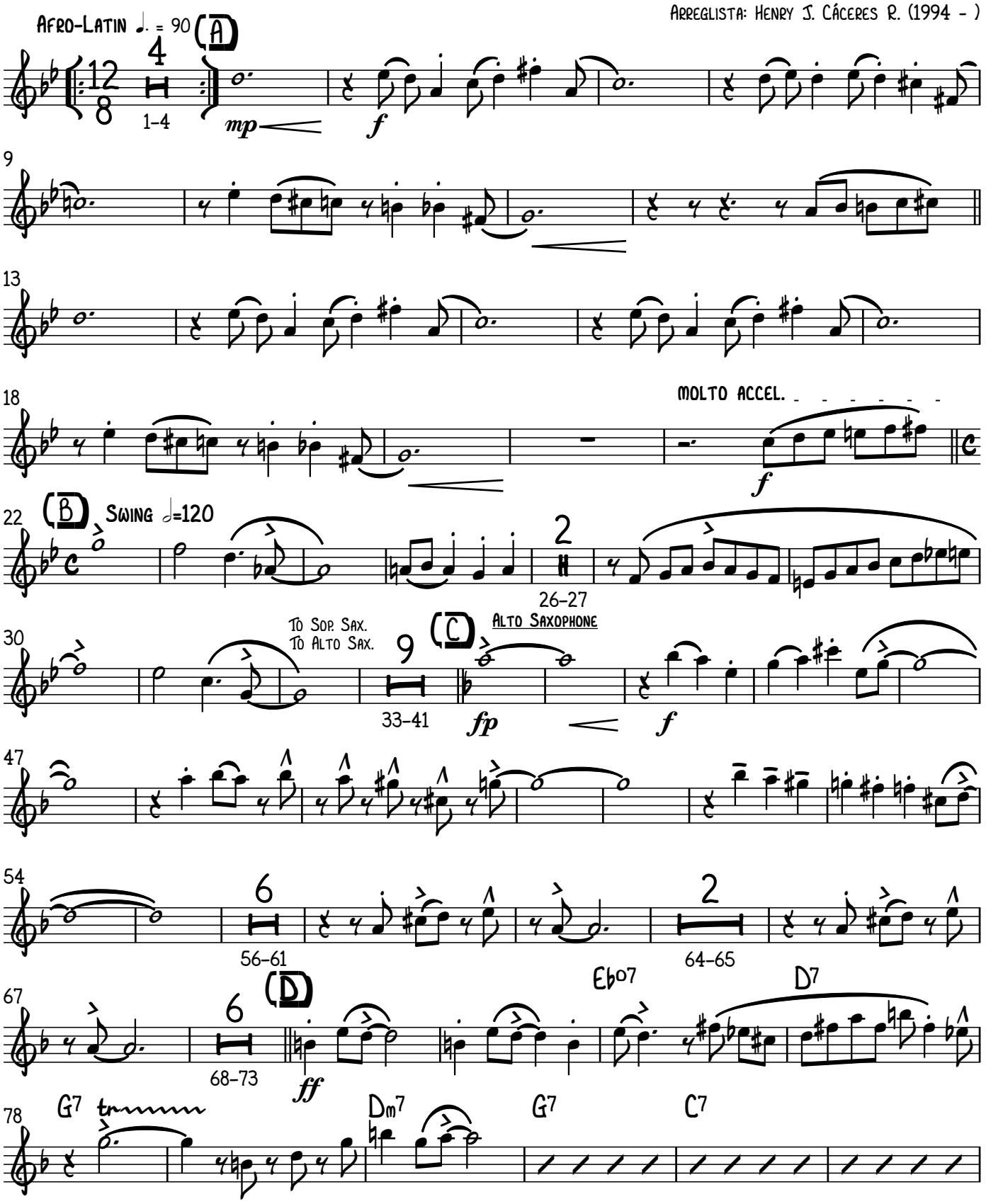

388
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
C7(b9)
Fm6
Gtr.
Pno.
Bajo
20
24
28
Batería
Congas


400
molto rit.
Ten. Sax.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Barl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Gtr.
Fm(maj13♯11)
Pno.
Fm(maj13♯11)
Bajo
molto rit.
Batería
Congas

Saxofón Soprano
Alto Saxophone
Tenor Saxophone

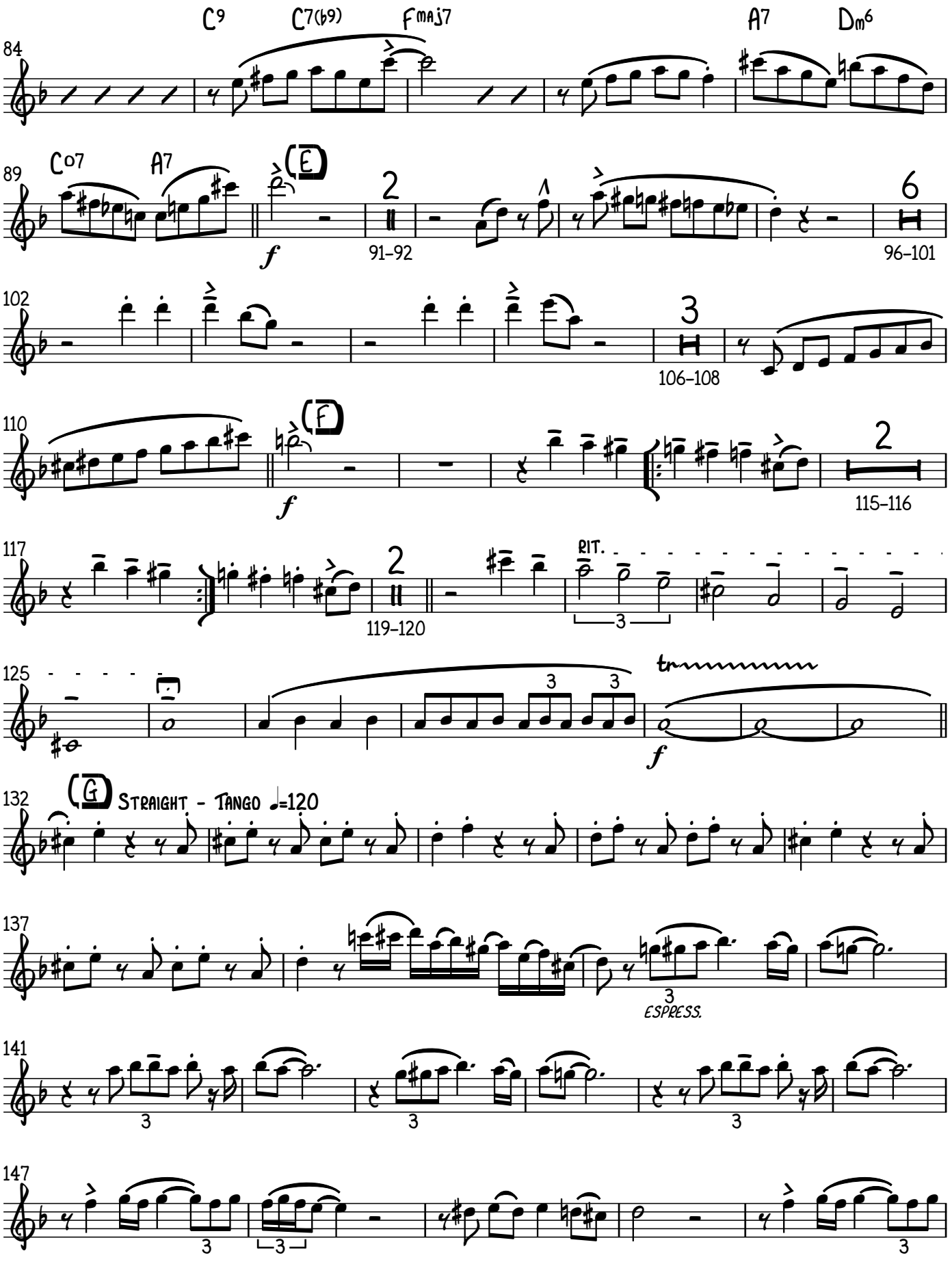
Caravan

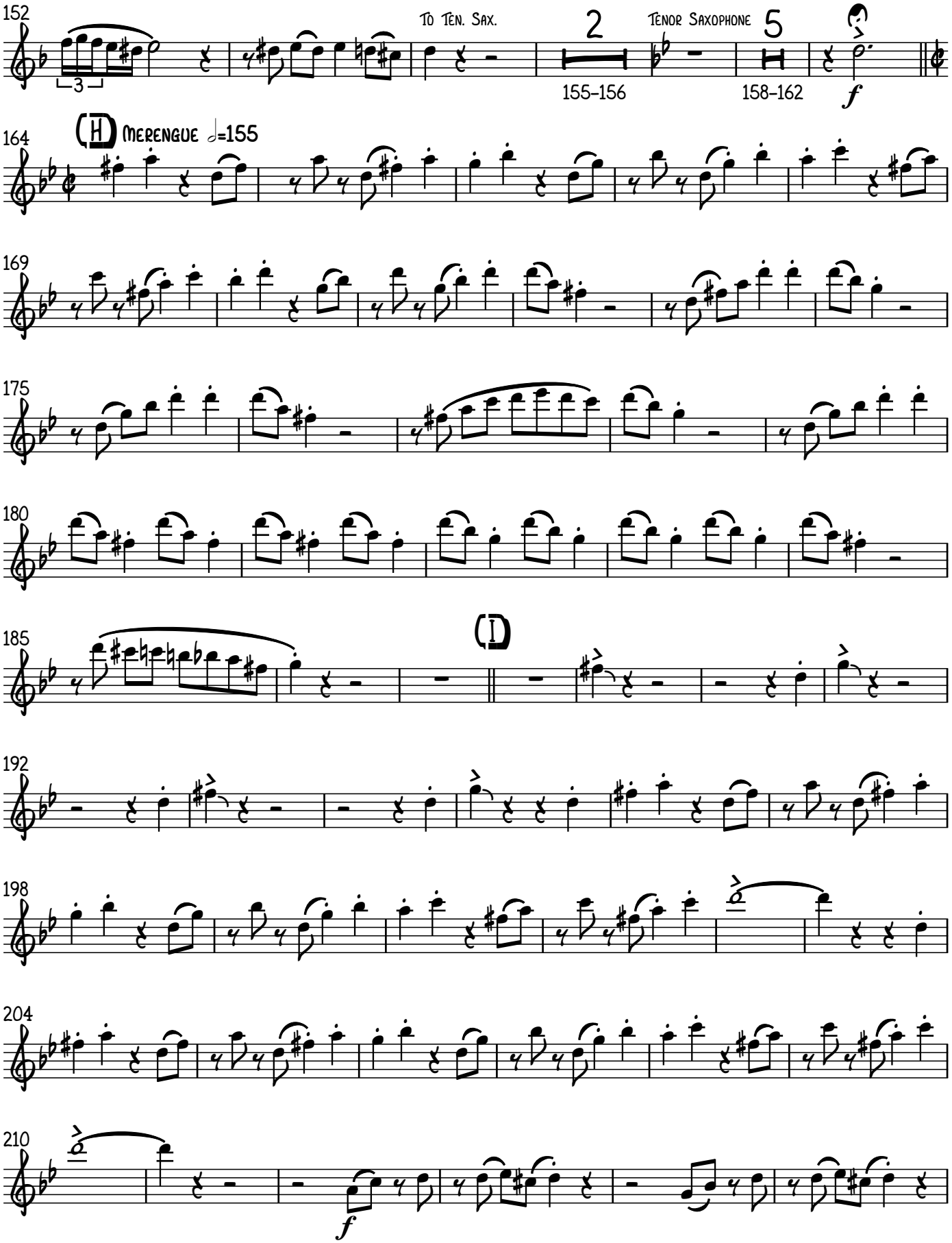
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



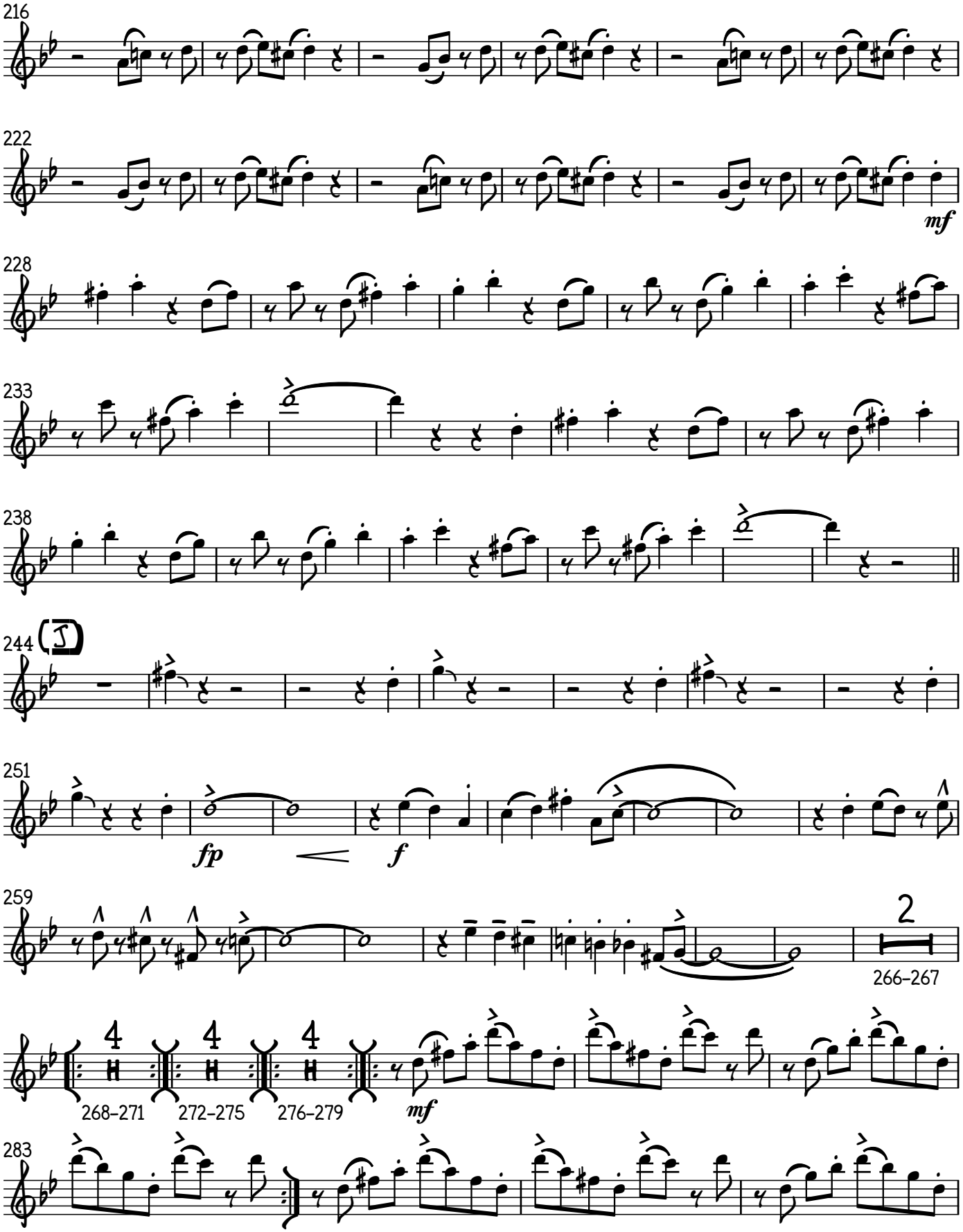
V.S.

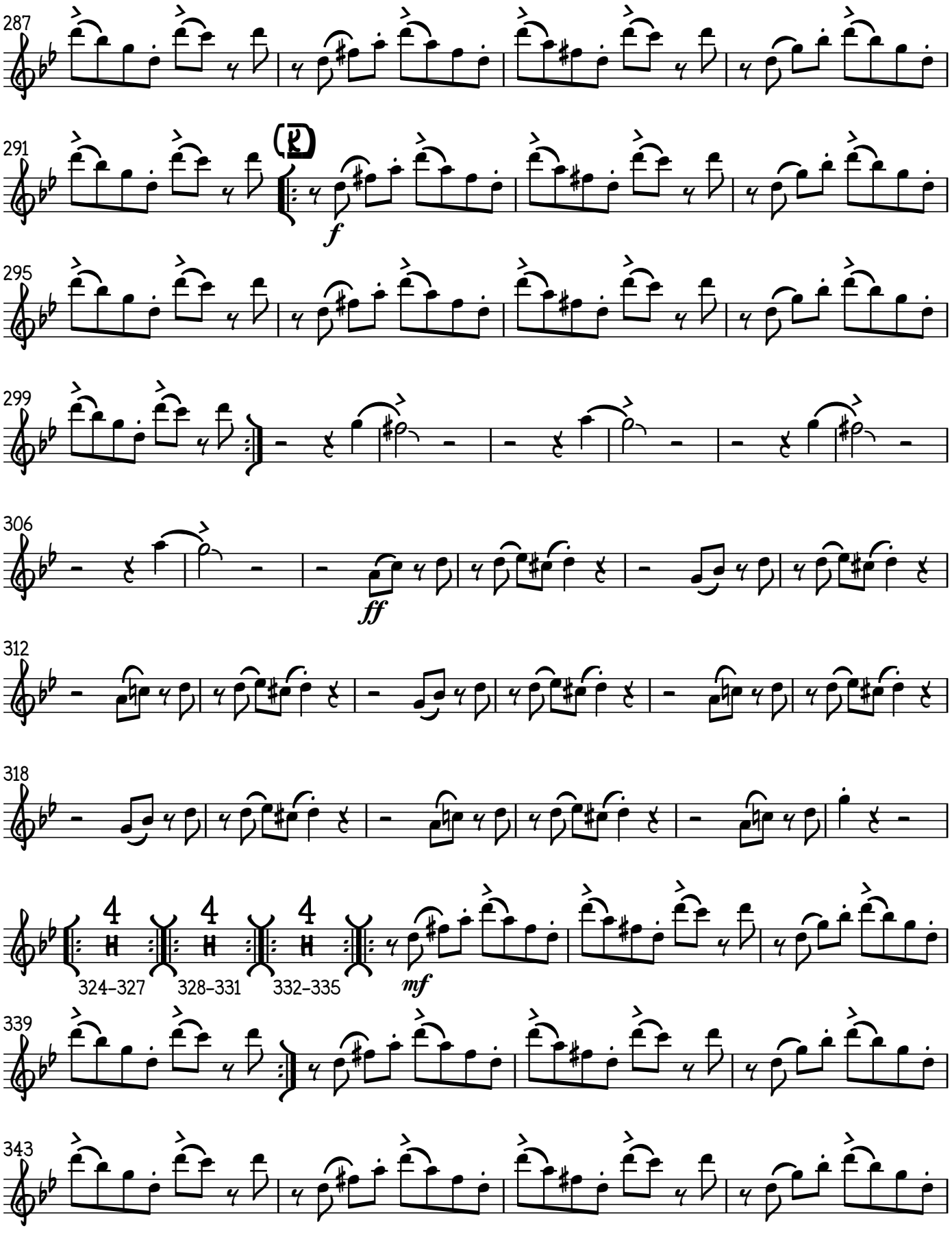
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


C9
C7(b9)
Fmaj7
A7
Dm6
84
Co7
A7
89
(E)
f
2
91–92
6
96–101
102
3
106–108
110
(F)
f
2
115–116
117
2
119–120
RIT.
3
125
3
3
tr
f
132
(G)
Straight - Tango ♩=120
137
3
espress.
141
3
3
3
147
3
3
3

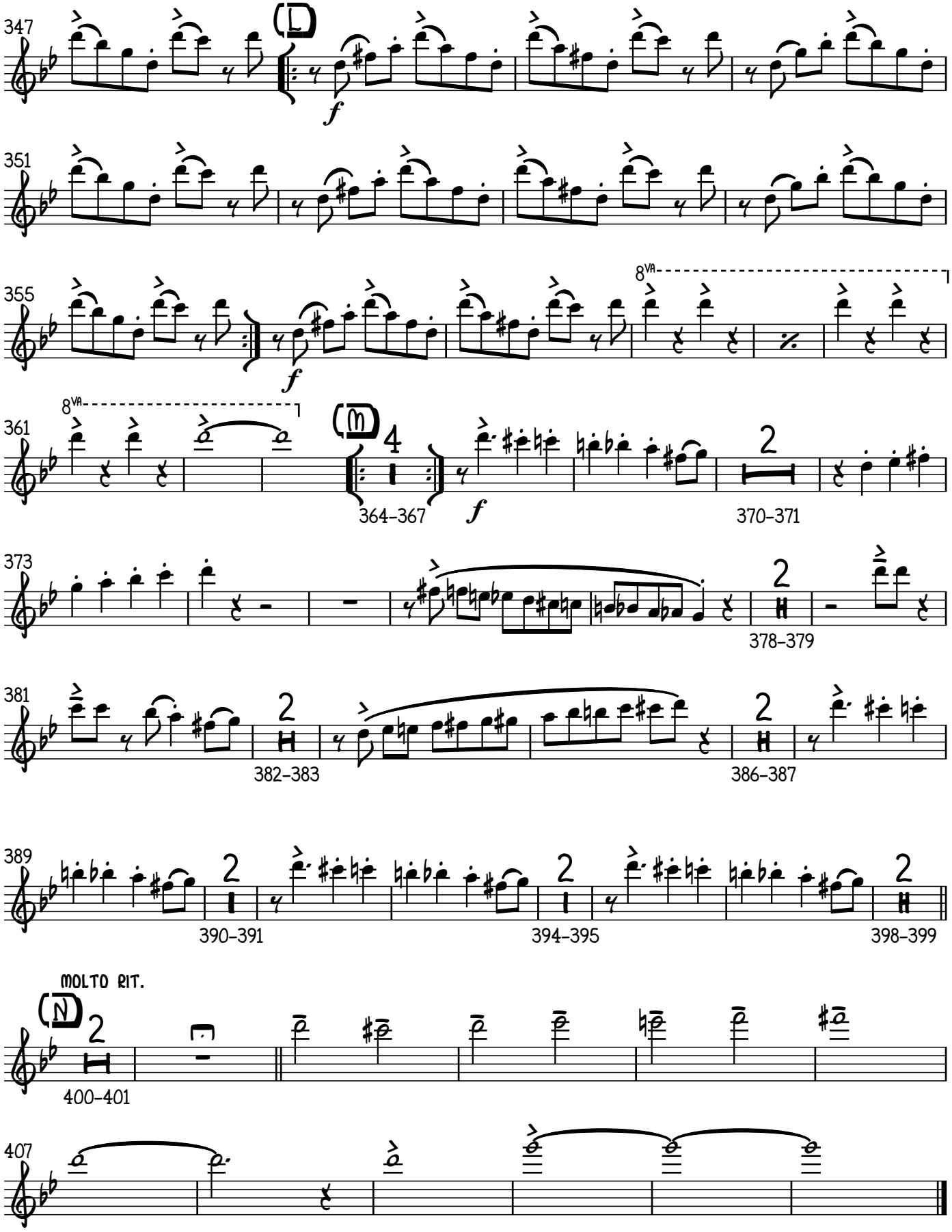

152
To Ten. Sax.
2
Tenor Saxophone
5
155–156
158–162
f
(H) Merengue ♩=155
164
169
175
180
(I)
185
192
198
204
210
f

V.S.


216
222
mf
228
233
238
244
J
251
fp
f
259
2
266–267
268–271
272–275
276–279
mf
283


287
291
f
295
299
306
ff
312
318
324–327
328–331
332–335
mf
339
343

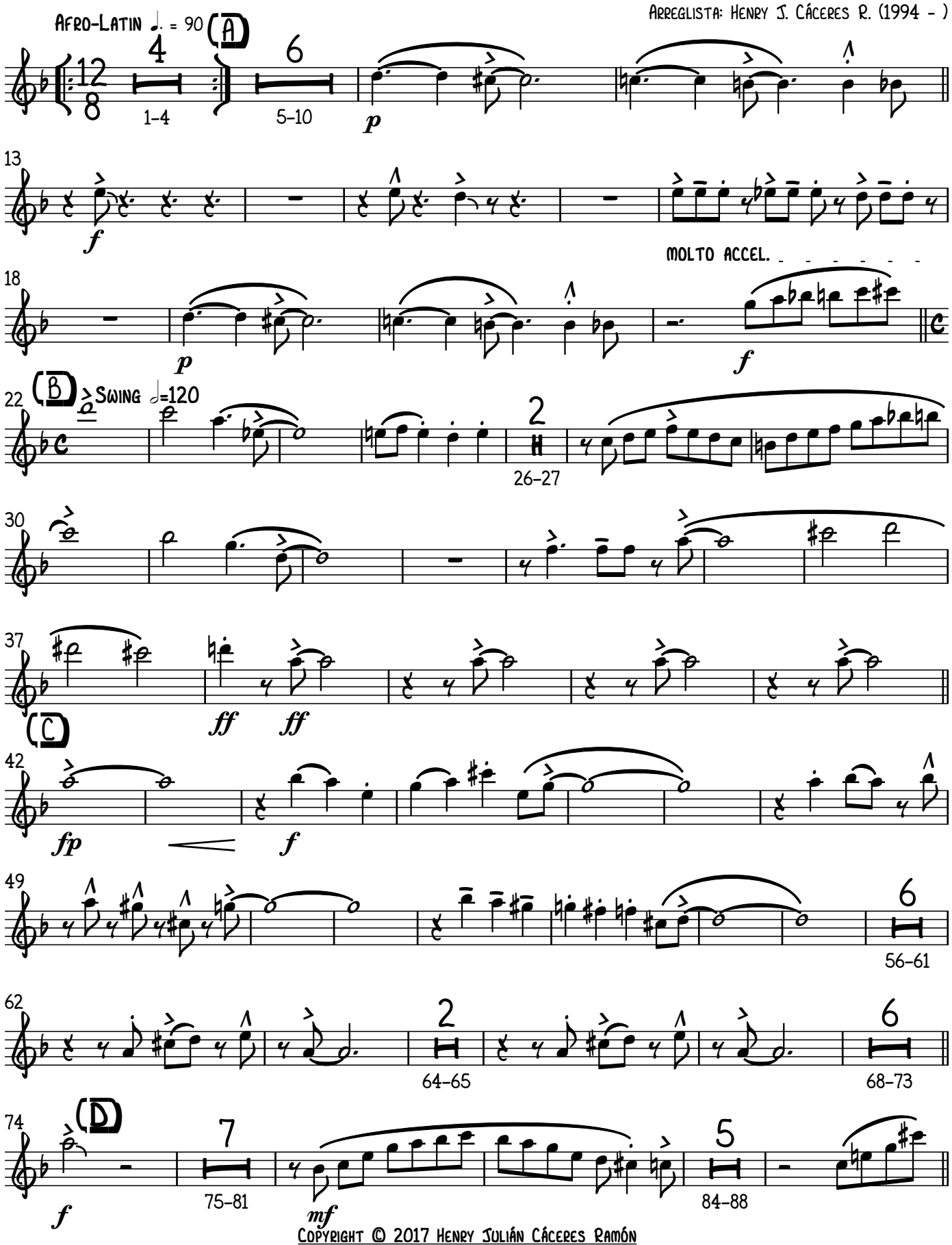
V.S.


347
L
f
351
355
8va
361
M
364–367
f
370–371
373
378–379
381
382–383
386–387
389
390–391
394–395
398–399
MOLTO RIT.
N
400–401
407

Alto 1

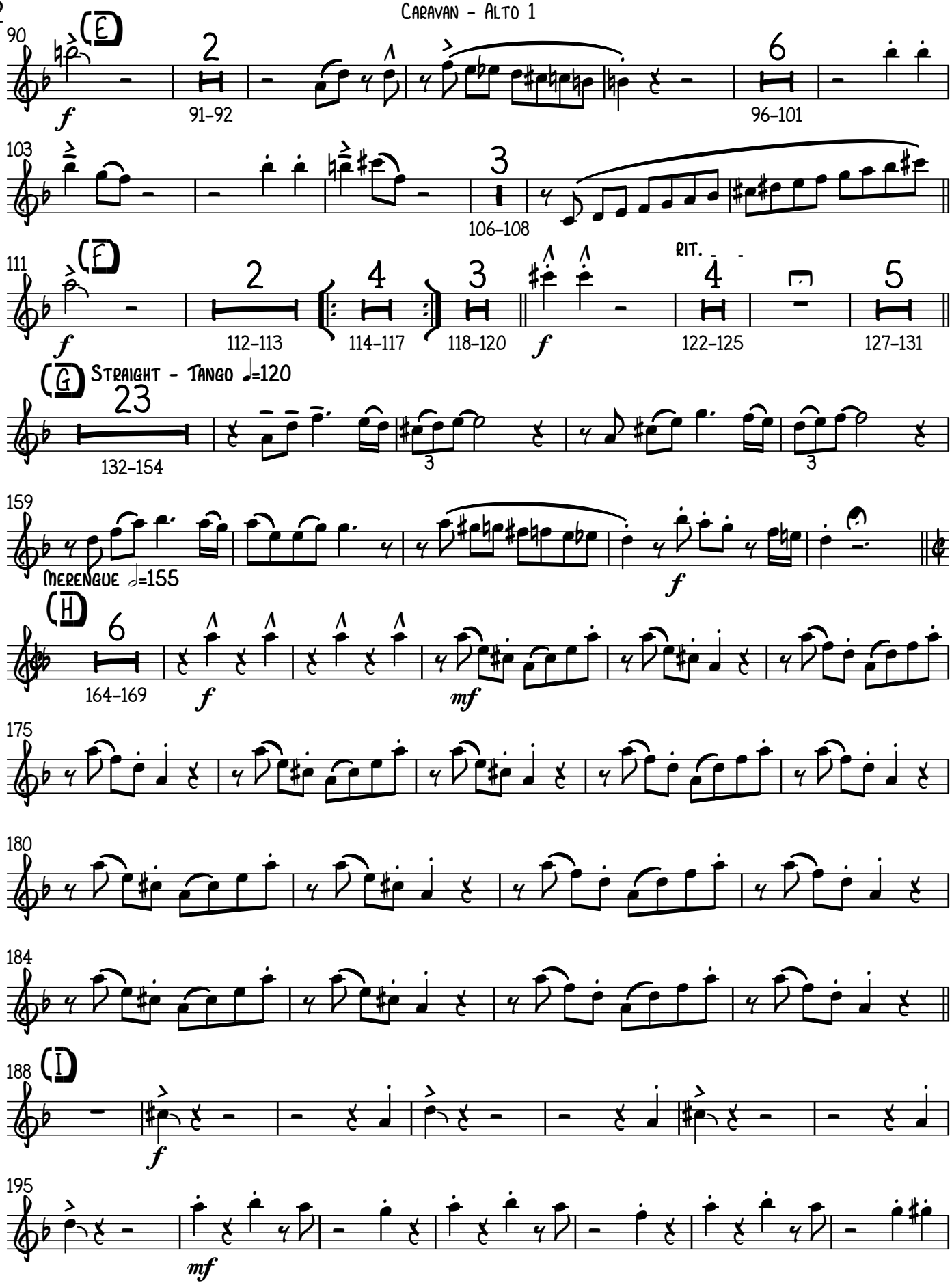
Caravan

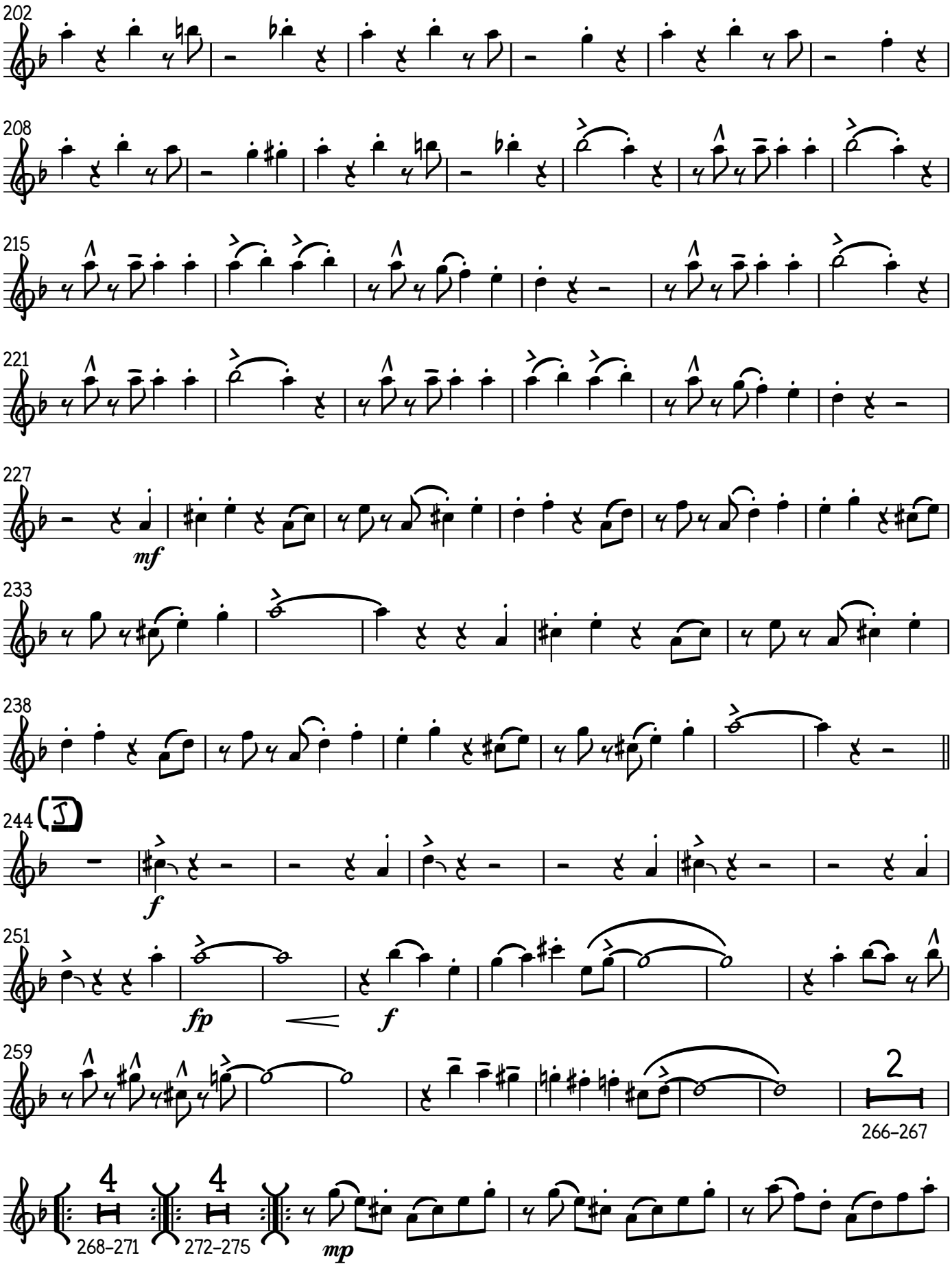
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

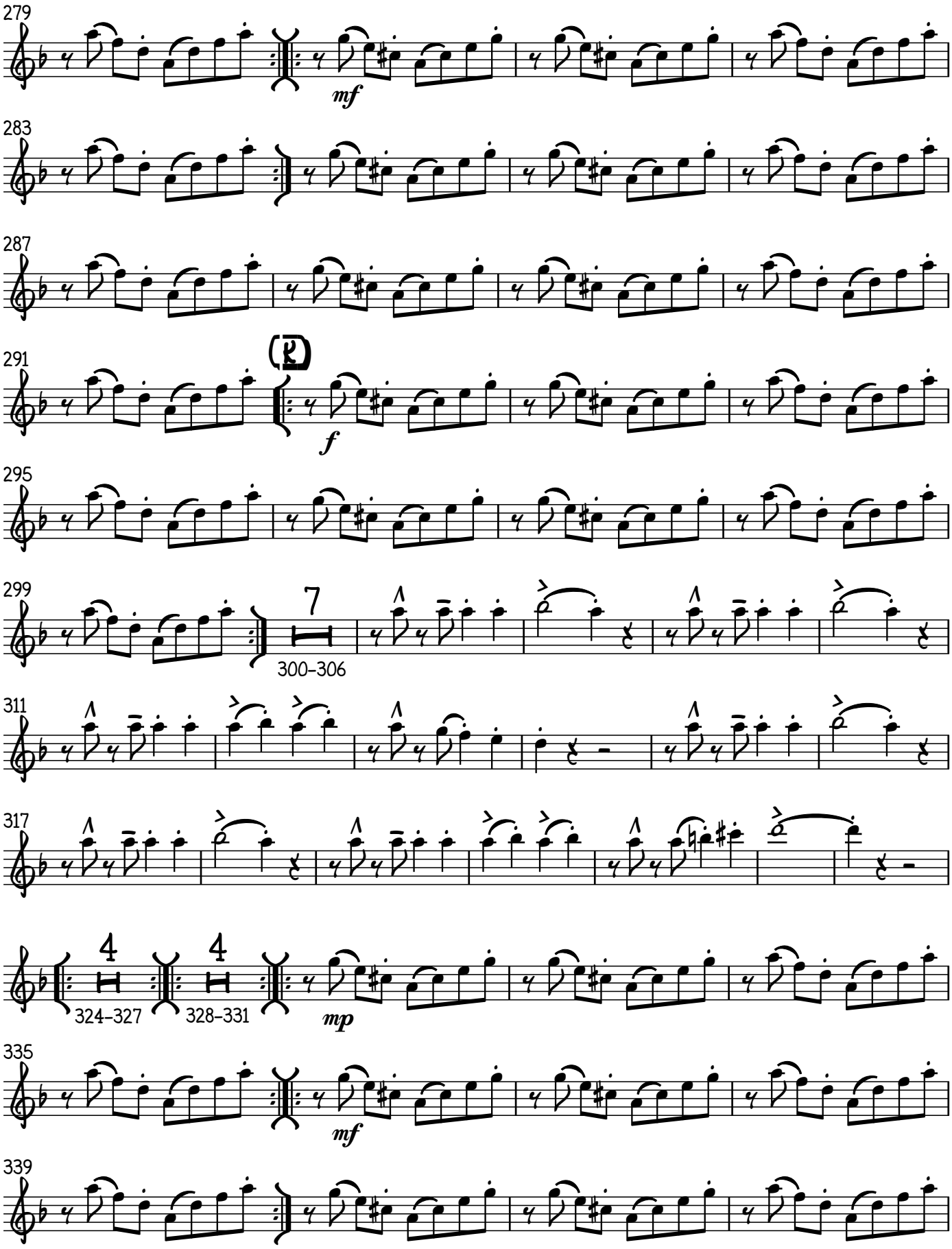


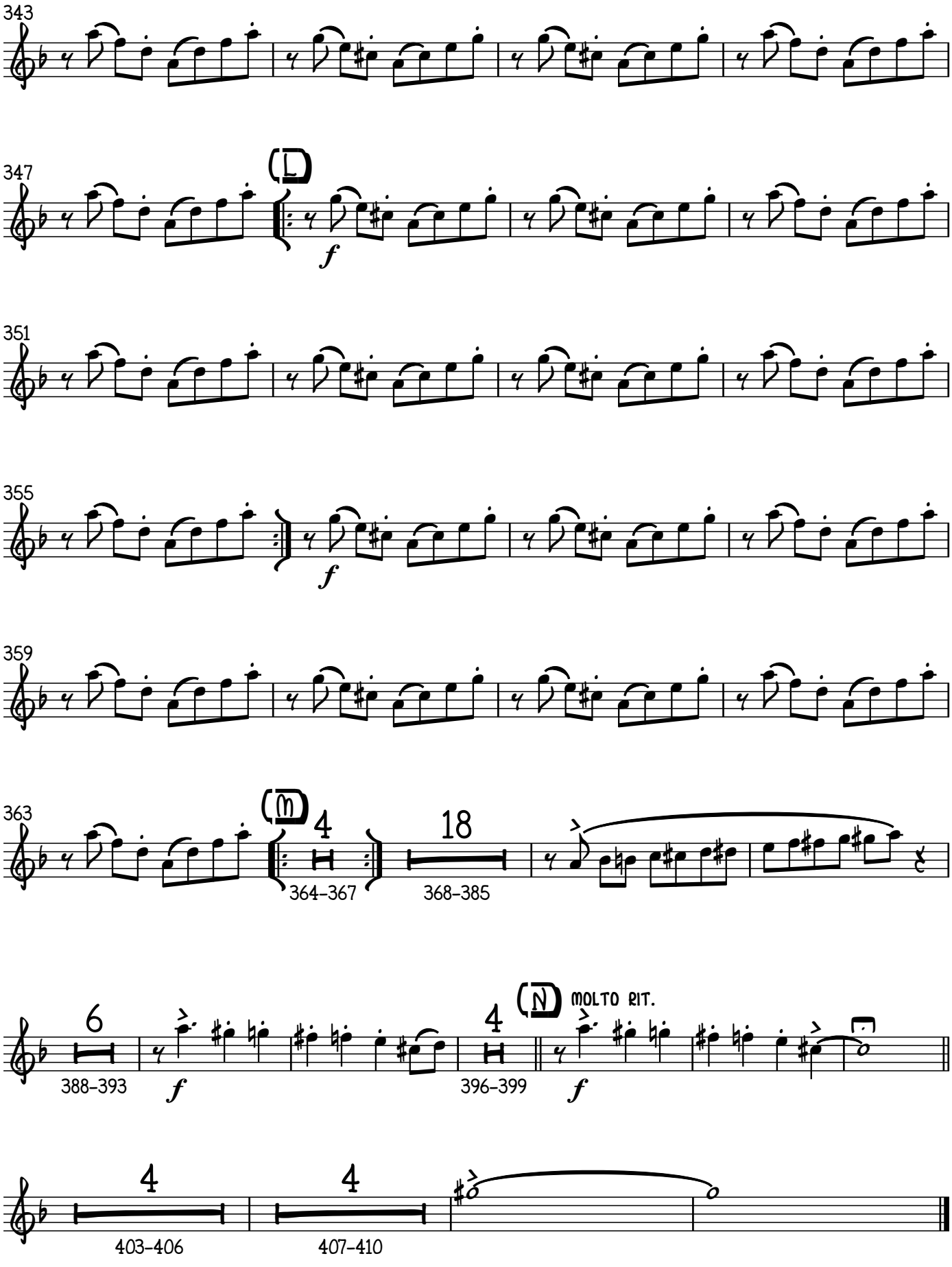
V.S.

Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


90
(E)
2
91–92
6
96–101
103
3
106–108
111
(F)
2
112–113
4
114–117
3
118–120
RIT.
4
122–125
5
127–131
(G)
Straight - Tango ♩=120
23
132–154
159
Merengue 𝅗𝅥=155
(H)
6
164–169
175
180
184
188
(I)
195


202
208
215
221
227
mf
233
238
244
f
251
fp
f
259
2
266–267
268–271
272–275
mp
V.S.

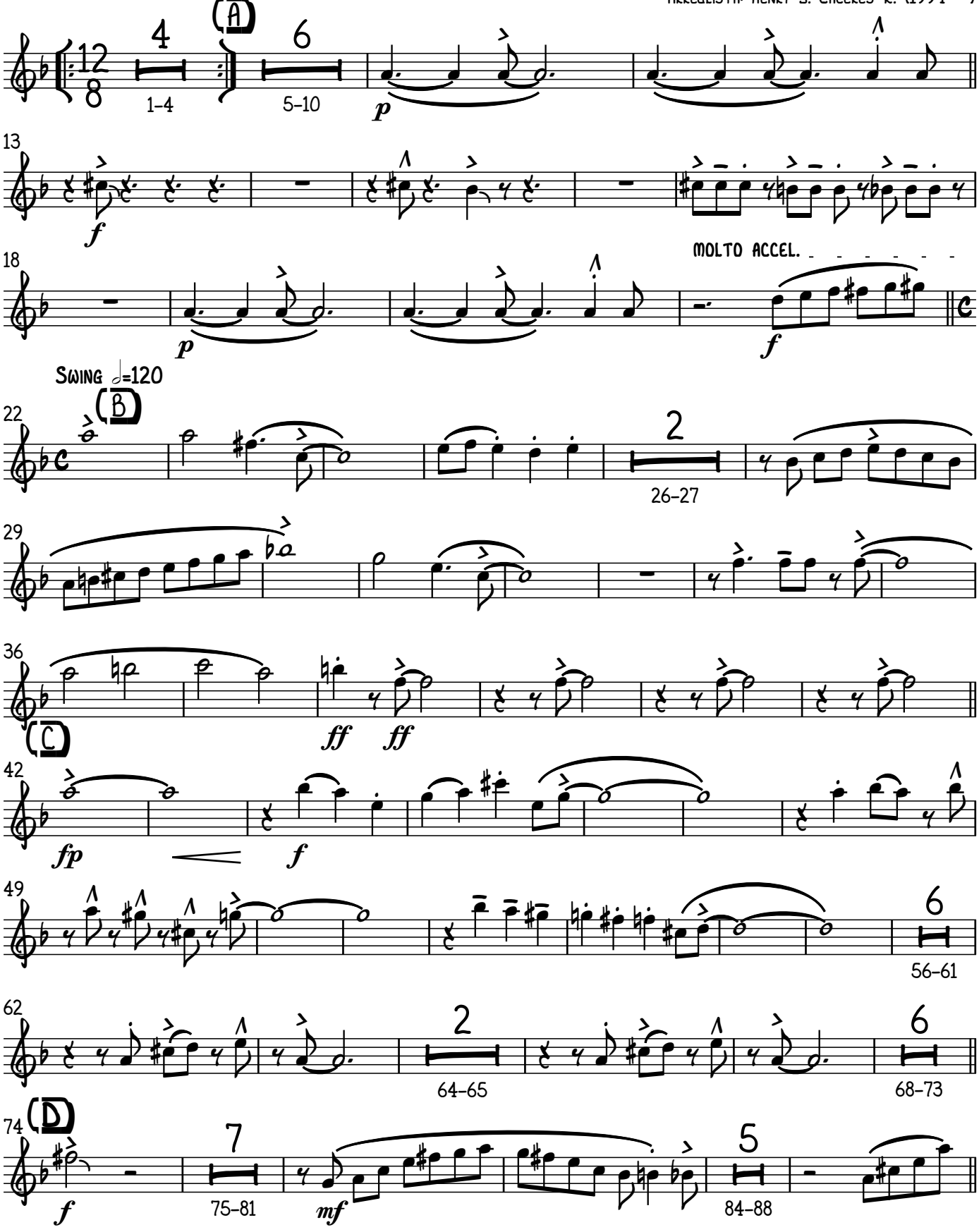

279
mf
283
287
291
f
295
299
7
300–306
311
317
4
324–327
4
328–331
mp
335
mf
339


343
347
(L)
f
351
355
f
359
363
(M)
4
364–367
18
368–385
6
388–393
f
4
396–399
(N)
MOLTO RIT.
f
4
403–406
4
407–410

Alto 2

Caravan

Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

Caravan - Alto 2

90 (E)

f

2

91–92

6

96–101

103

3

106–108

111 (F)

f

2

112–113

4

114–117

3

118–120

f

RIT.

4

122–125

5

127–131

(G) Straight - Tango ♩=120

30

132–161

f

(H) Merengue 𝅗𝅥=155

6

164–169

f

mf

175

180

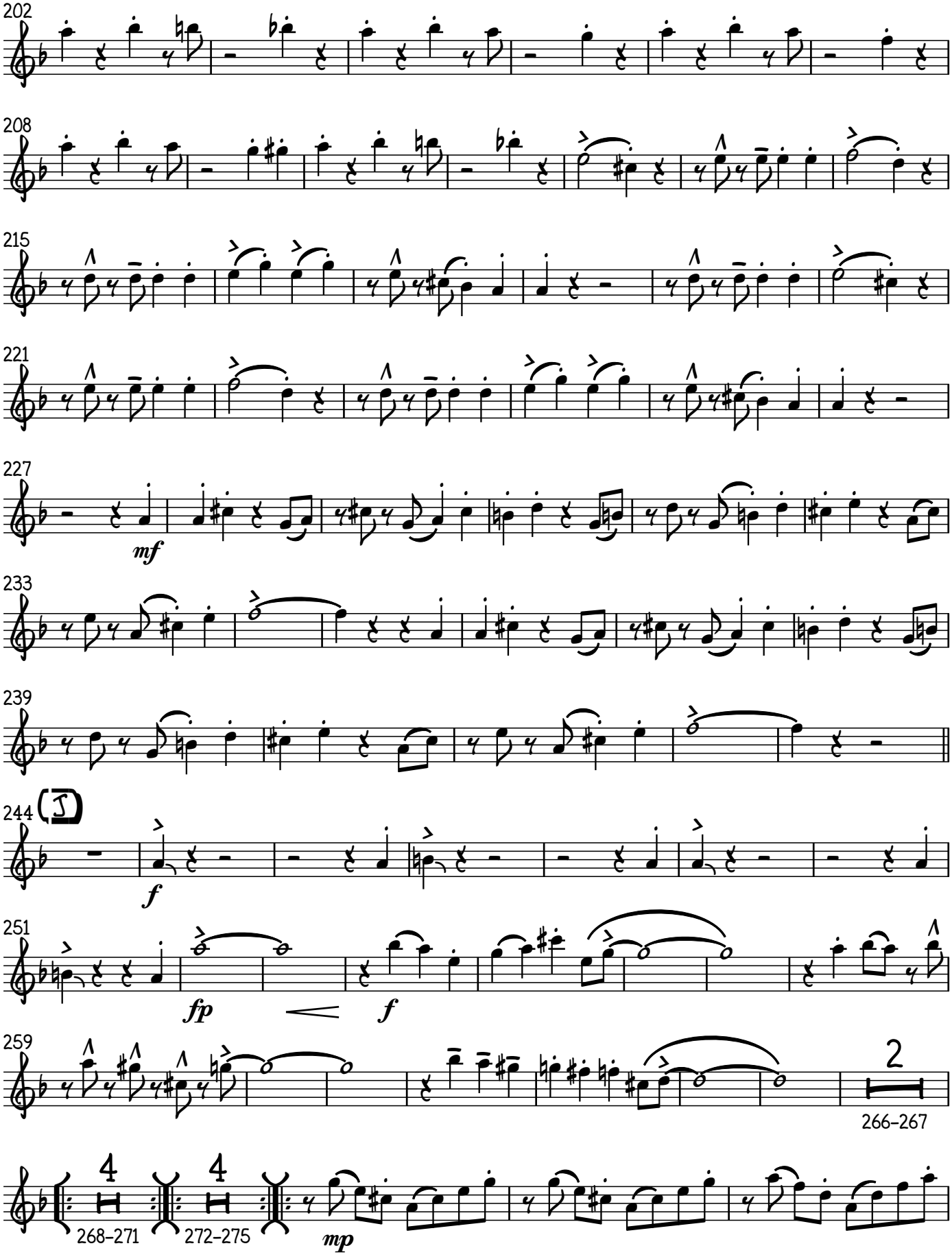
184

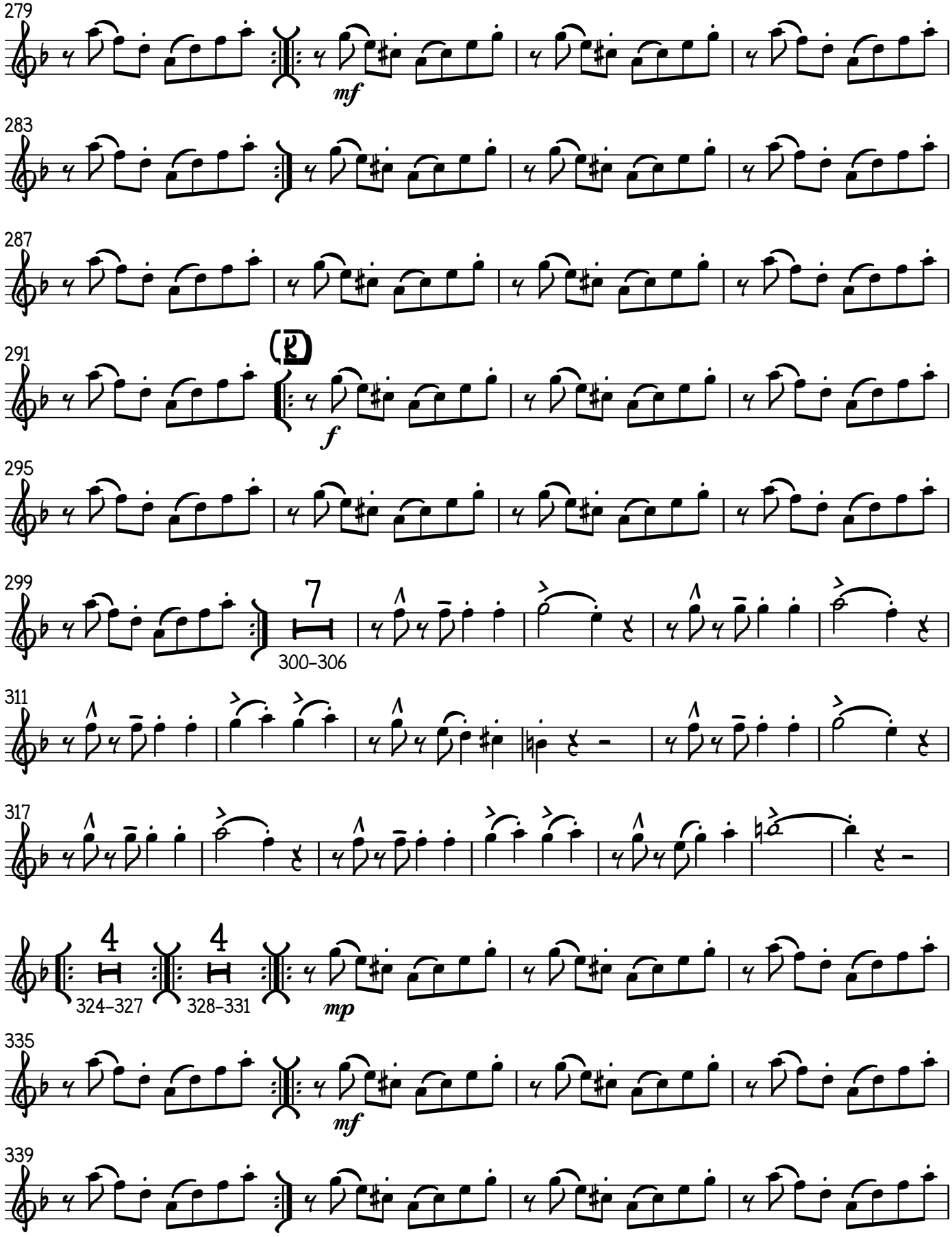
188 (I)

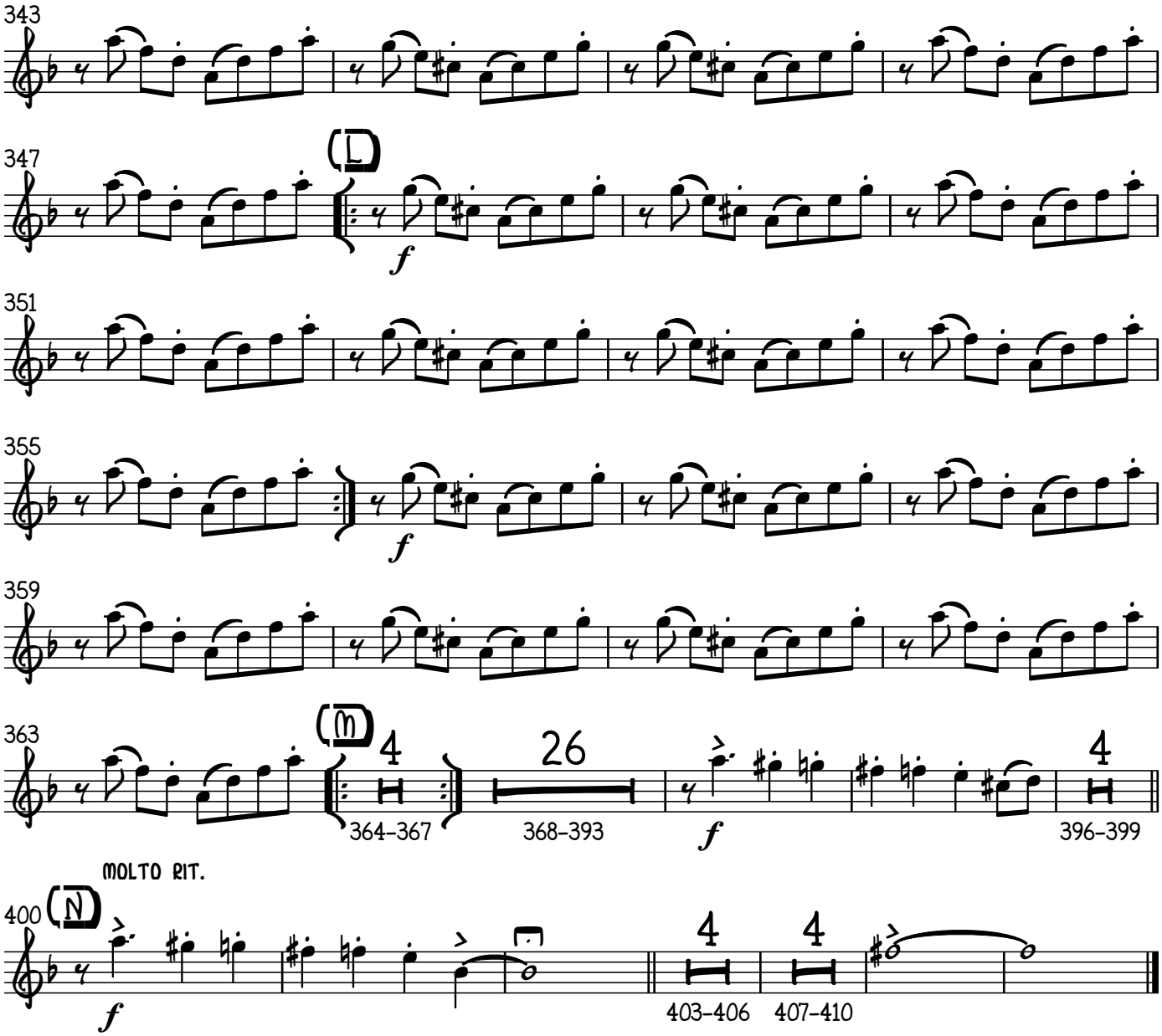
f

195

mf


202
208
215
221
227
mf
233
239
244
f
251
fp
f
259
2
266–267
268–271
4
272–275
4
mp
V.S.

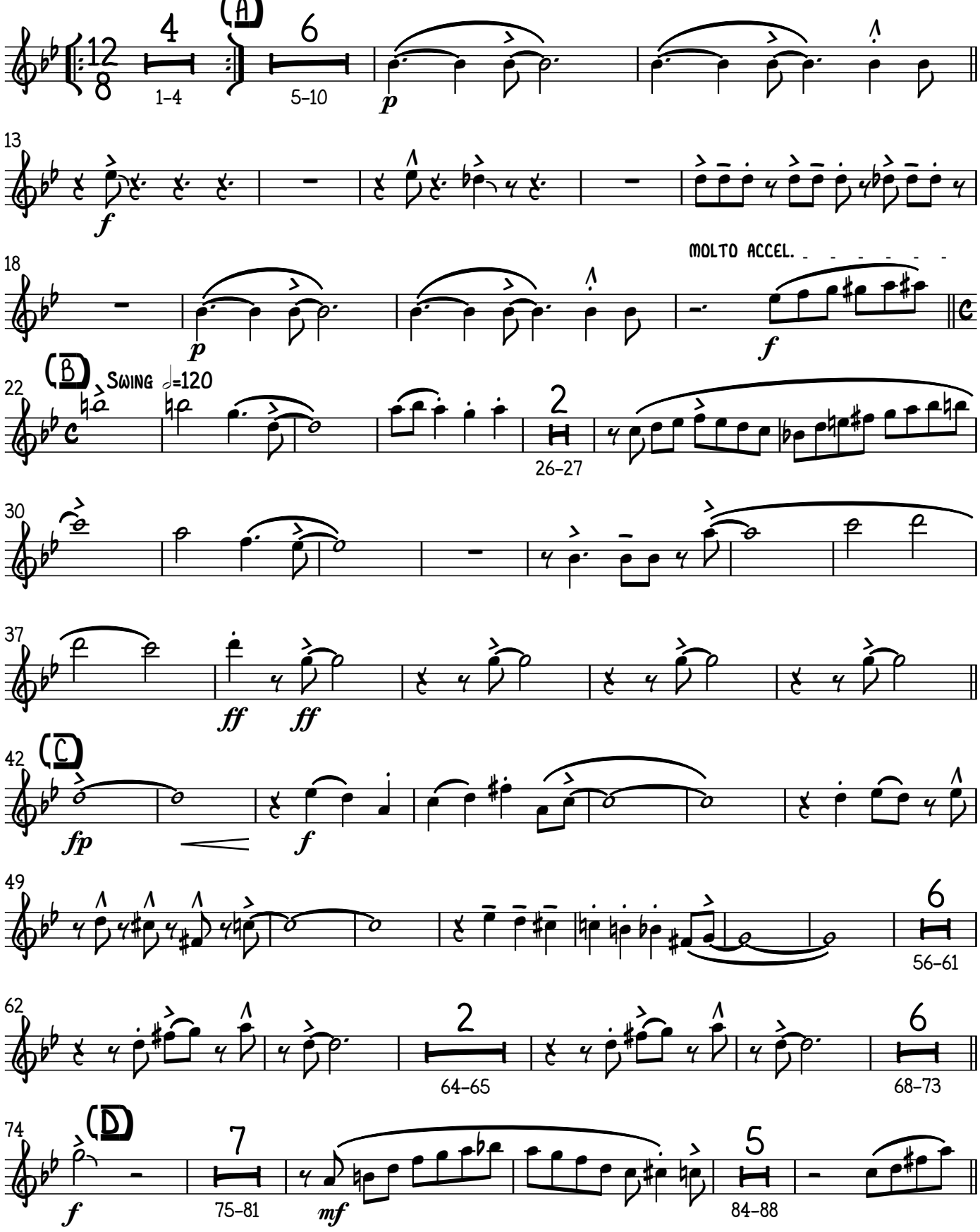

279
mf
283
287
291
f
295
299
7
300–306
311
317
4
324–327
4
328–331
mp
335
mf
339


343
347
L
f
351
355
f
359
363
M
4
364–367
26
368–393
f
4
396–399
MOLTO RIT.
400
N
f
4
4
403–406
407–410

Tenor 1

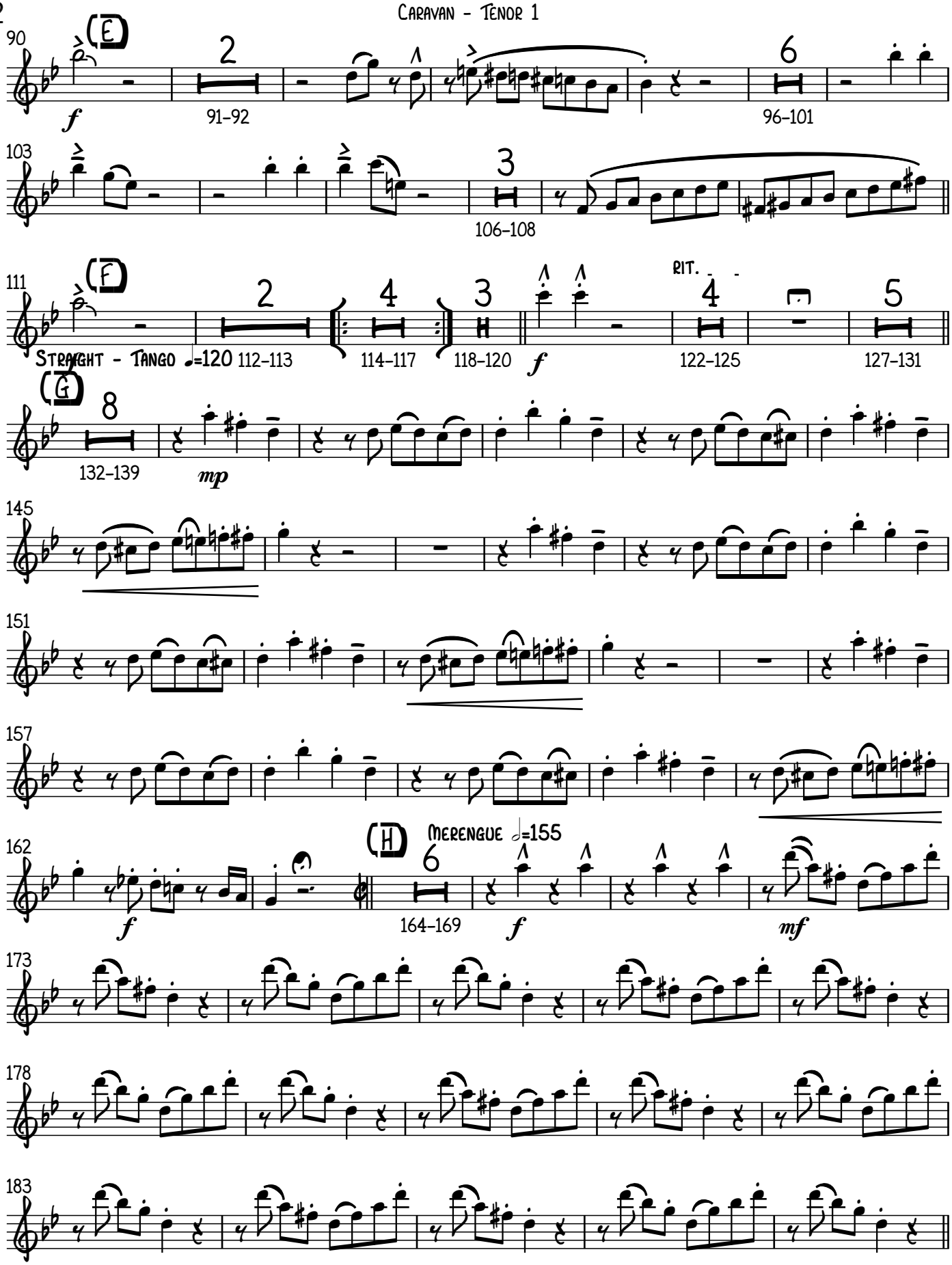
Caravan

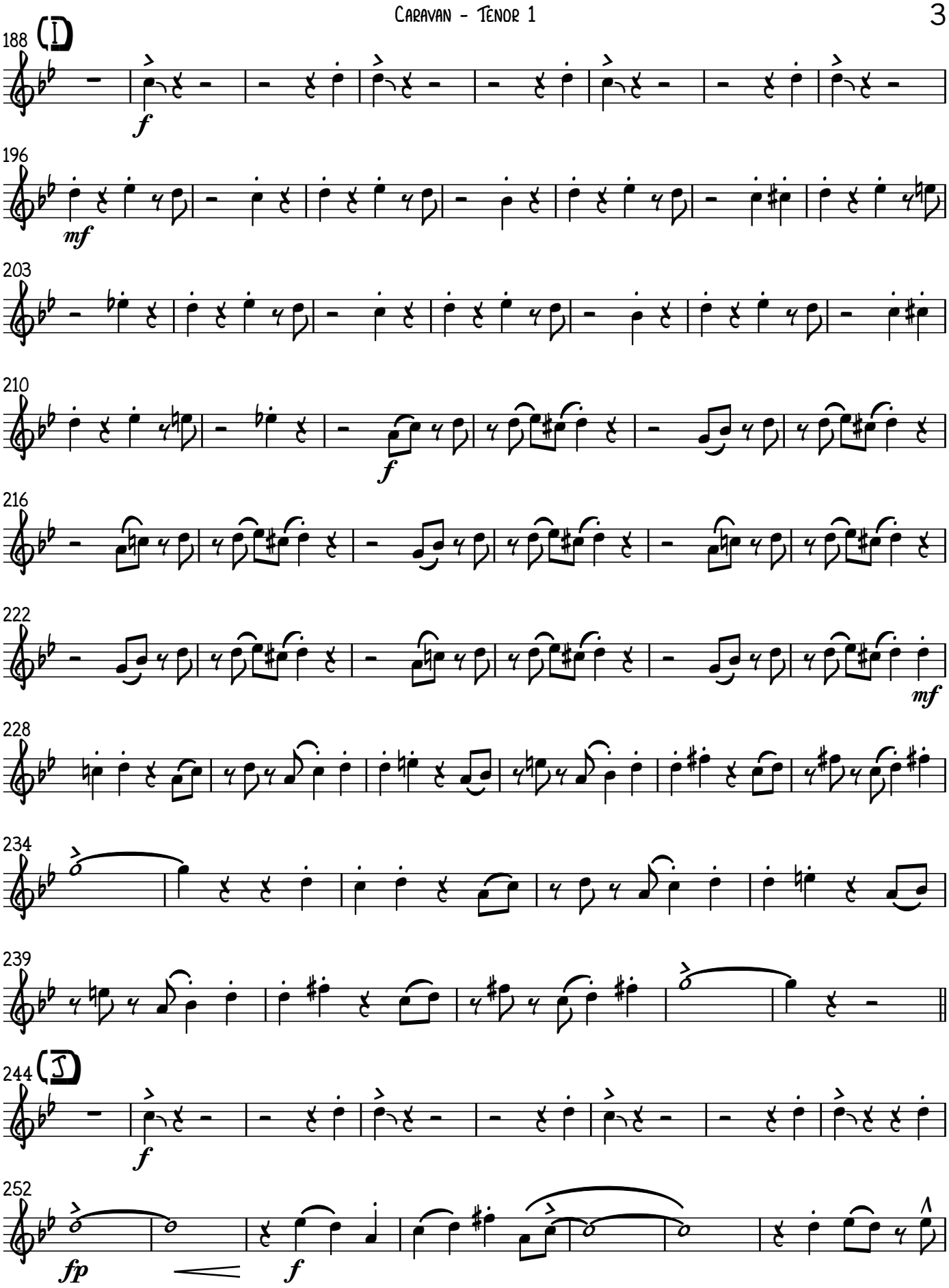
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



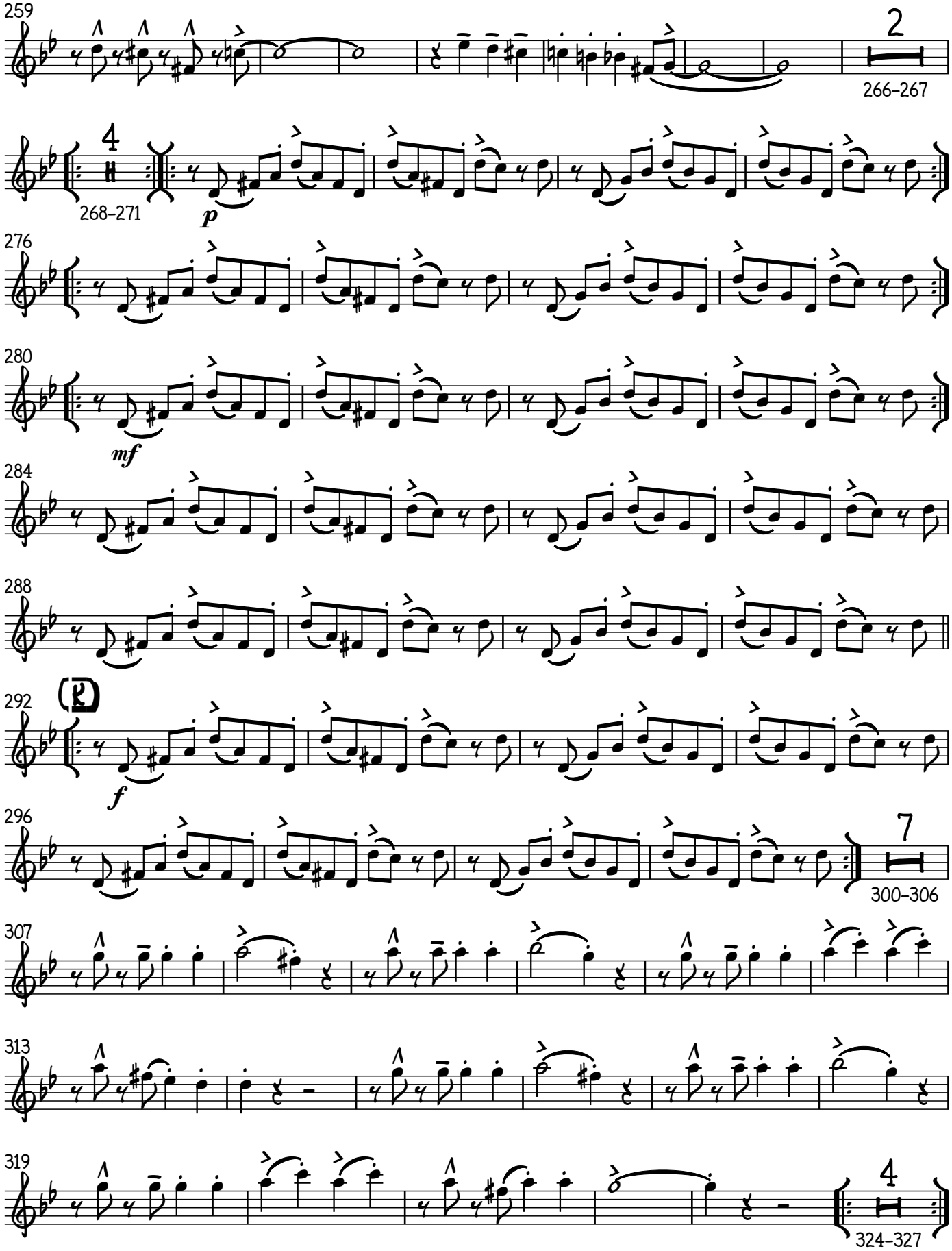
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

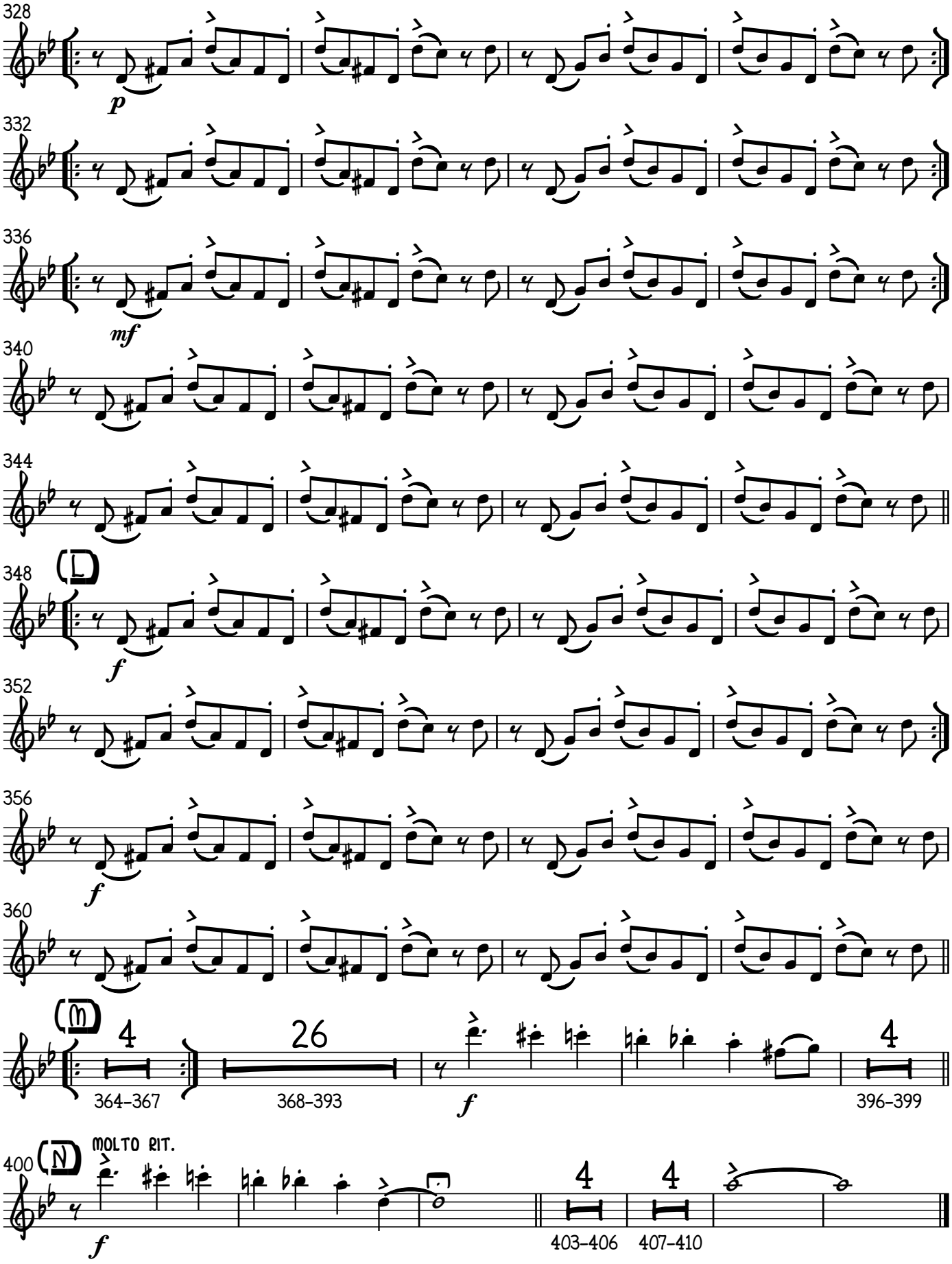
Caravan - Tenor 1





V.S.


259
2
266–267
4
268–271
p
276
280
mf
284
288
292
f
296
7
300–306
307
313
319
4
324–327

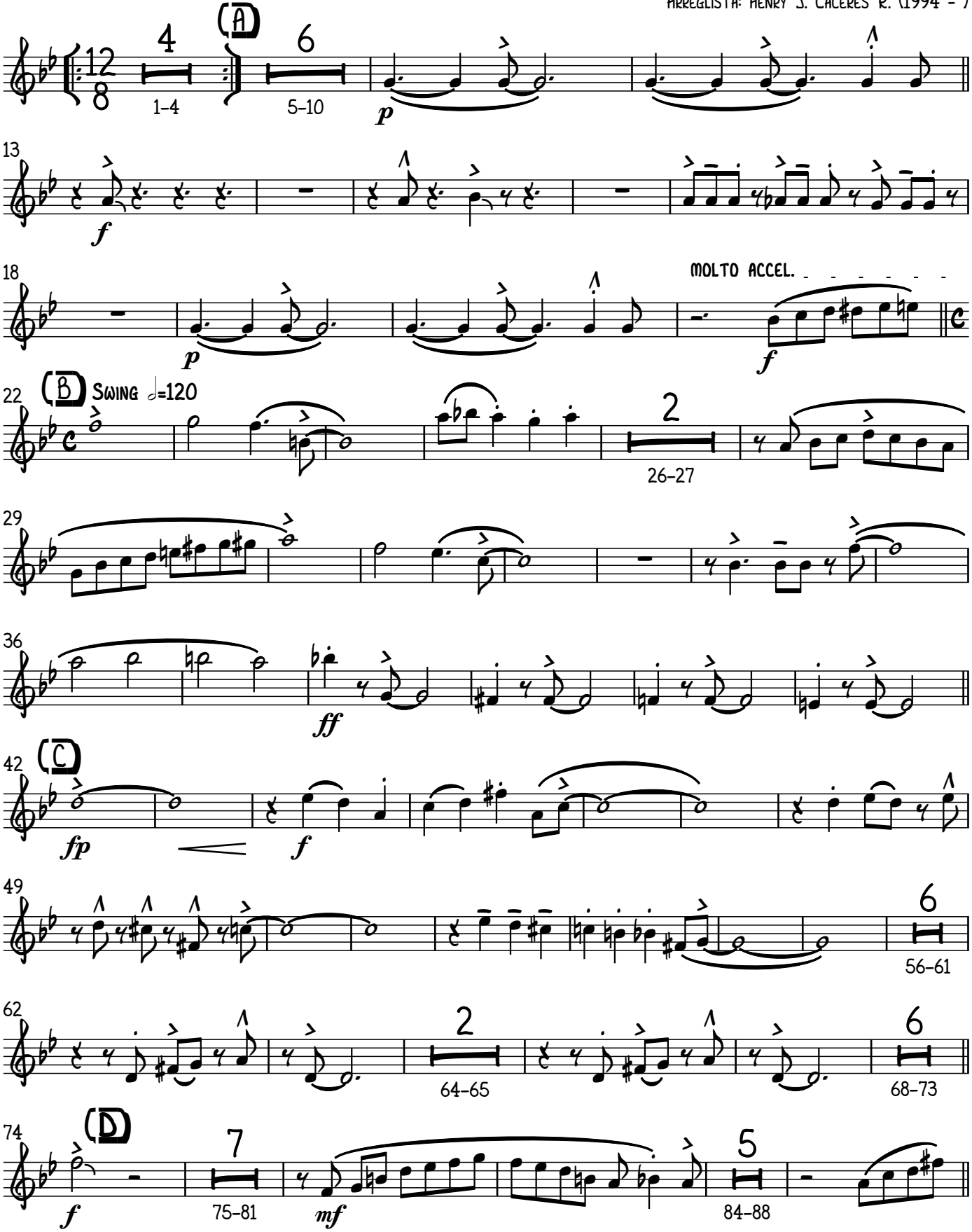

328
p
332
336
mf
340
344
348
L
f
352
356
f
360
M
4
364–367
26
368–393
f
396–399
400
N
MOLTO RIT.
f
4
4
403–406
407–410

Tenor 2

Caravan

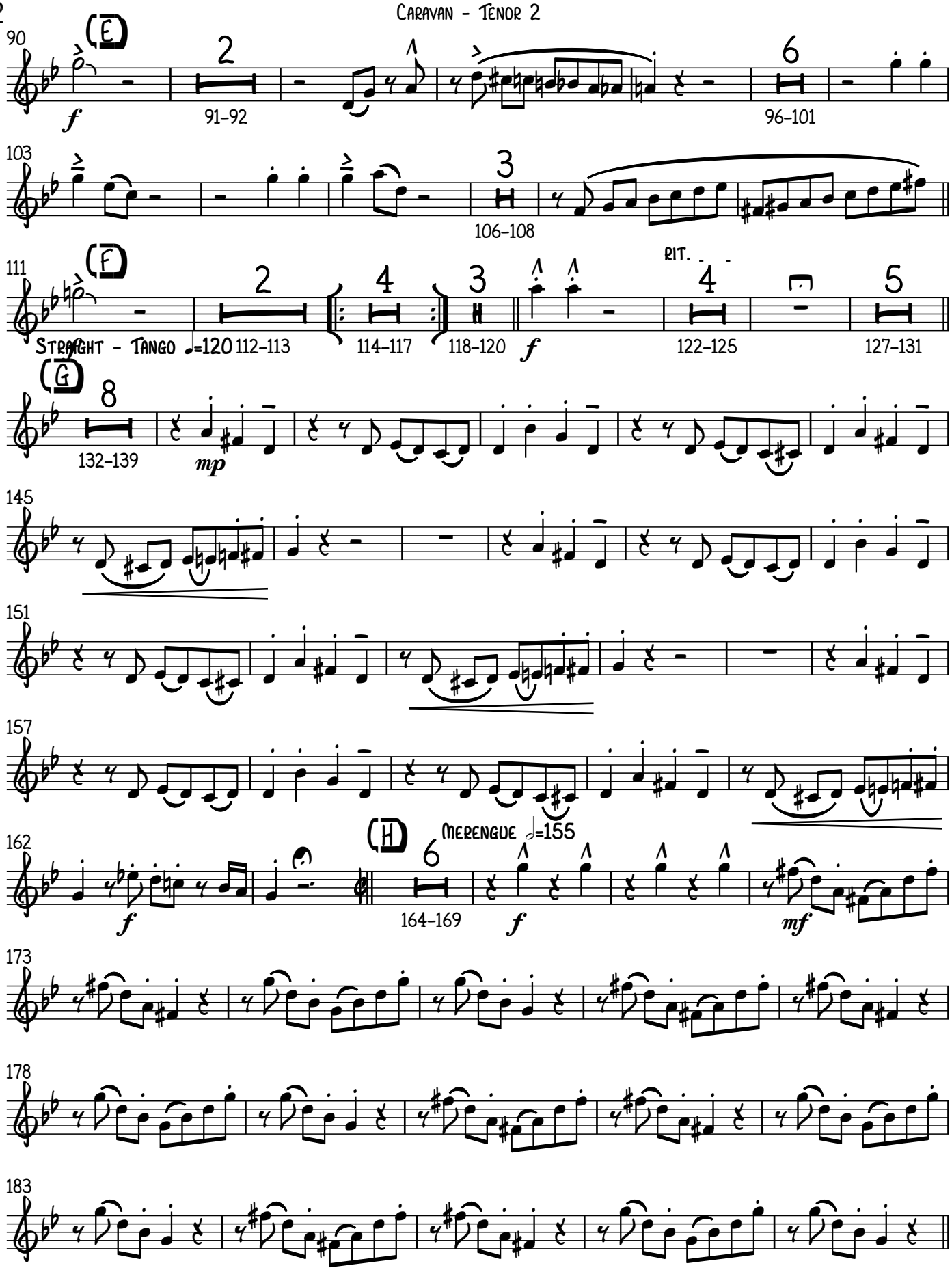
Afro-Latin ♩. = 90

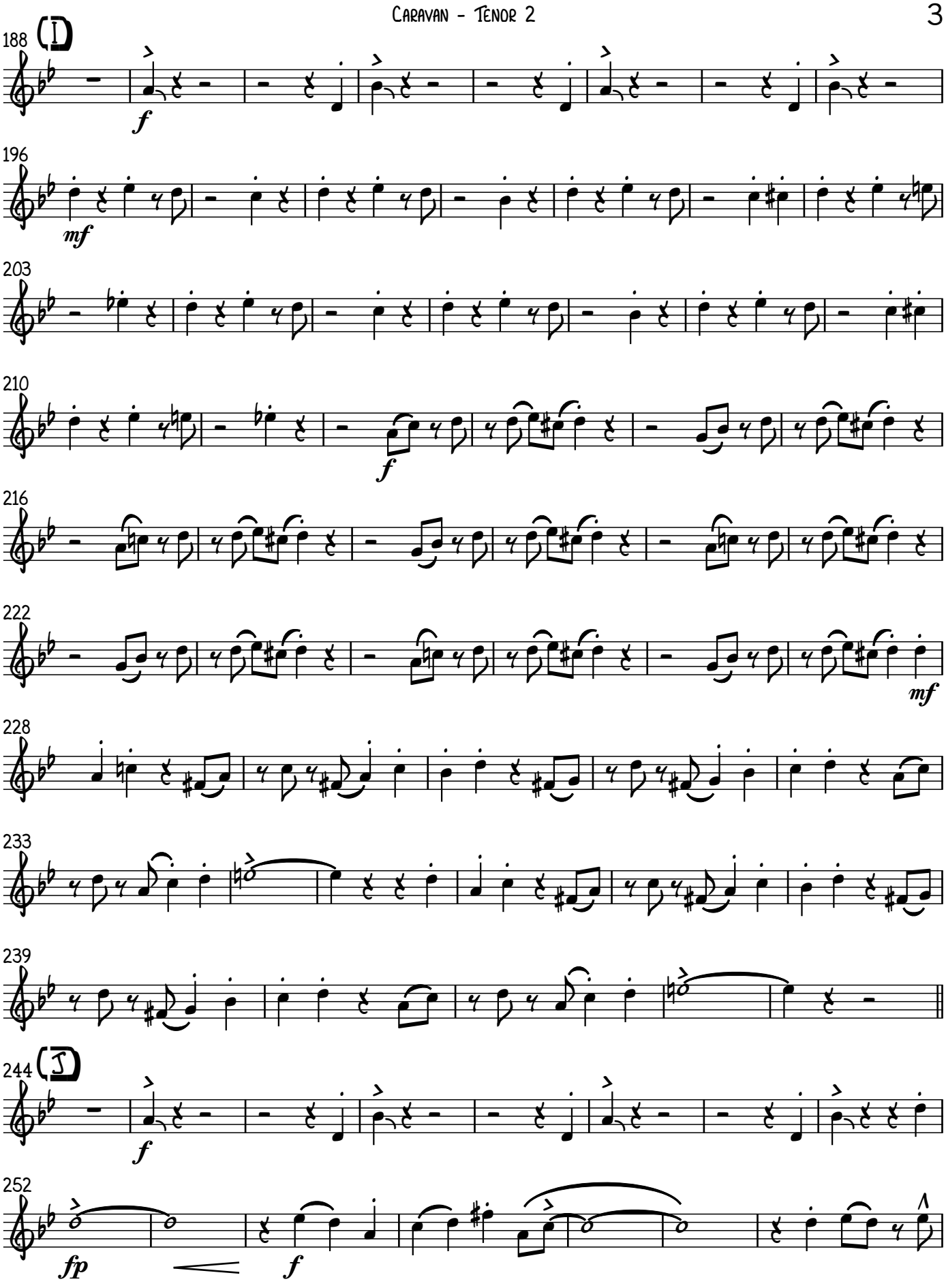
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



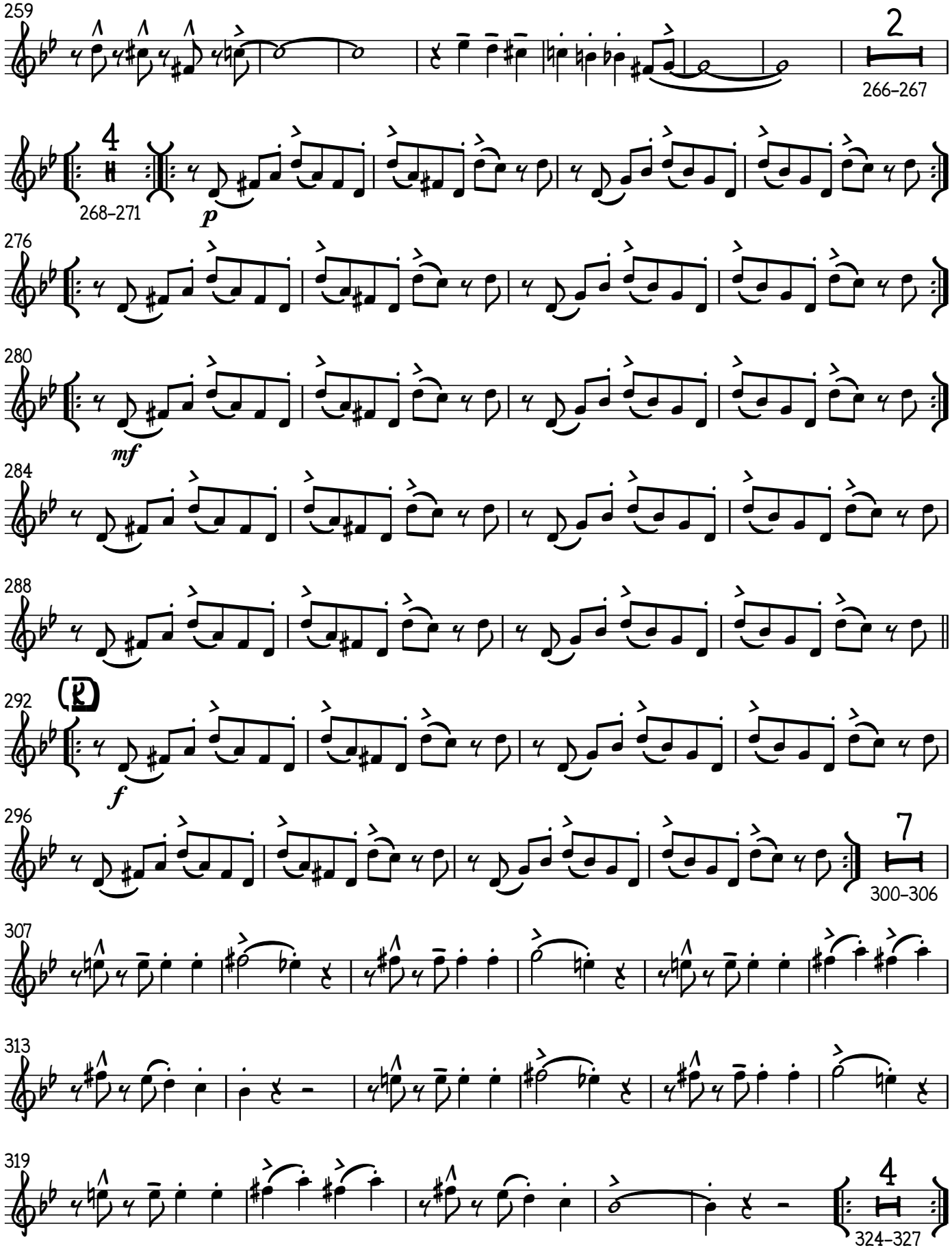
V.S.

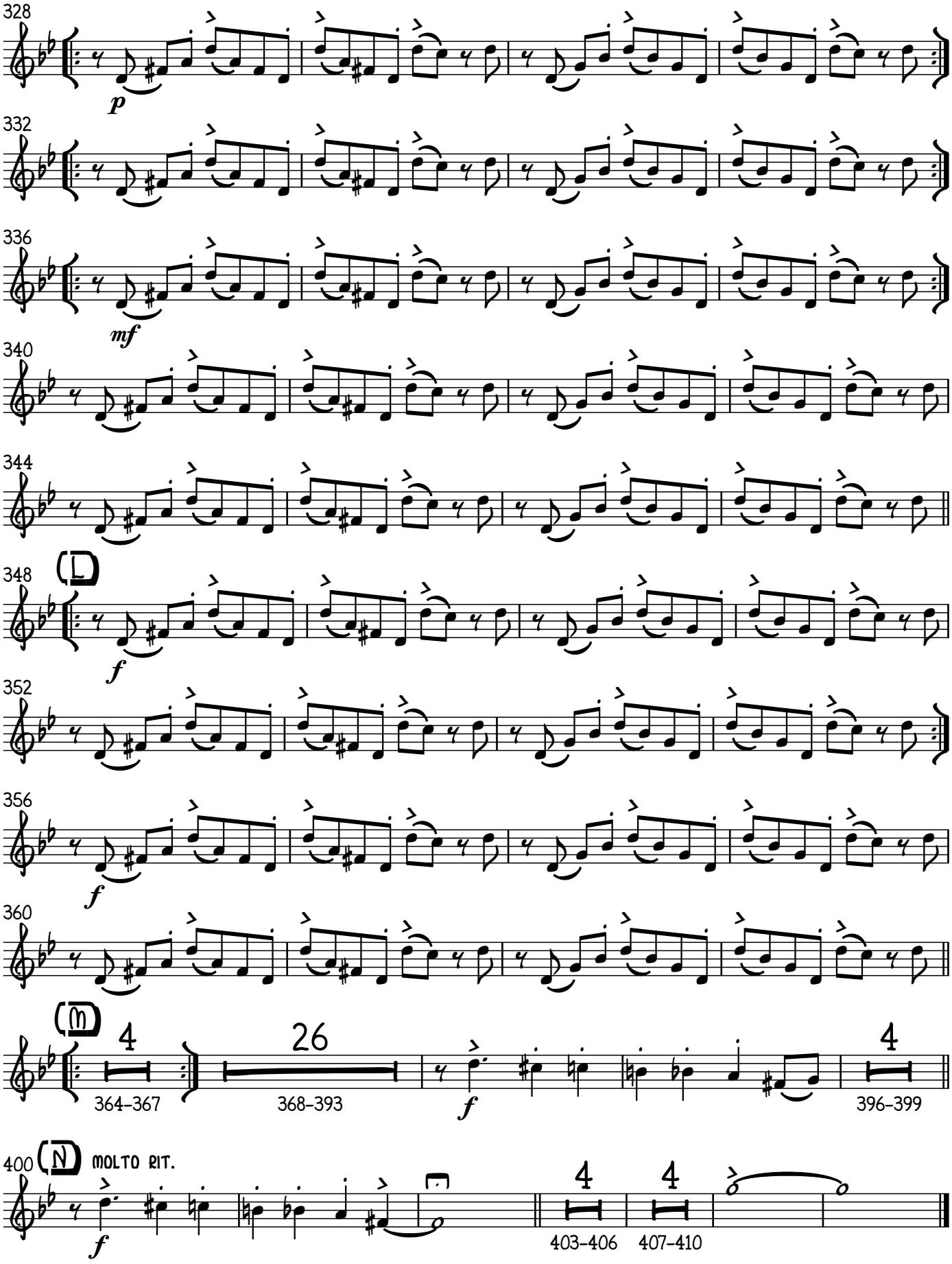
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


90
(E)
2
91-92
6
96-101
103
3
106-108
111
(F)
2
4
3
RIT.
4
5
STRAIGHT - TANGO ♩=120
112-113
114-117
118-120
122-125
127-131
(G)
8
132-139
145
151
157
162
(H)
MERENGUE 𝅗𝅥=155
6
164-169
173
178
183



V.S.


259
2
266–267
4
268–271
p
276
280
mf
284
288
(R)
292
f
296
7
300–306
307
313
319
4
324–327

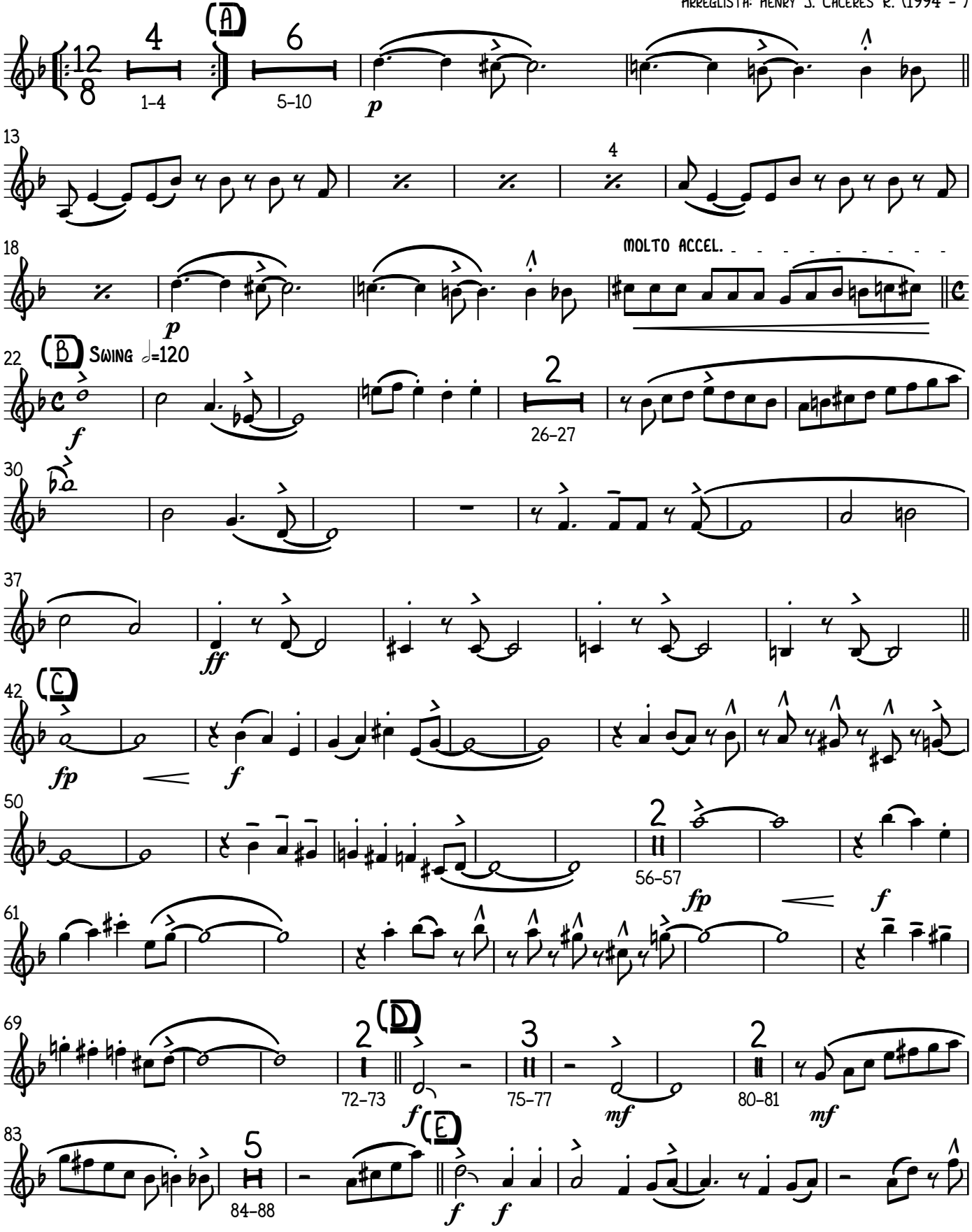

328
p
332
336
mf
340
344
348
L
f
352
356
f
360
M
4
364–367
26
368–393
f
4
396–399
400
N
MOLTO RIT.
f
4
403–406
4
407–410

Sax. Bari.

Caravan

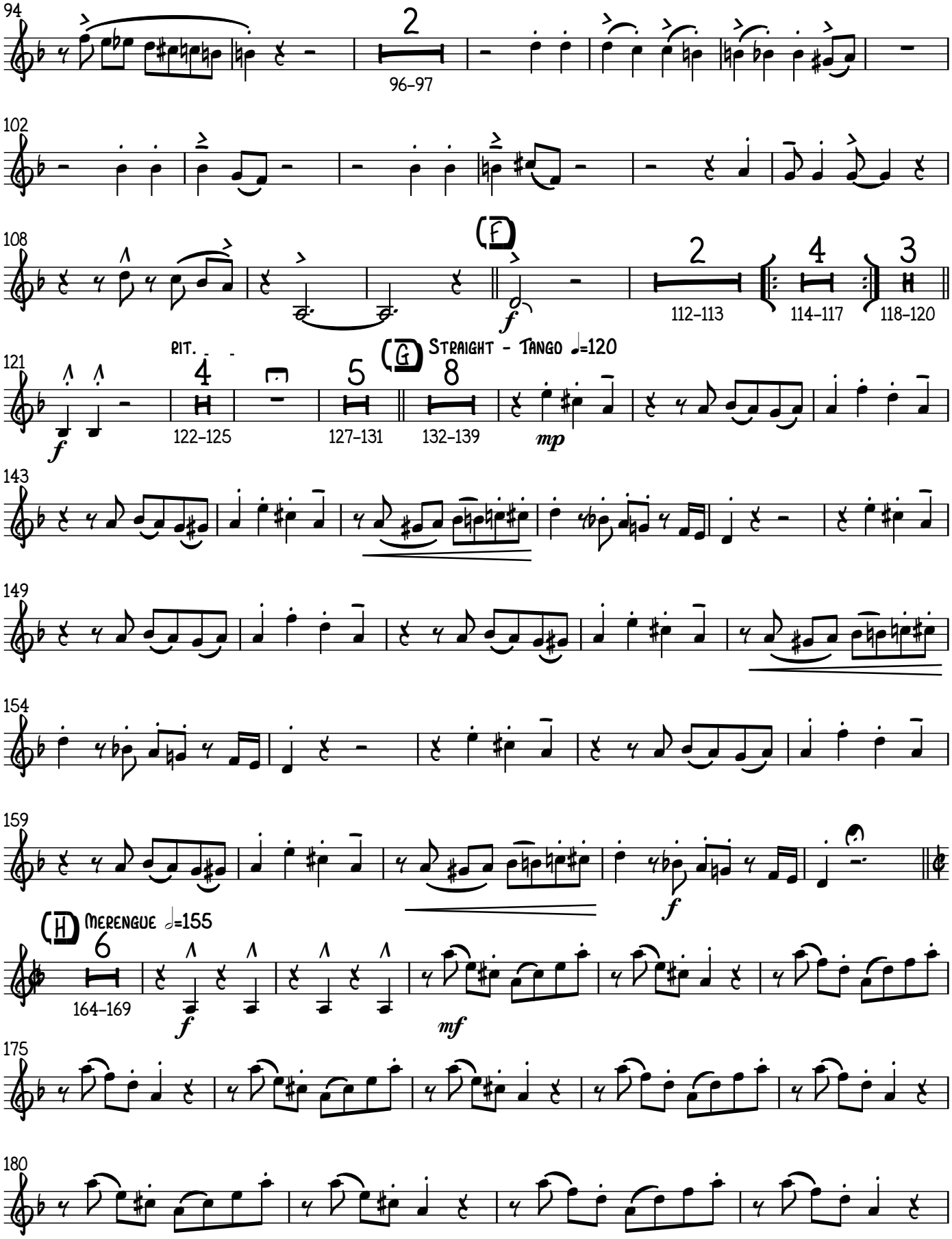
Afro-Latin ♩. = 90

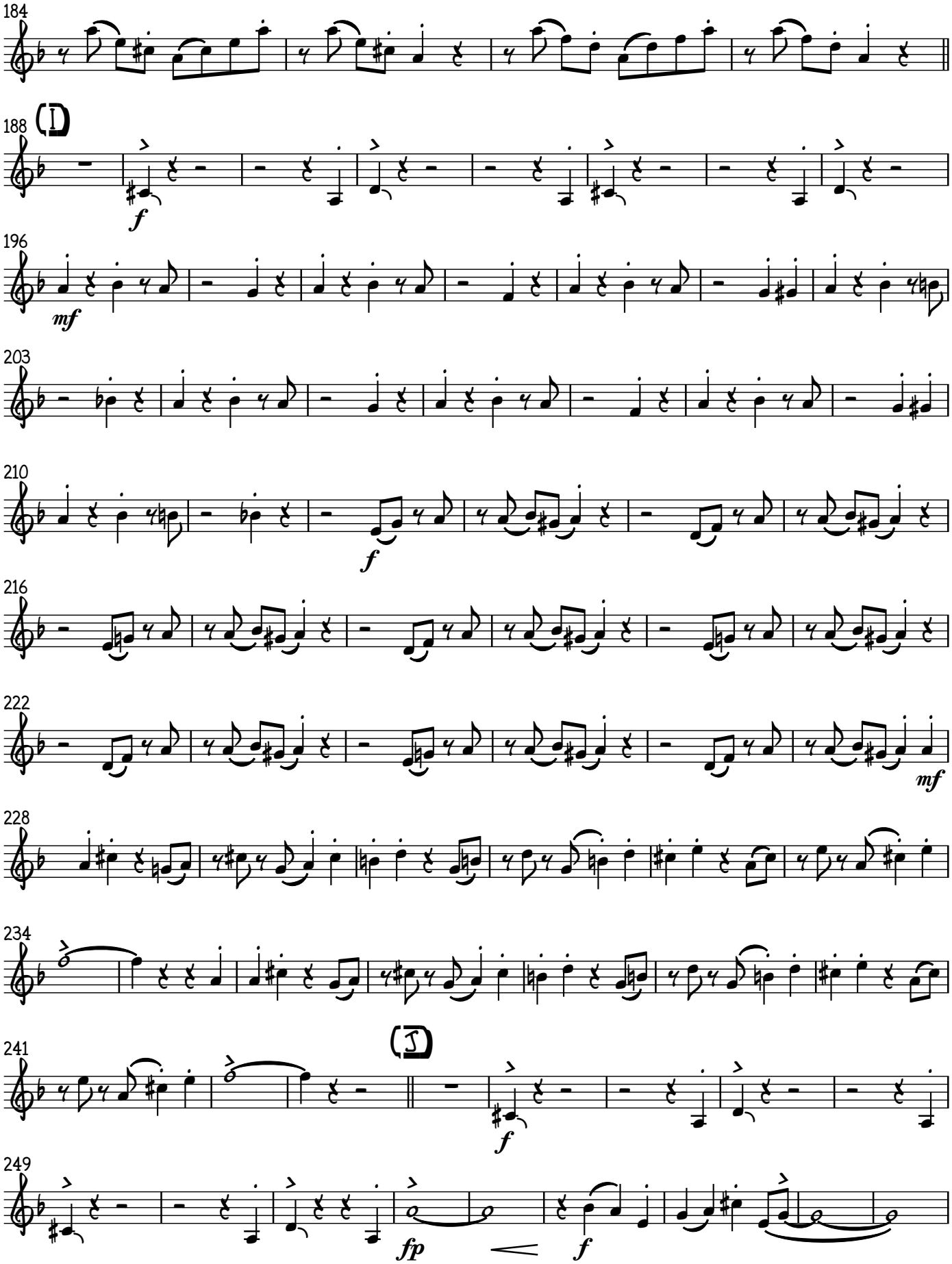
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

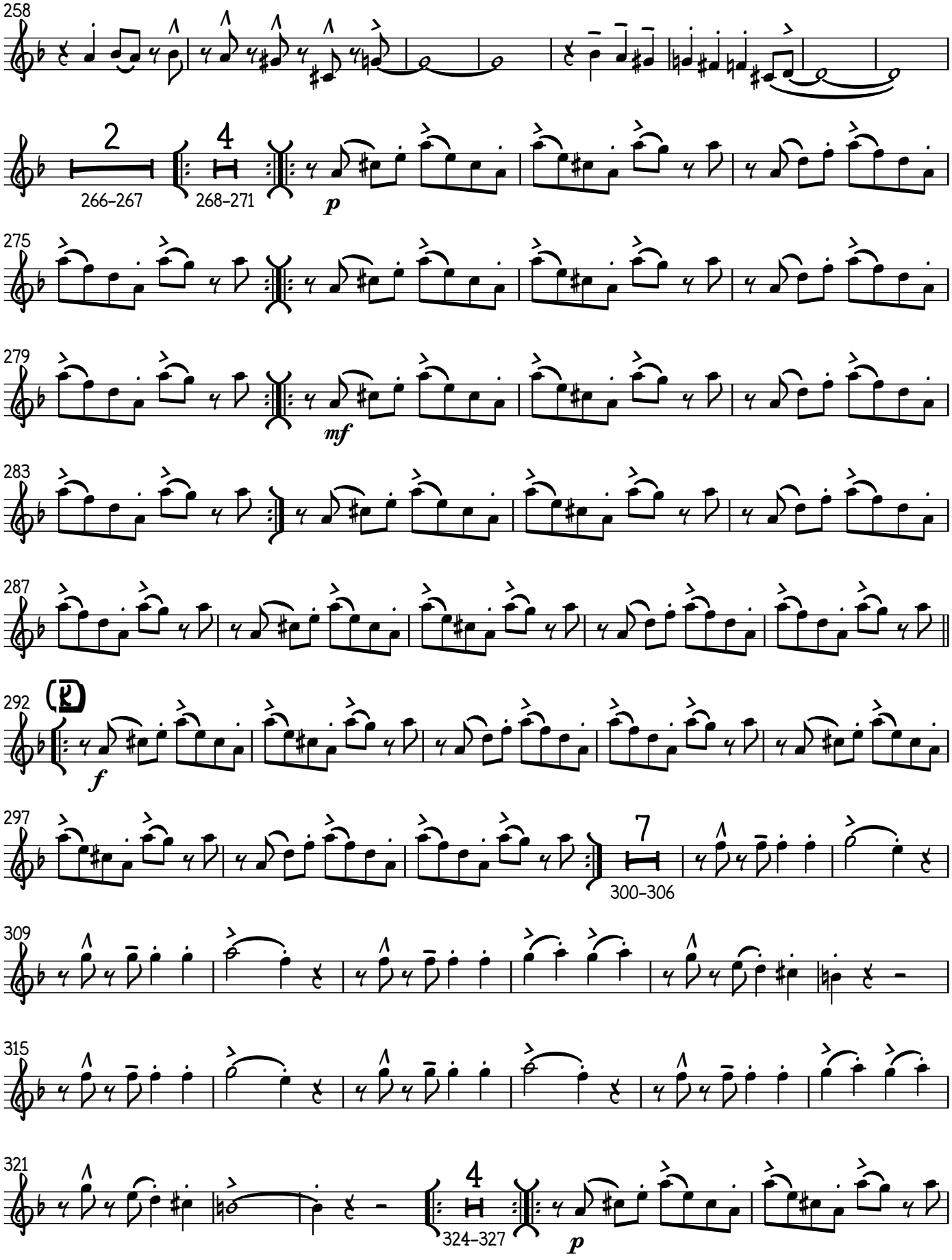


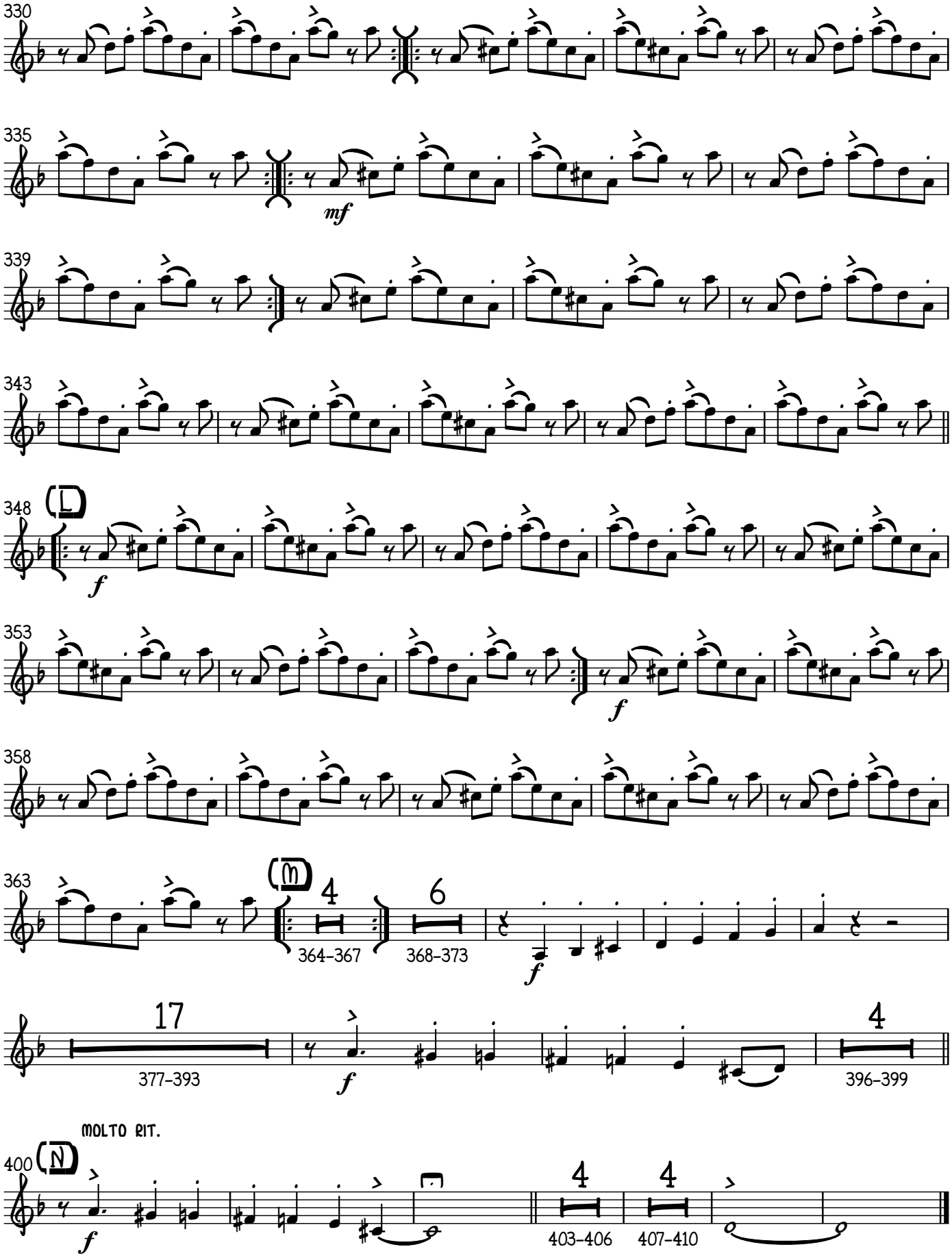
V.S.

Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


94
2
96–97
102
108
(F)
f
2
112–113
4
114–117
3
118–120
rit.
121
f
4
122–125
5
127–131
(G) Straight - Tango ♩=120
8
132–139
mp
143
149
154
159
f
(H) Merengue ♩=155
6
164–169
f
mf
175
180


184
188
I
f
196
mf
203
210
f
216
222
mf
228
234
241
J
f
249
fp
f
V.S.

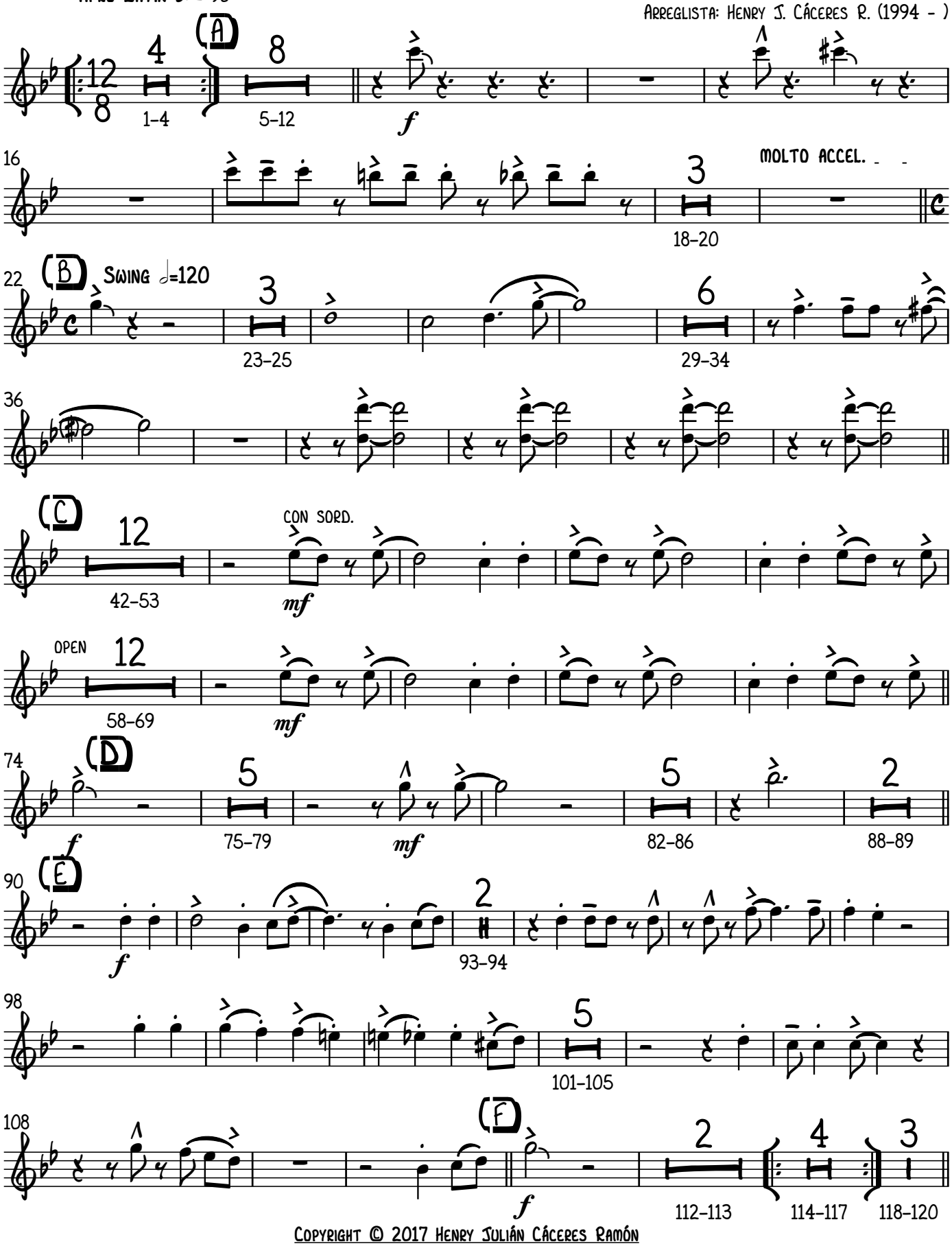

258
2
266–267
4
268–271
p
275
279
mf
283
287
292
f
297
7
300–306
309
315
321
4
324–327
p


330
335
mf
339
343
348
L
f
353
f
358
363
M
4
364–367
6
368–373
f
17
377–393
f
4
396–399
MOLTO RIT.
400
N
f
4
403–406
4
407–410

Trompeta 1

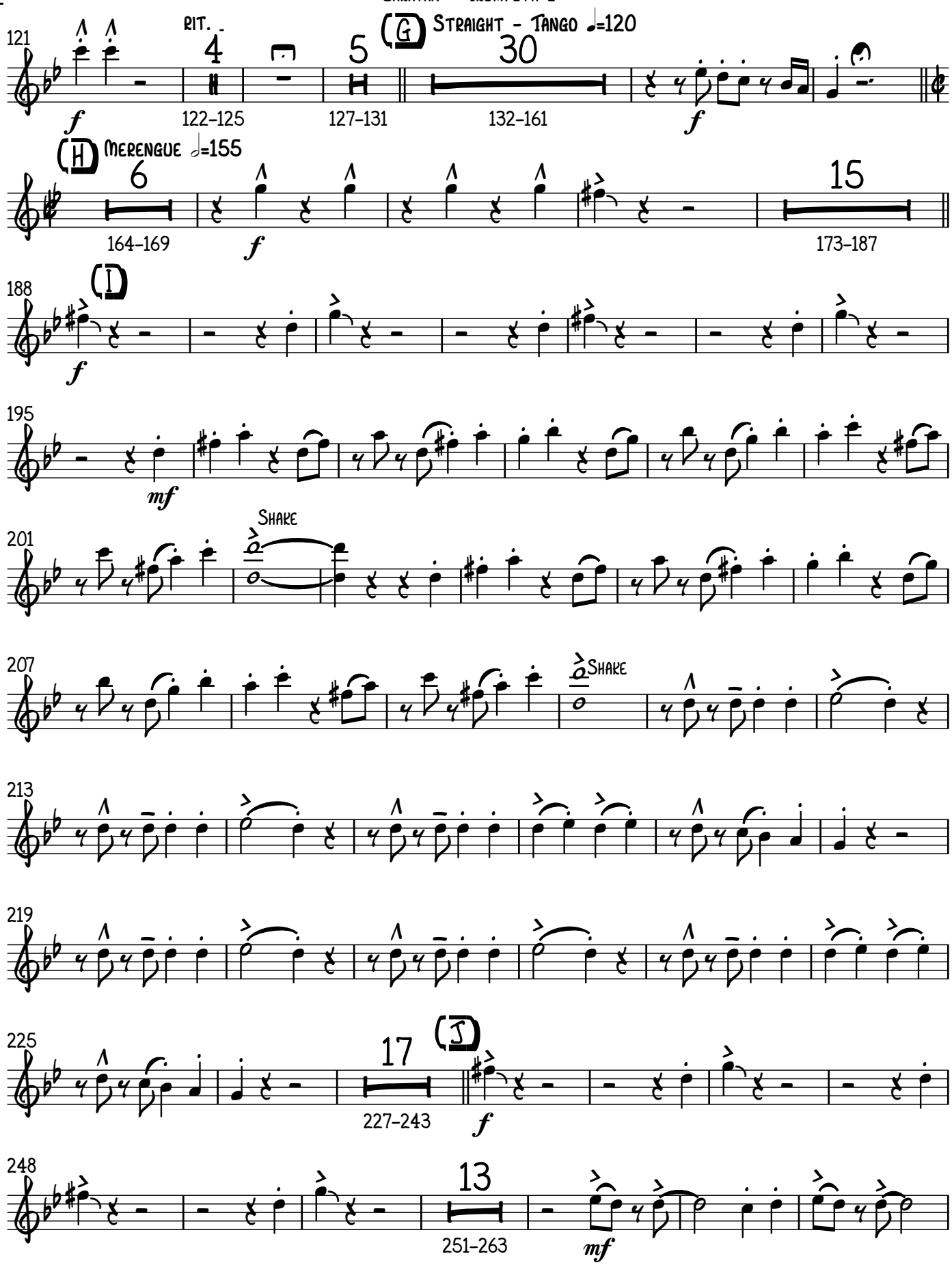
Caravan

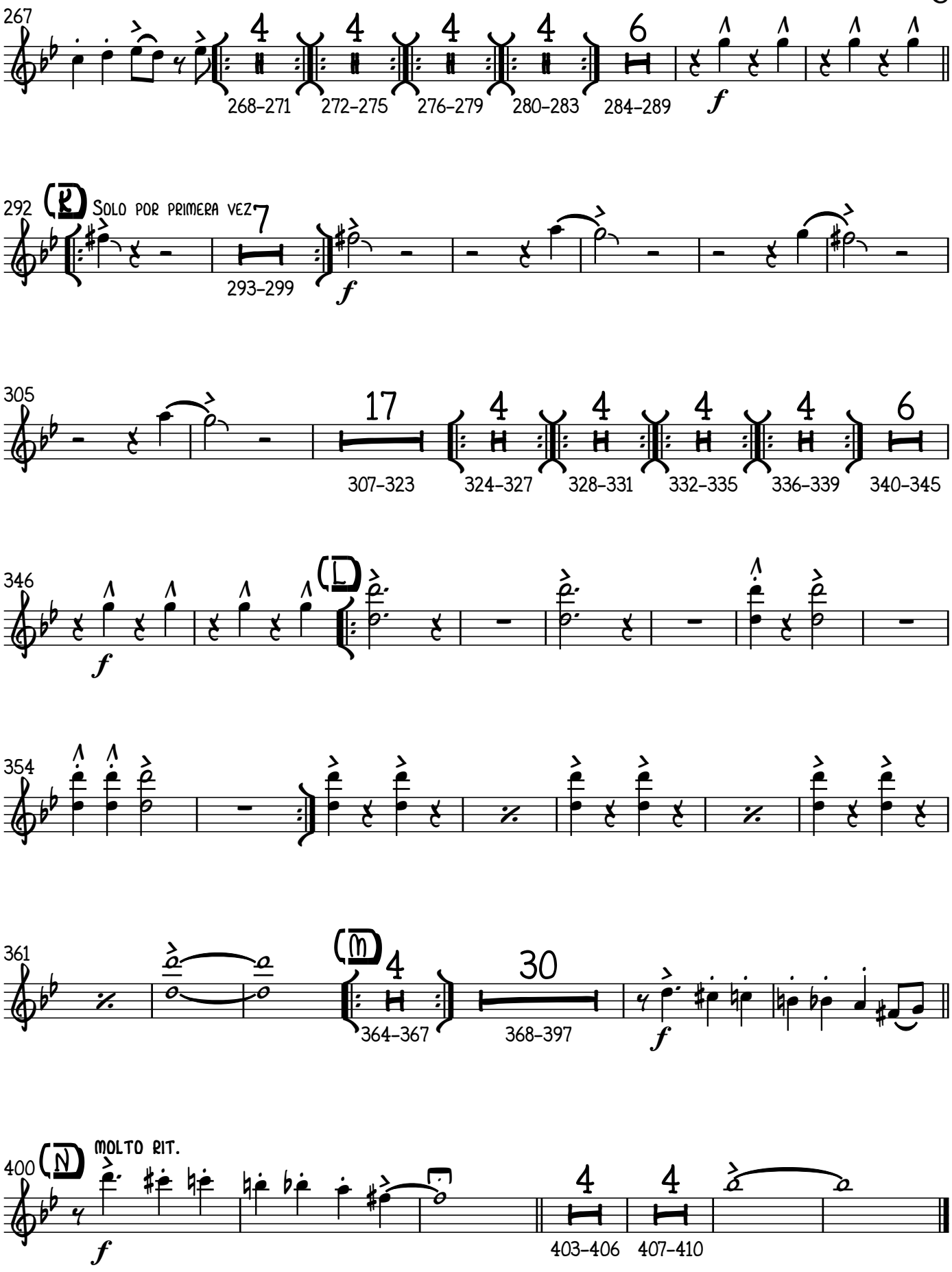
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

Caravan - Trompeta 1

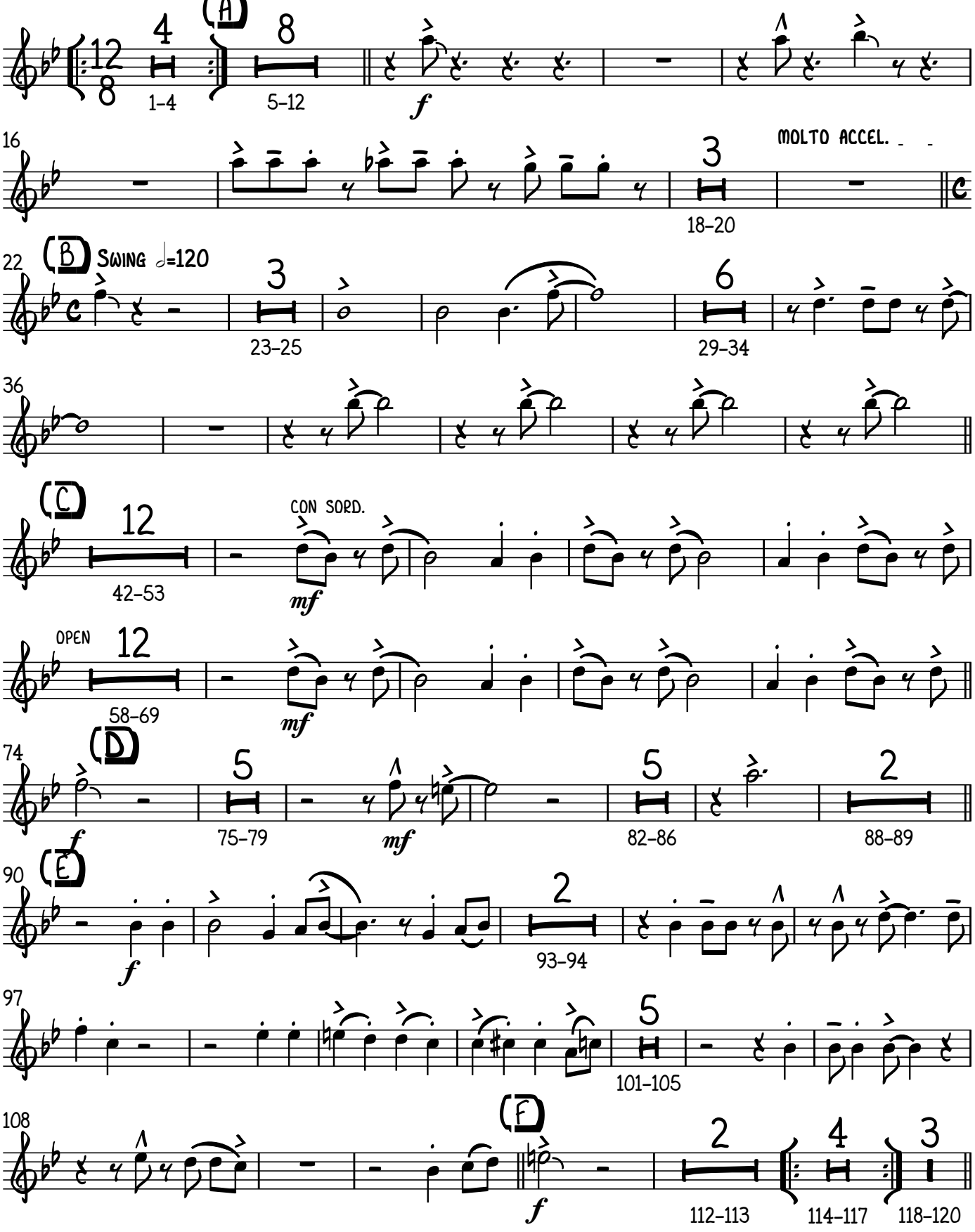



267
4
4
4
4
6
268–271
272–275
276–279
280–283
284–289
f
292
K
Solo por primera vez
7
293–299
f
305
17
4
4
4
4
6
307–323
324–327
328–331
332–335
336–339
340–345
346
f
L
354
361
M
4
30
364–367
368–397
f
400
N
molto rit.
f
4
4
403–406
407–410

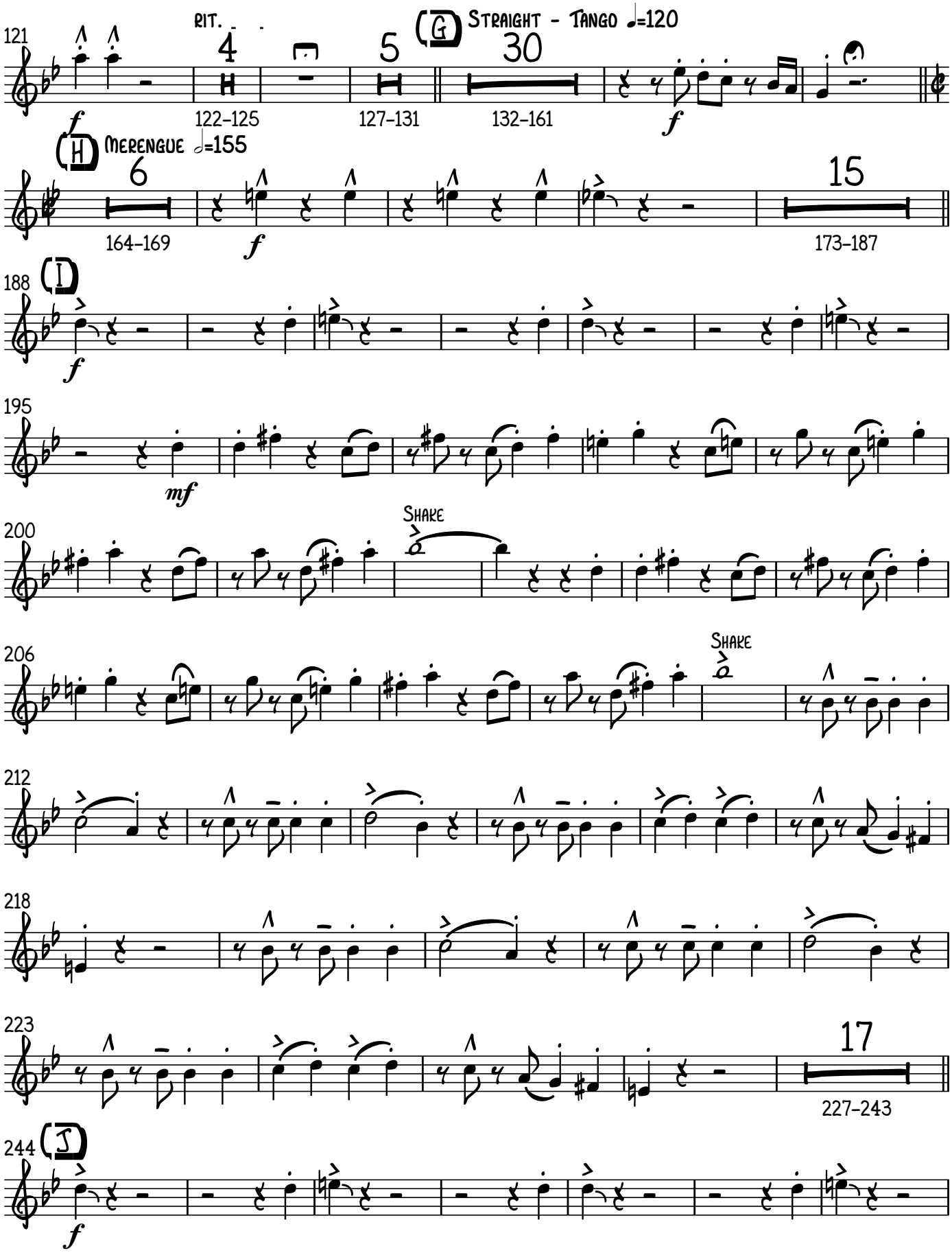
Trompeta 2

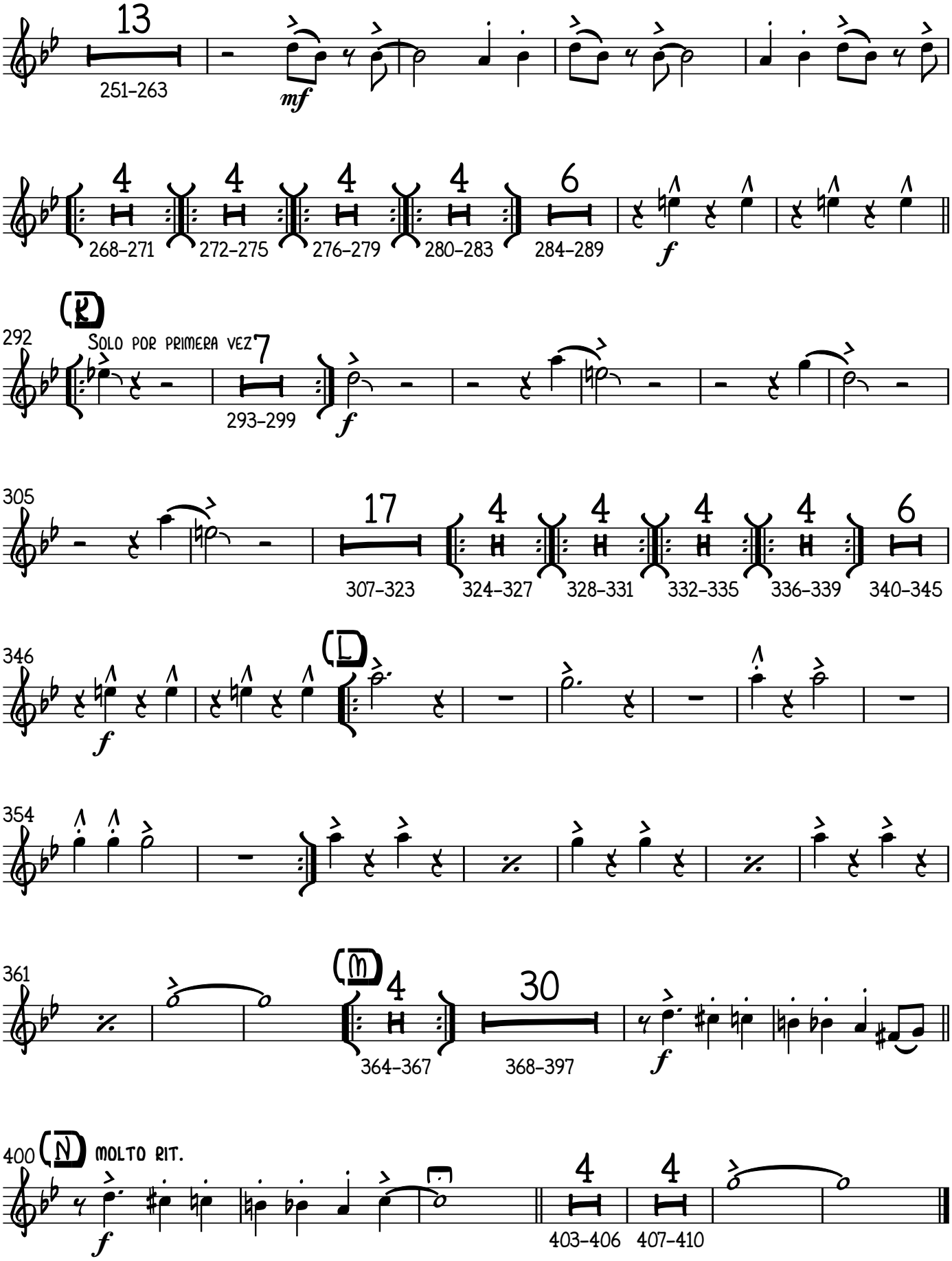
Caravan

Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


121
rit.
4
5
(G) Straight - Tango ♩=120
30
122–125
127–131
132–161
f
(H) Merengue ♩=155
6
15
164–169
173–187
188
(I)
195
mf
200
Shake
206
Shake
212
218
223
17
227–243
244
(J)

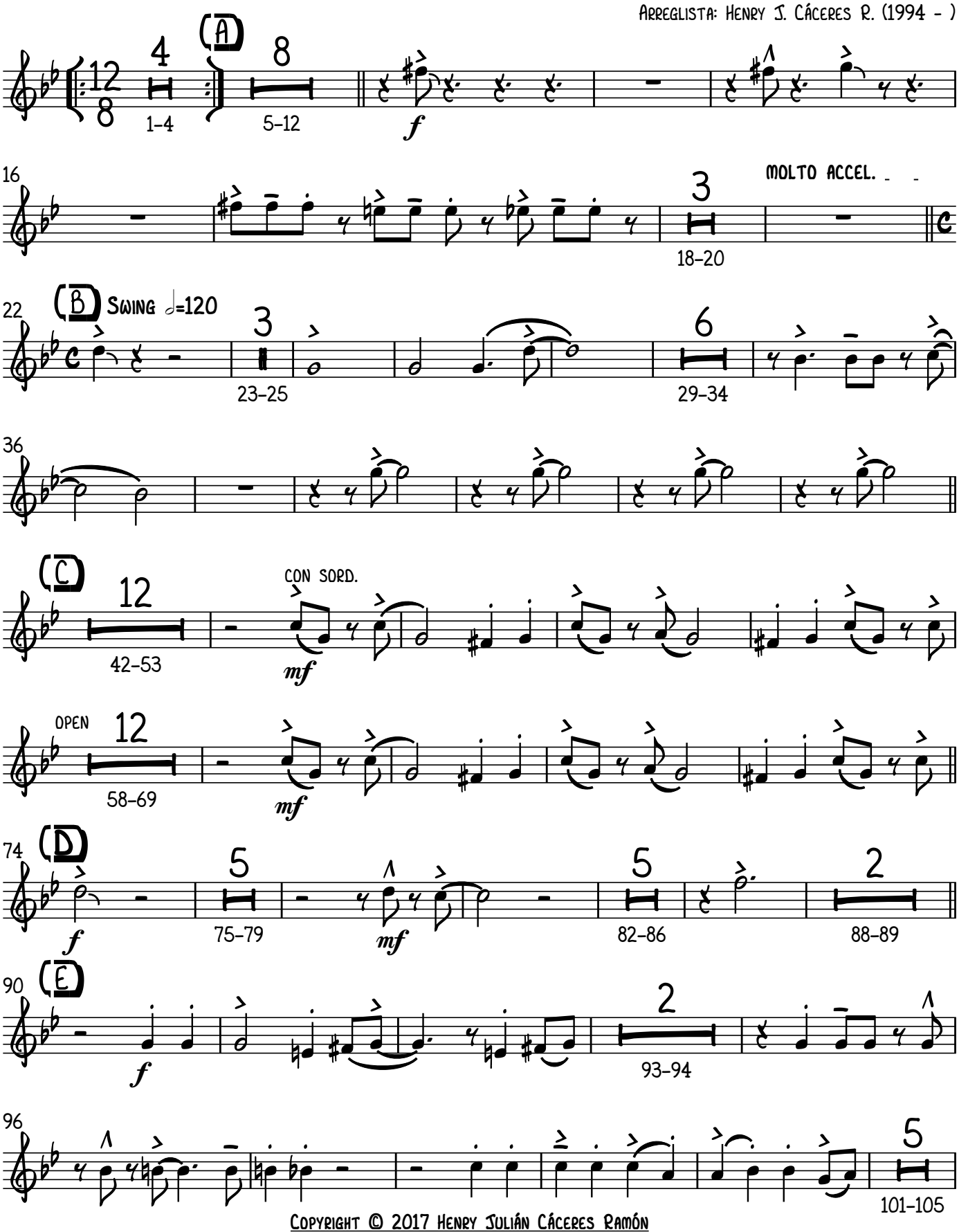

13
251–263
mf
4
268–271
4
272–275
4
276–279
4
280–283
6
284–289
f
292
K
Solo por primera vez
7
293–299
f
305
17
307–323
4
324–327
4
328–331
4
332–335
4
336–339
6
340–345
346
f
L
354
361
M
4
364–367
30
368–397
f
400
N
molto rit.
f
4
403–406
4
407–410

Trompeta 3

Caravan

Afro-Latin ♩. = 90

Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

Caravan - Trompeta 3

106

111

(F)

2

112–113

4

114–117

3

118–120

f

RIT.

4

122–125

5

127–131

Straight - Tango ♩=120

(G)

30

132–161

f

(H) Merengue 𝅗𝅥=155

6

164–169

f

15

173–187

188

(I)

f

195

mf

200

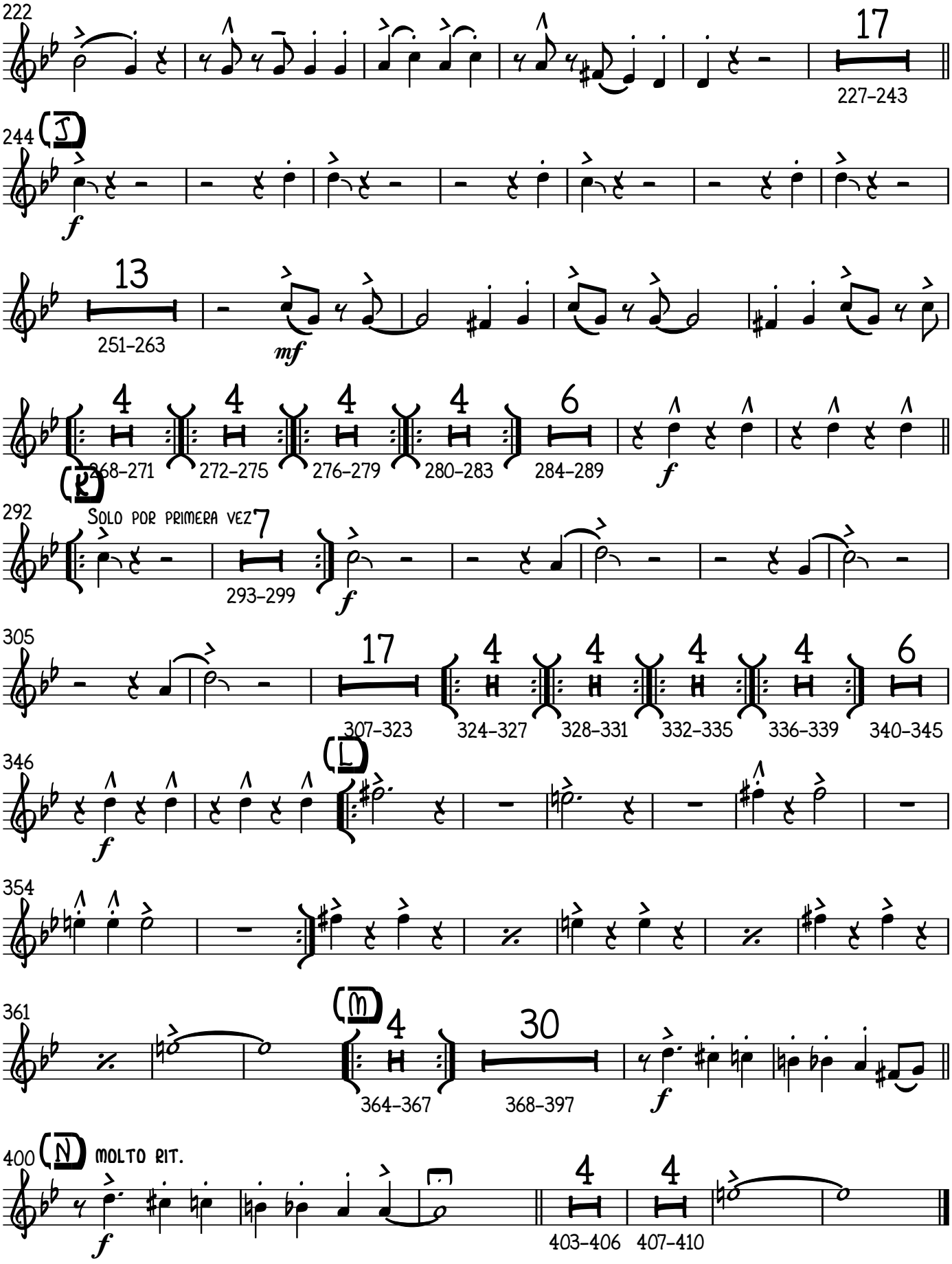
Shake

206

Shake

212

217

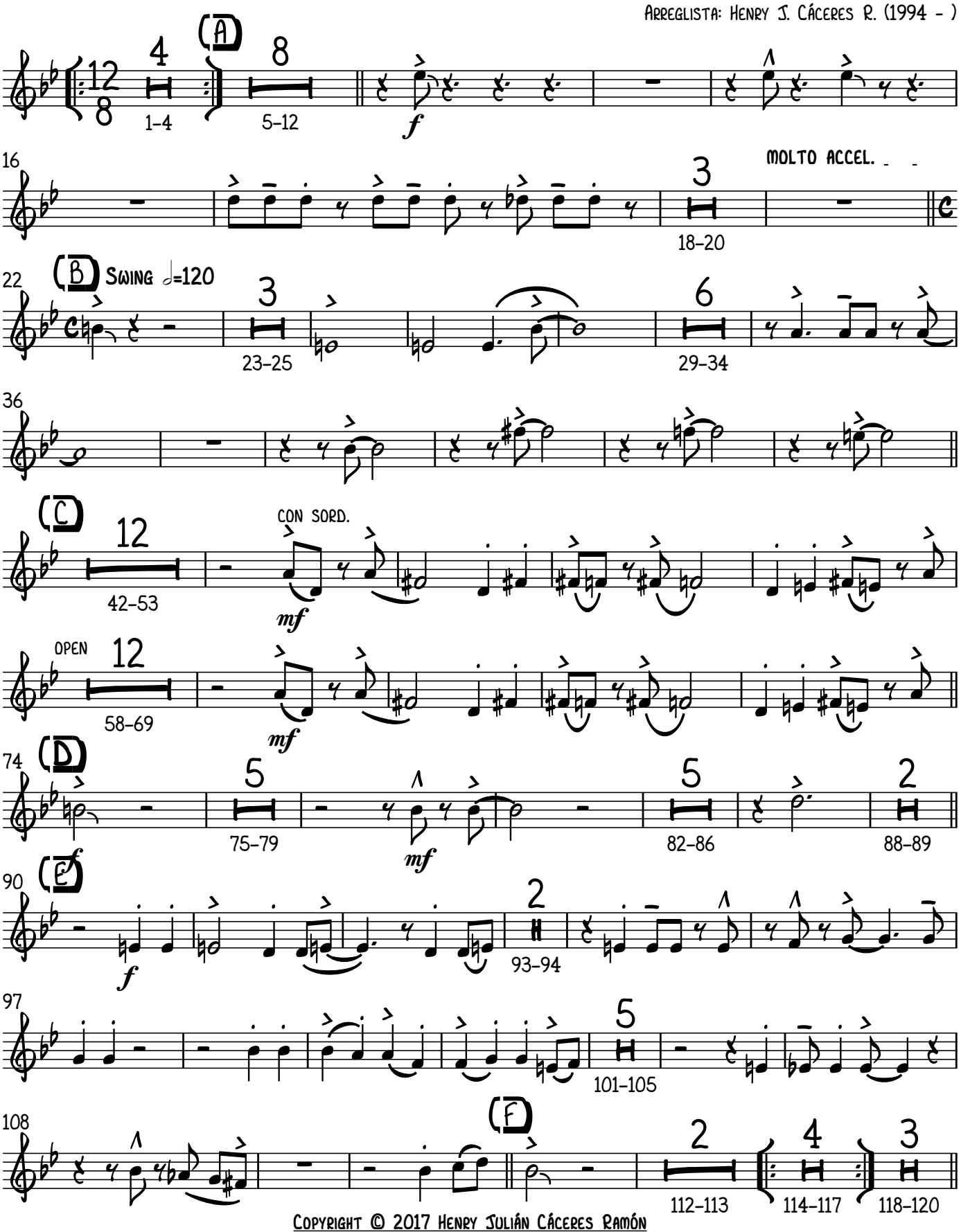

222
17
227–243
244
(J)
f
13
251–263
mf
4
4
4
4
6
268–271
272–275
276–279
280–283
284–289
f
(K)
292
Solo por primera vez
7
293–299
f
305
17
4
4
4
4
6
307–323
324–327
328–331
332–335
336–339
340–345
346
f
(L)
354
361
(M)
4
30
364–367
368–397
f
400
(N)
molto rit.
f
4
4
403–406
407–410

Trompeta 4

Caravan

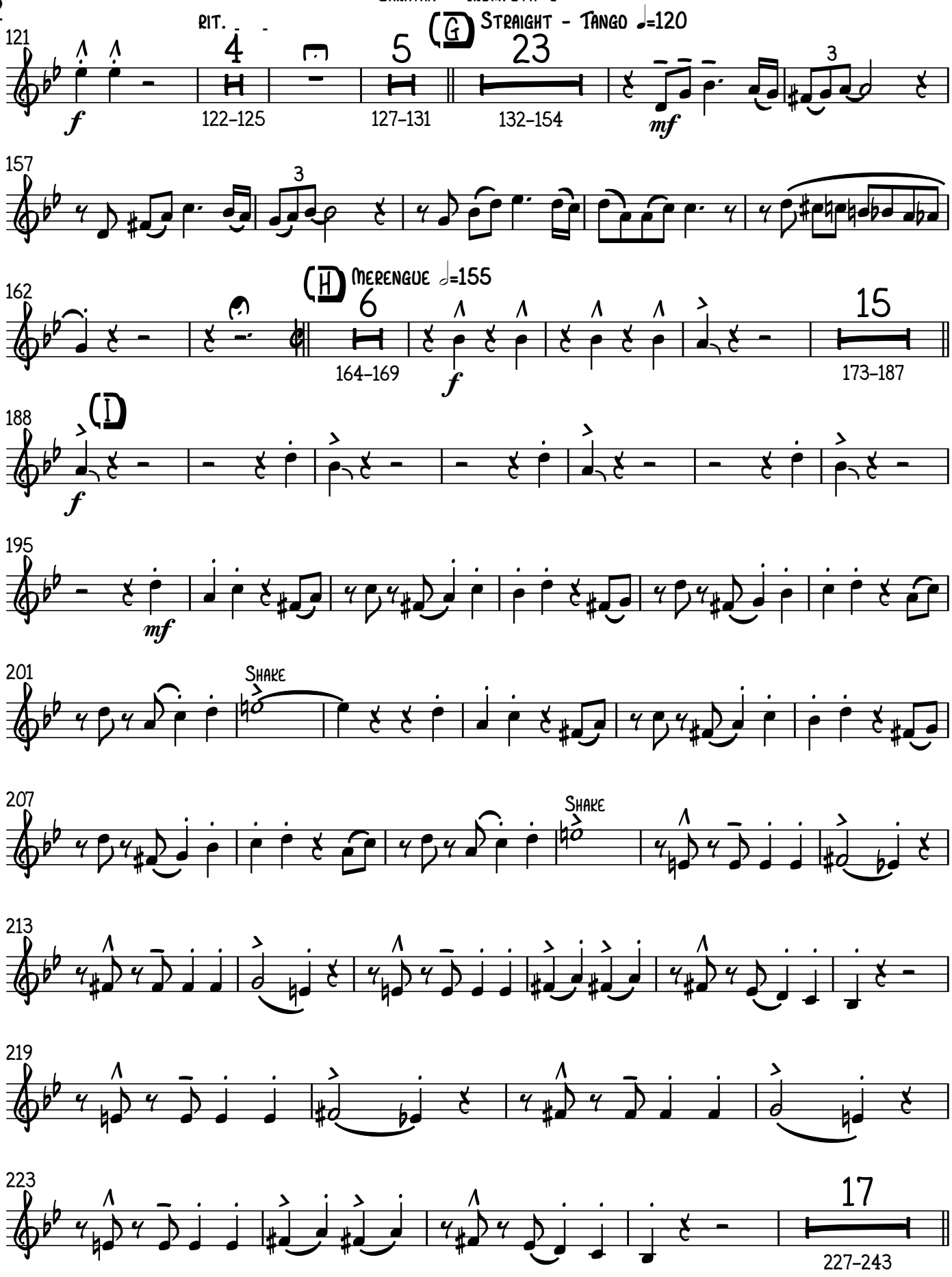
Afro-Latin ♩. = 90

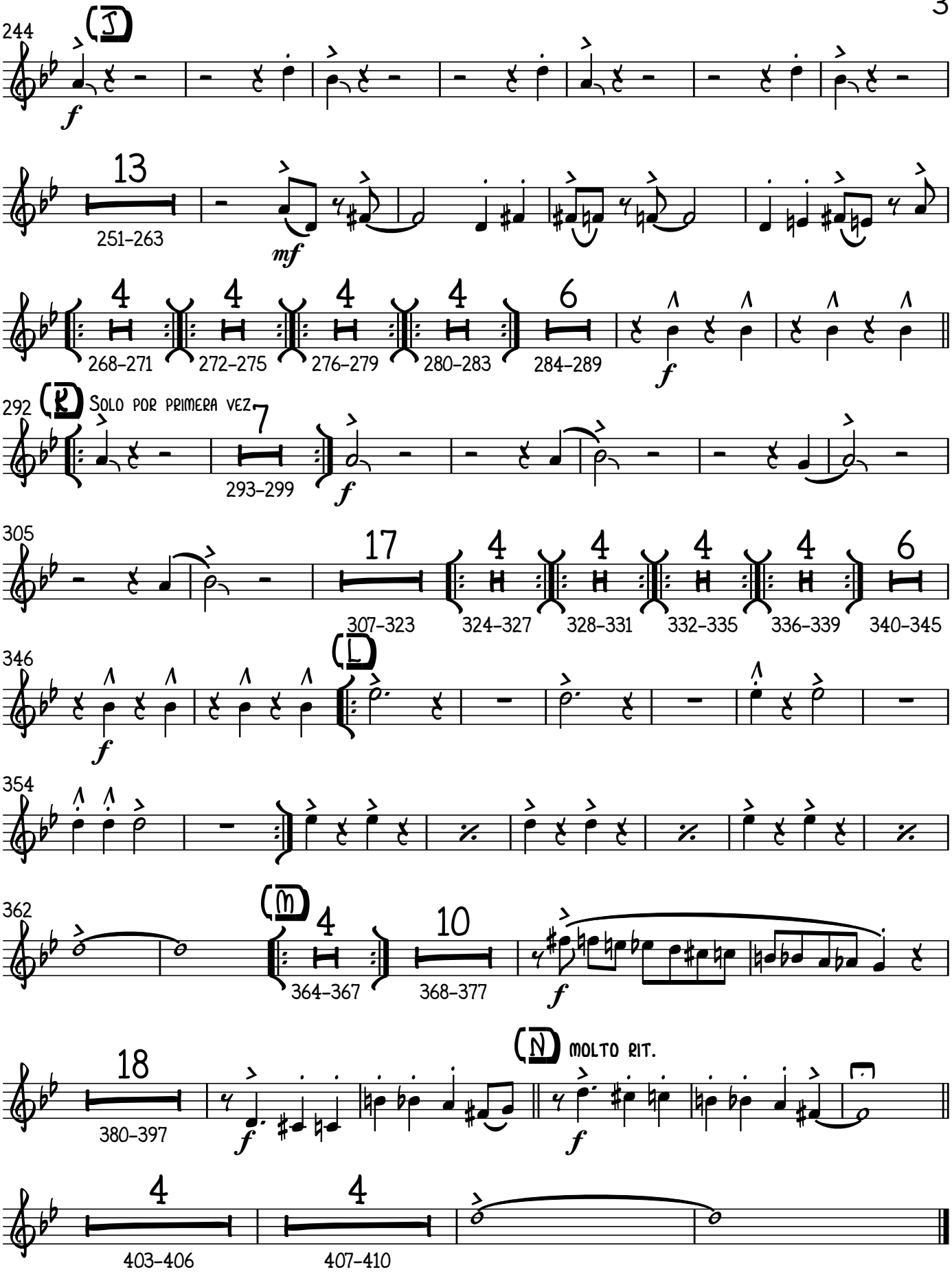
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

Caravan - Trompeta 4

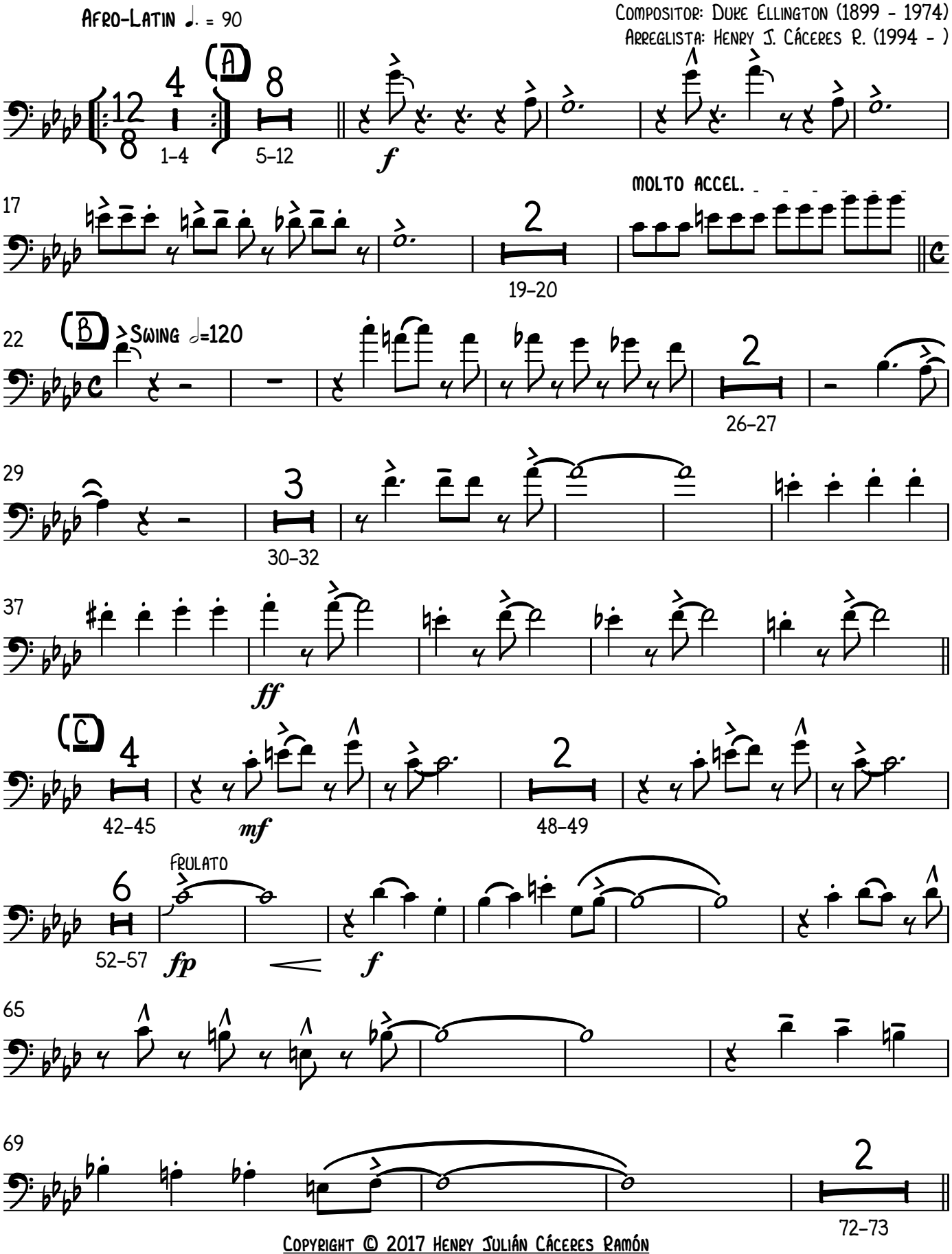



244
(J)
f
13
251–263
mf
4
268–271
4
272–275
4
276–279
4
280–283
6
284–289
f
292
(K)
Solo por primera vez
7
293–299
f
305
17
307–323
4
324–327
4
328–331
4
332–335
4
336–339
6
340–345
346
(L)
f
354
362
(M)
4
364–367
10
368–377
f
18
380–397
f
(N)
molto rit.
f
4
403–406
4
407–410

Trombón 1

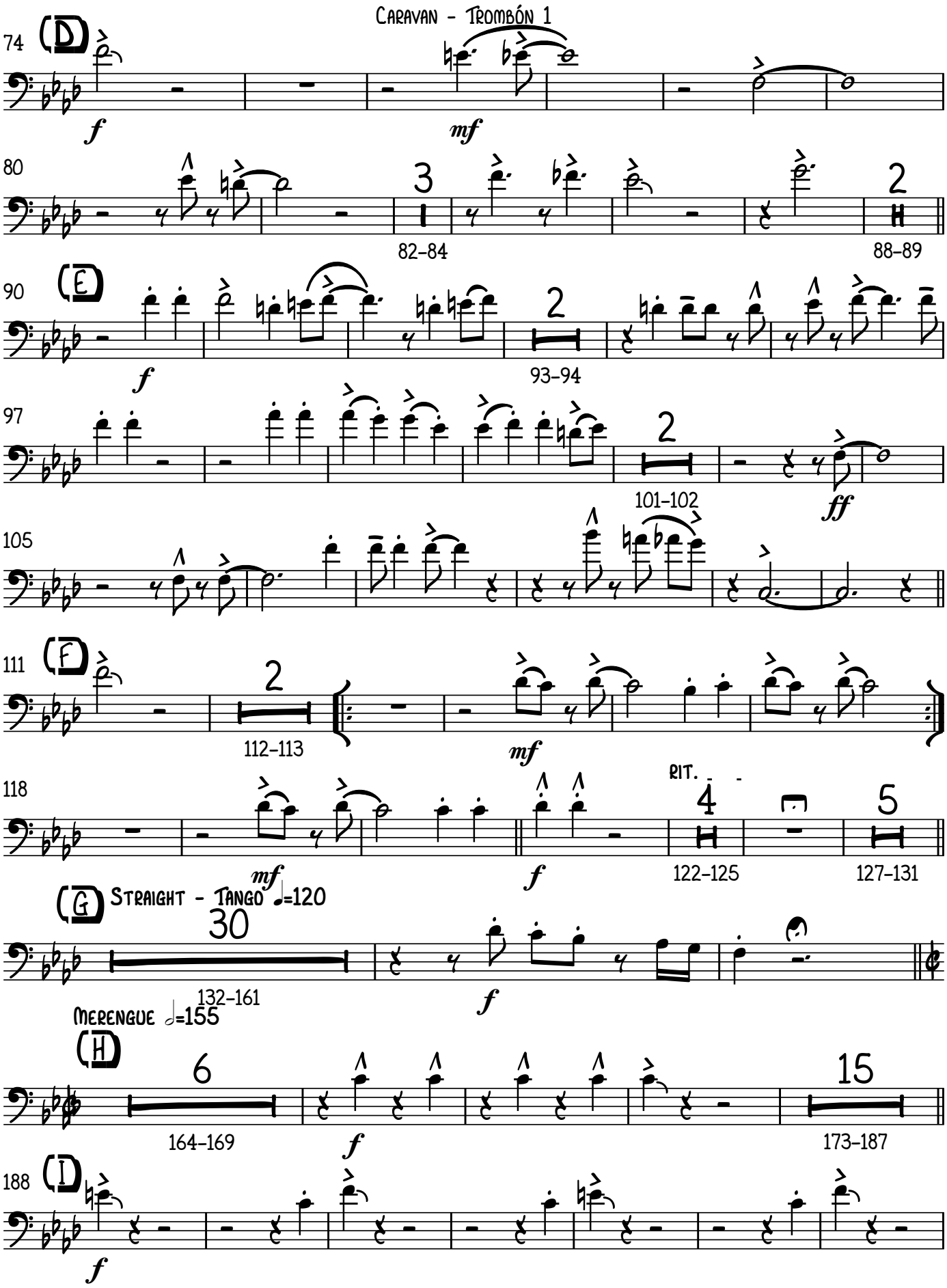
Caravan

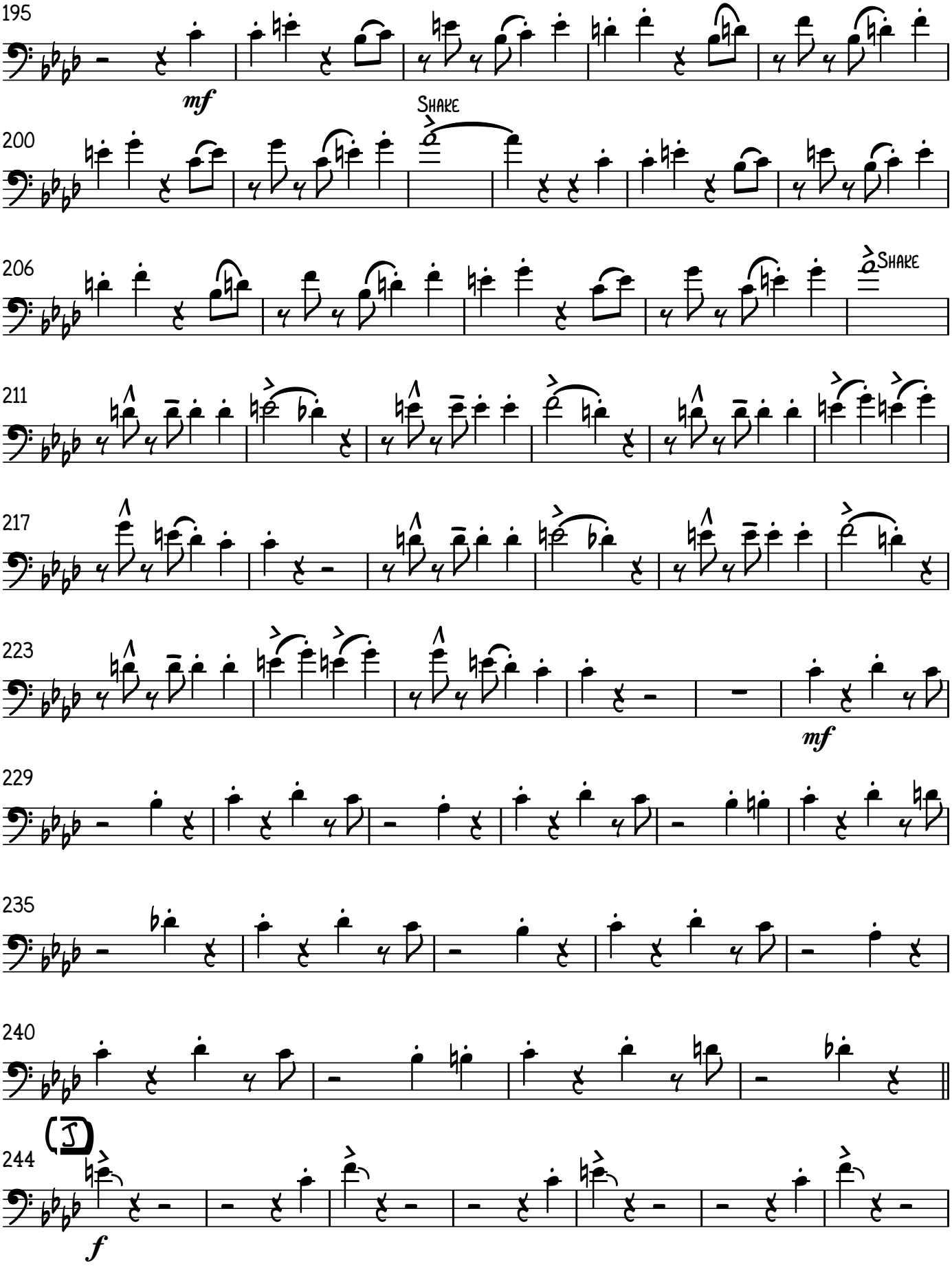
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



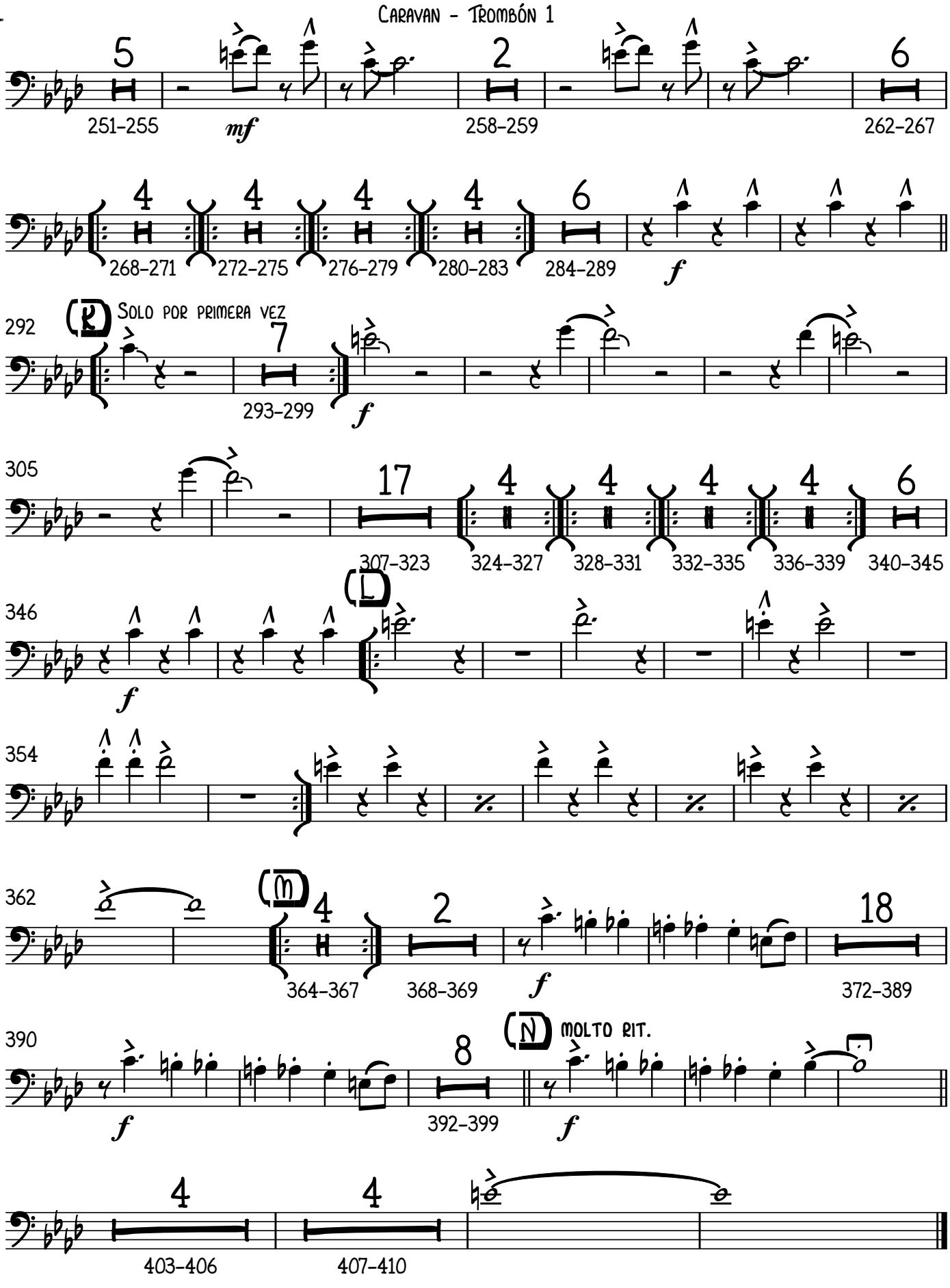
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

Caravan - Trombón 1




195
mf
Shake
200
206
Shake
211
217
223
mf
229
235
240
244
f
V.S.

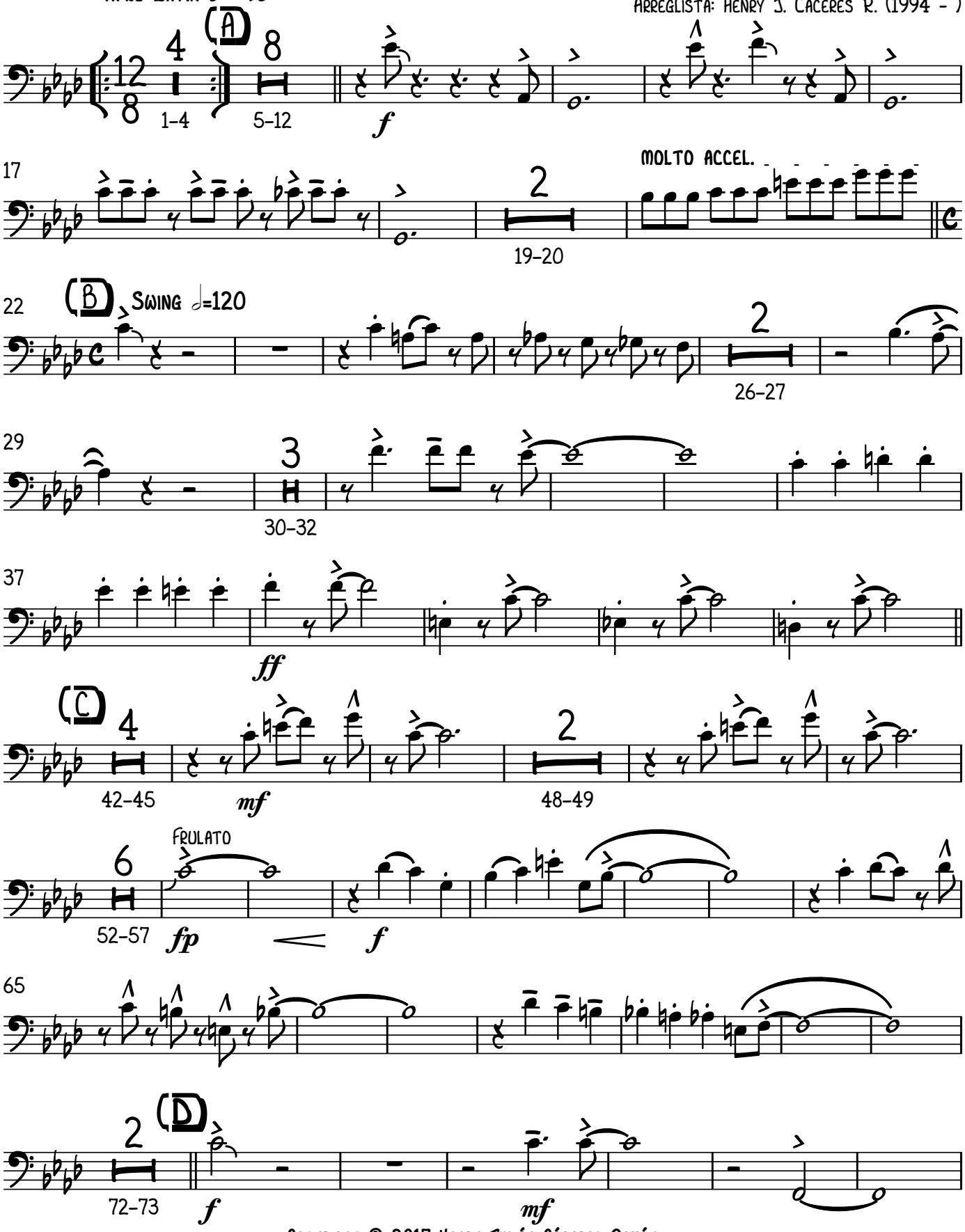
Caravan - Trombón 1



Trombón 2

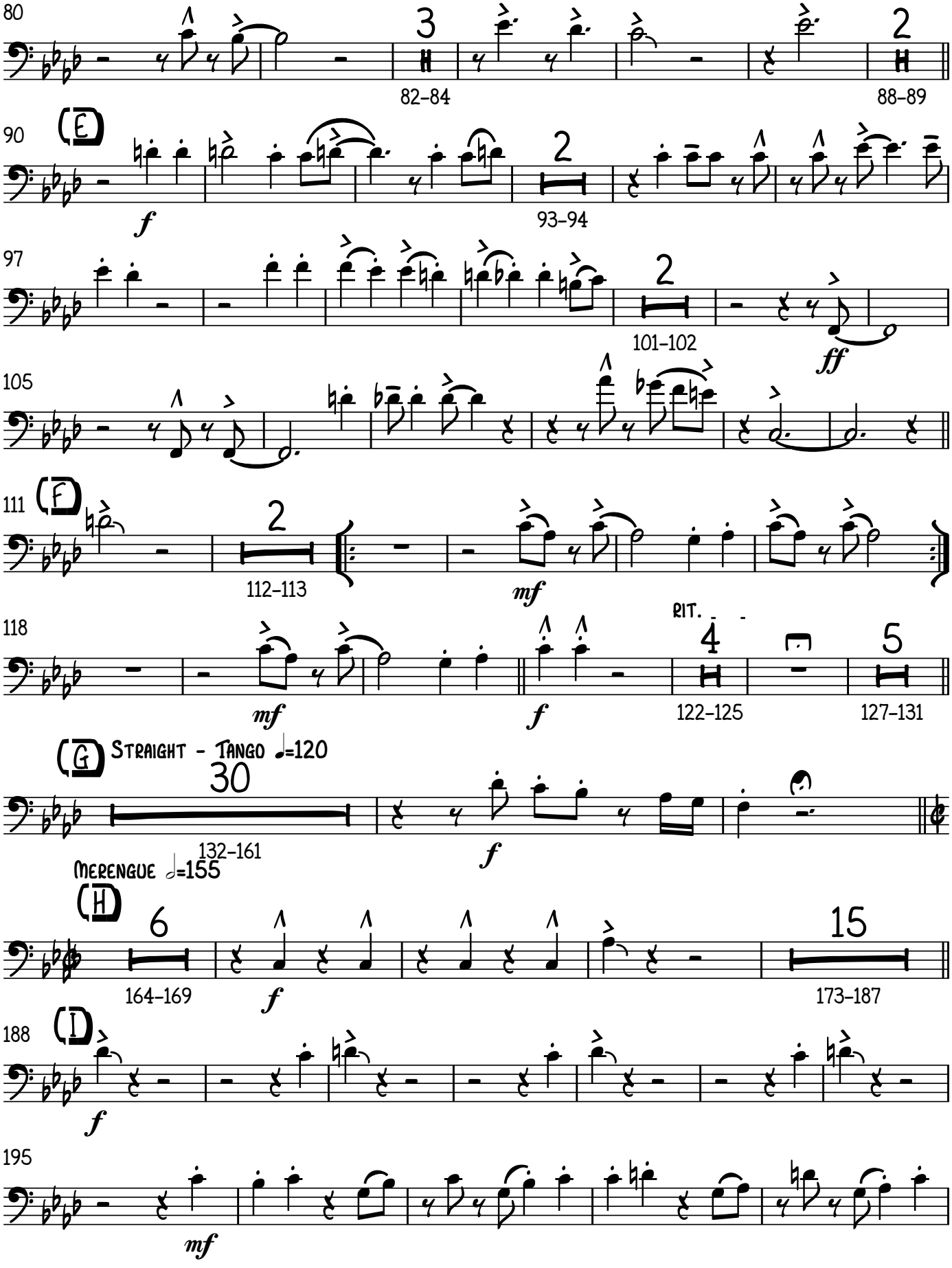
Caravan

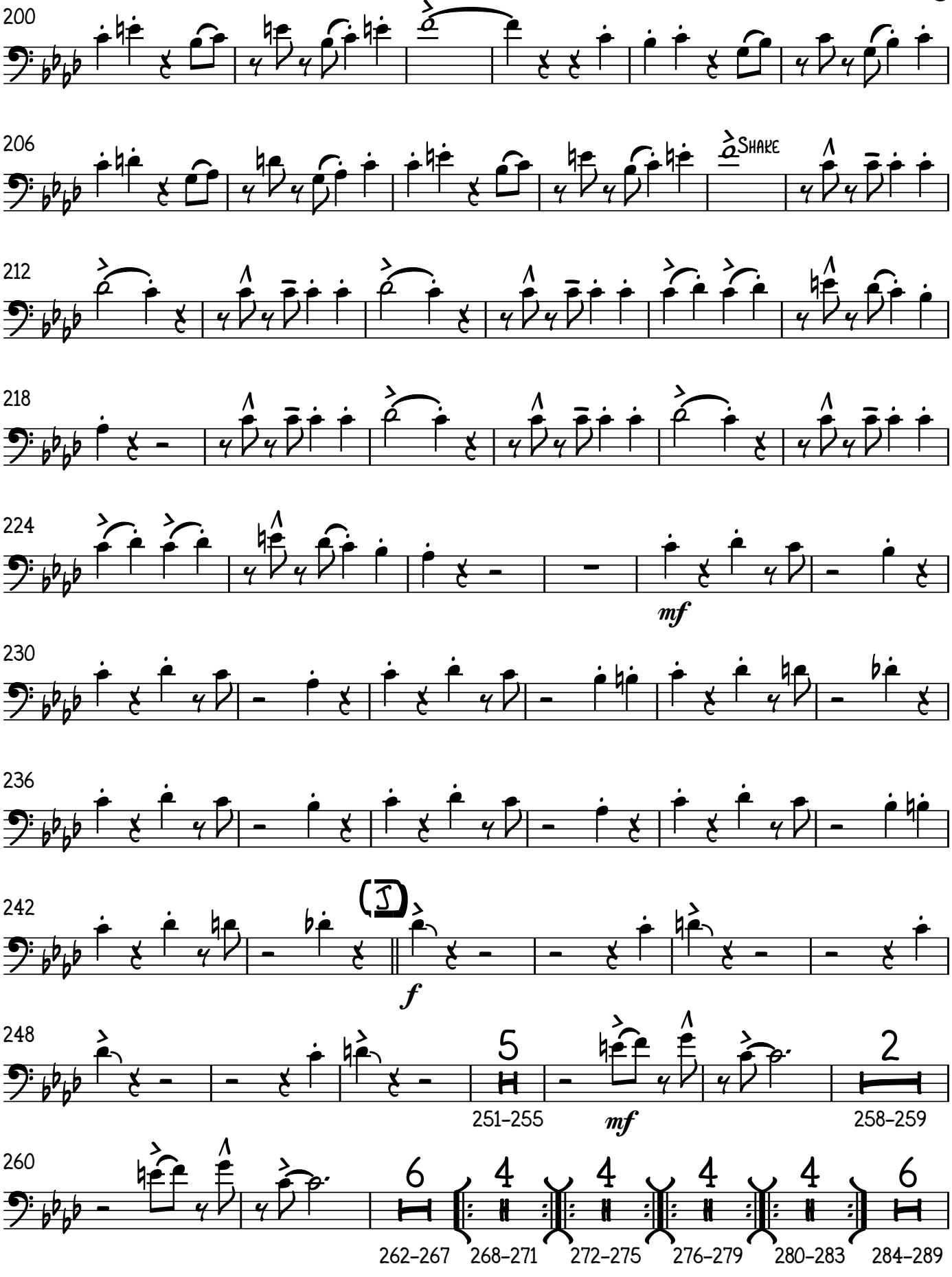
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



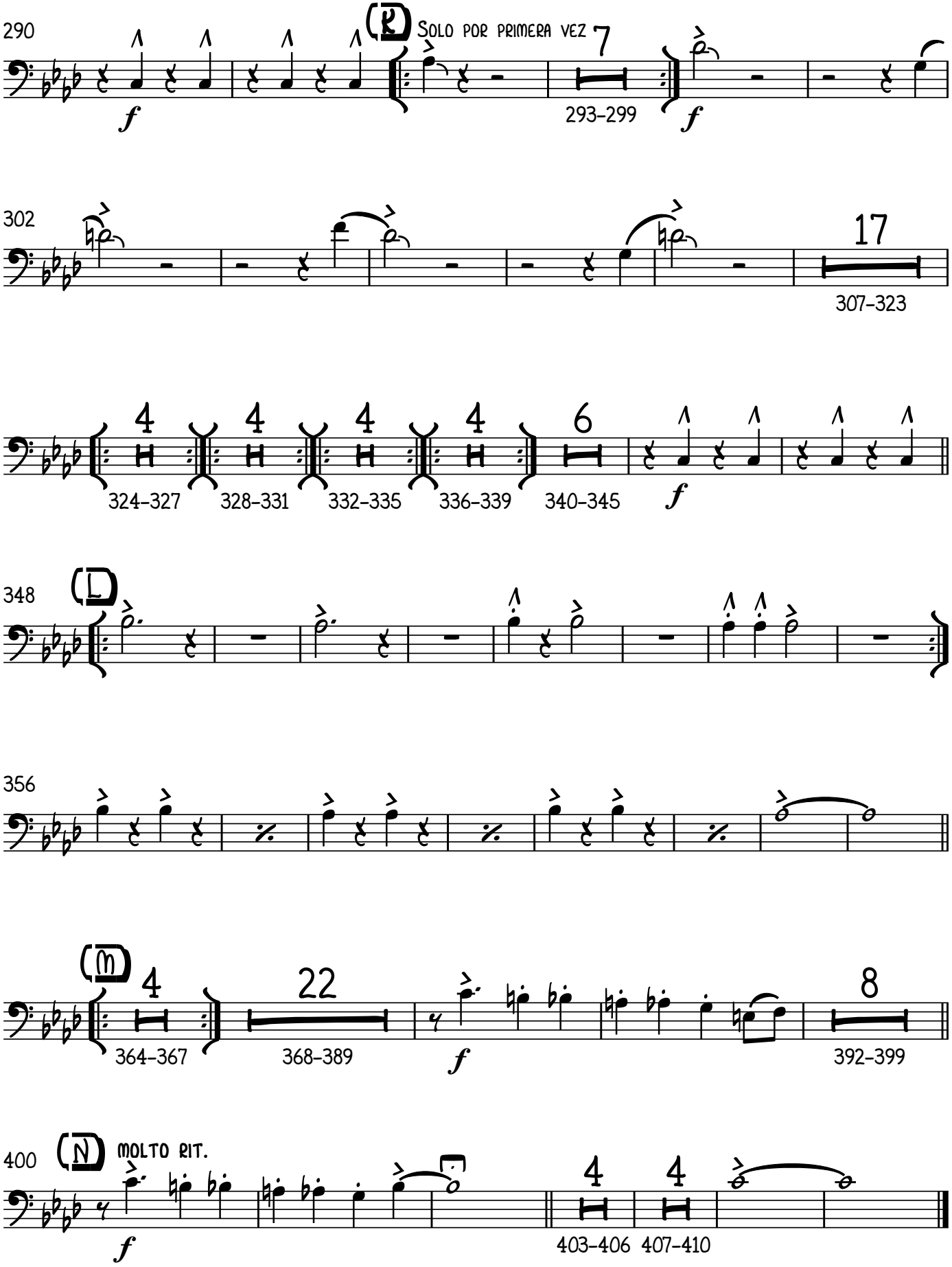
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

Caravan - Trombón 2




200
206
Shake
Shake
212
218
224
mf
230
236
242
f
248
5
251–255
mf
2
258–259
260
6
262–267
4
268–271
4
272–275
4
276–279
4
280–283
6
284–289

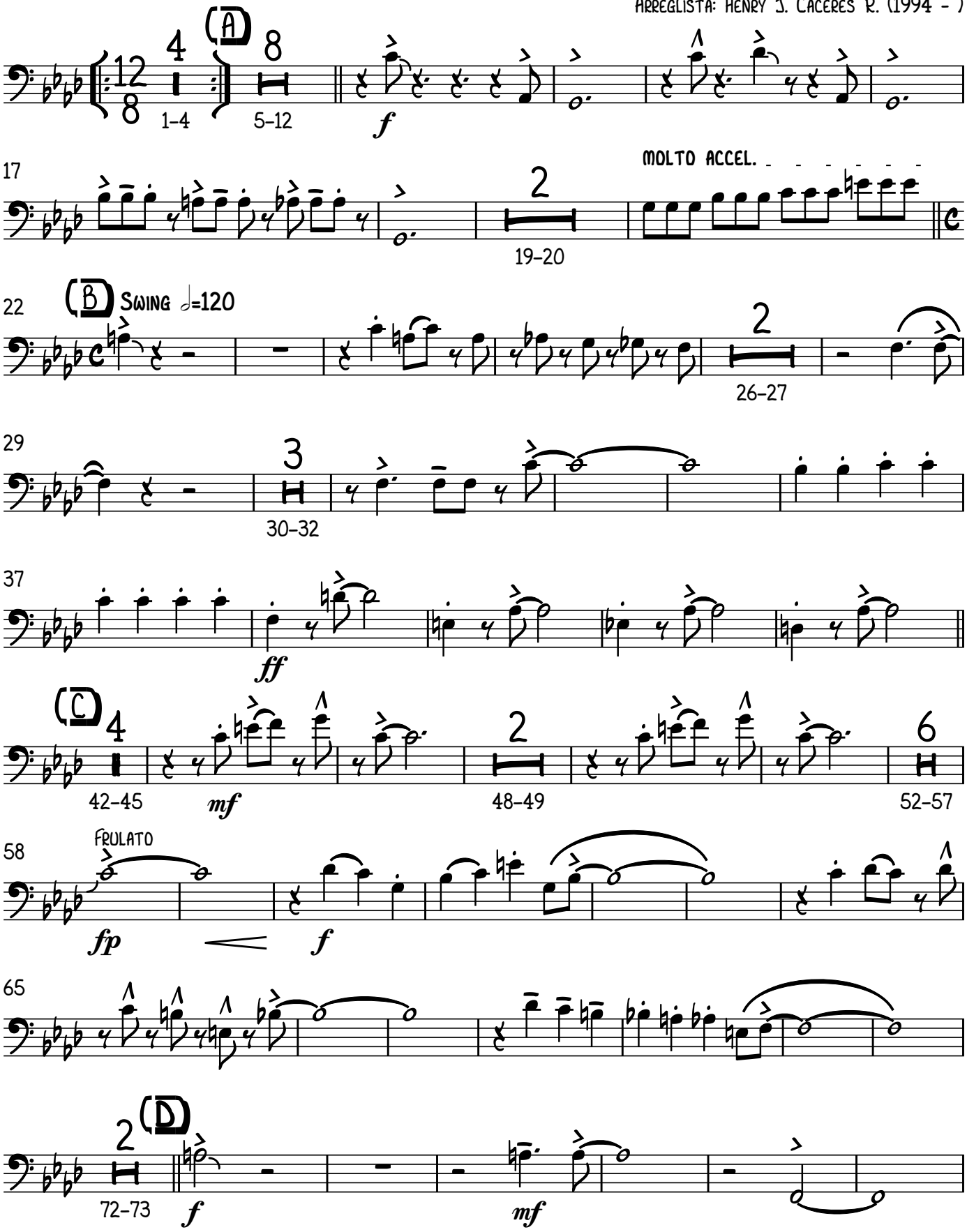
Caravan - Trombón 2



Trombón 3

Caravan

Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



V.S.

Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

Caravan - Trombón 3

80

3

82–84

2

88–89

90 (E)

f

2

93–94

97

2

101–102

ff

104

110 (F)

2

112–113

mf

116

rit. - -

Straight - Tango ♩=120 *mf*

121

f

4

122–125

5

127–131

(G)

30

132–161

f

Merengue 𝅗𝅥=155

(H)

6

164–169

f

15

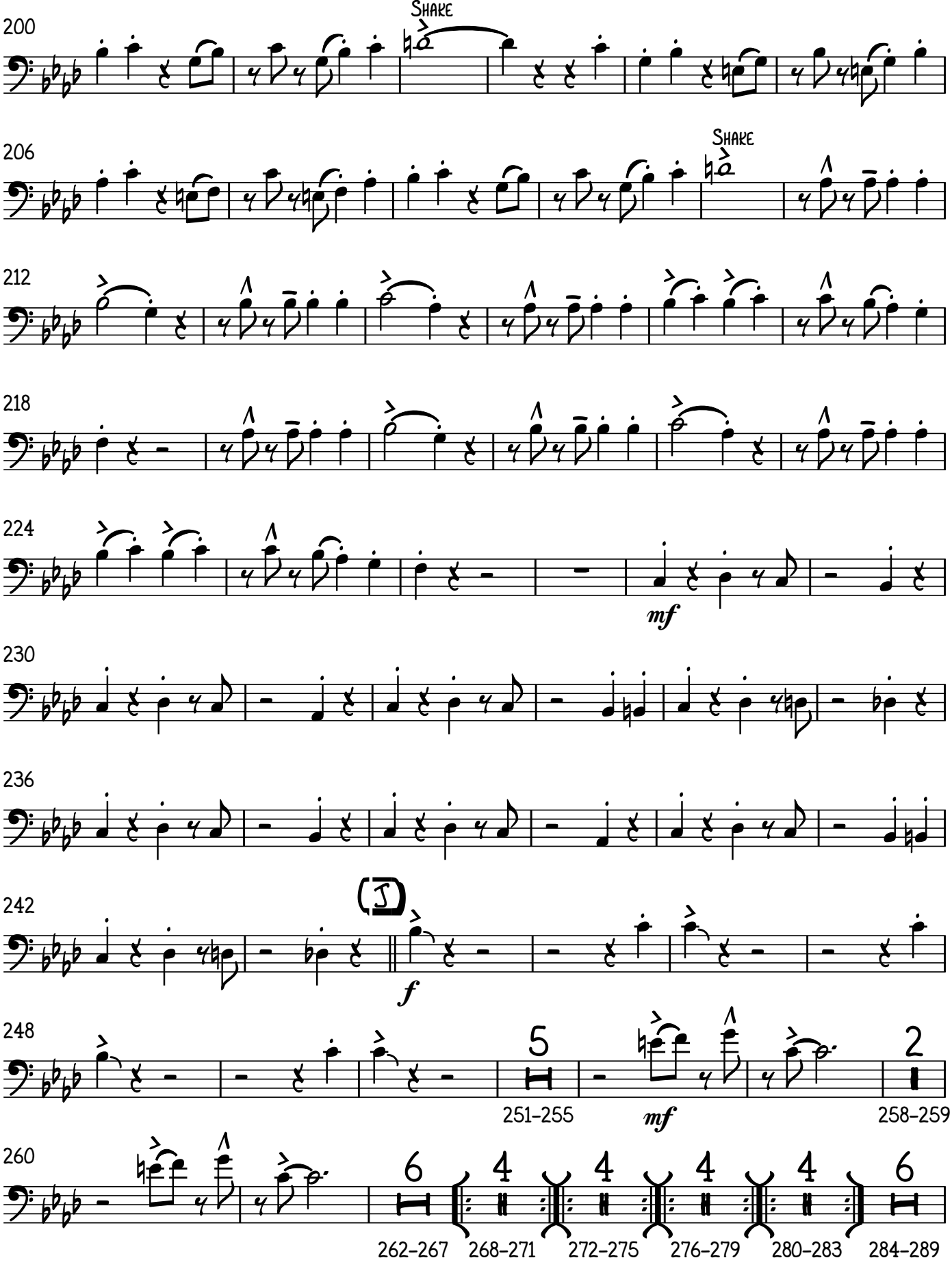
173–187

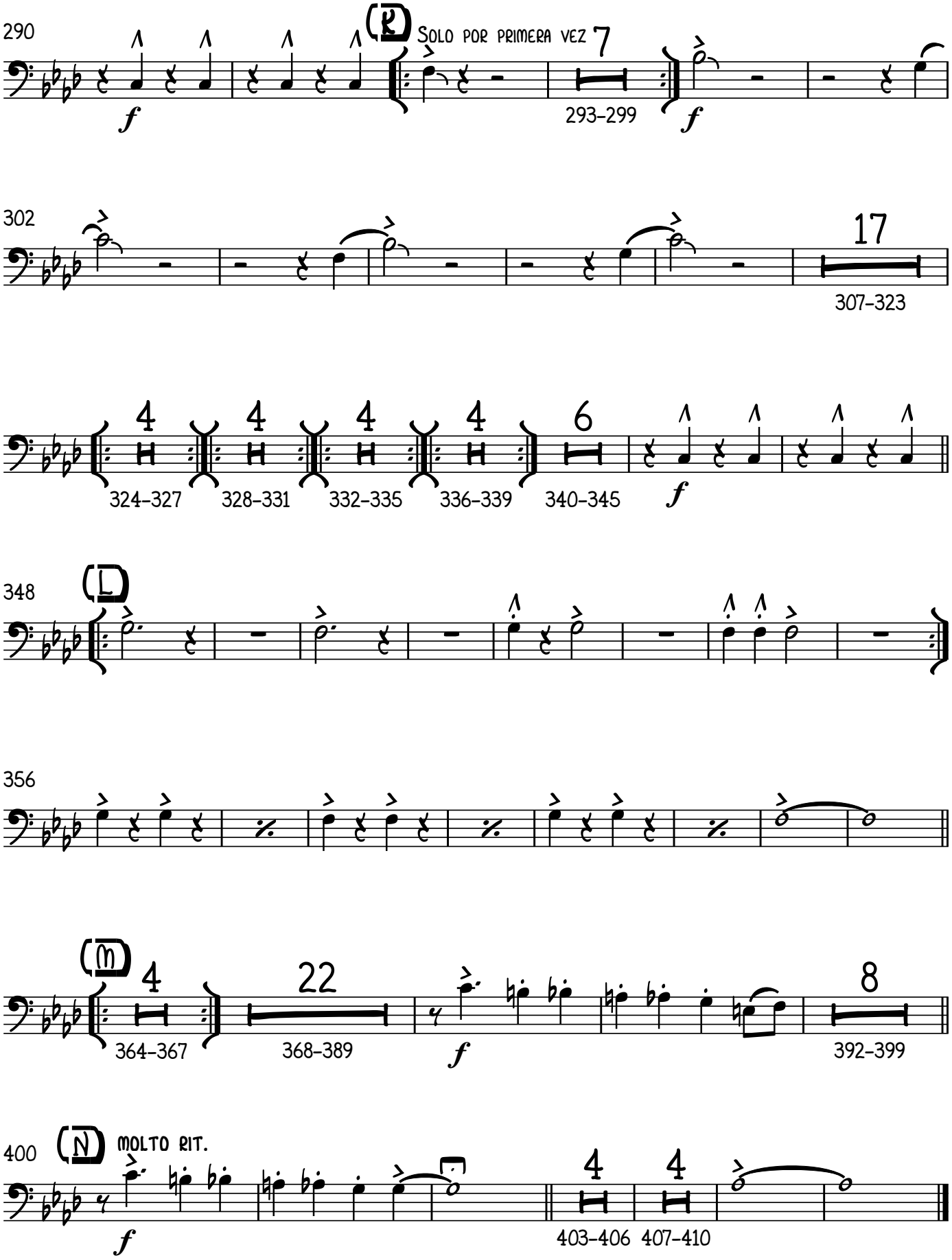
188 (I)

f

195

mf

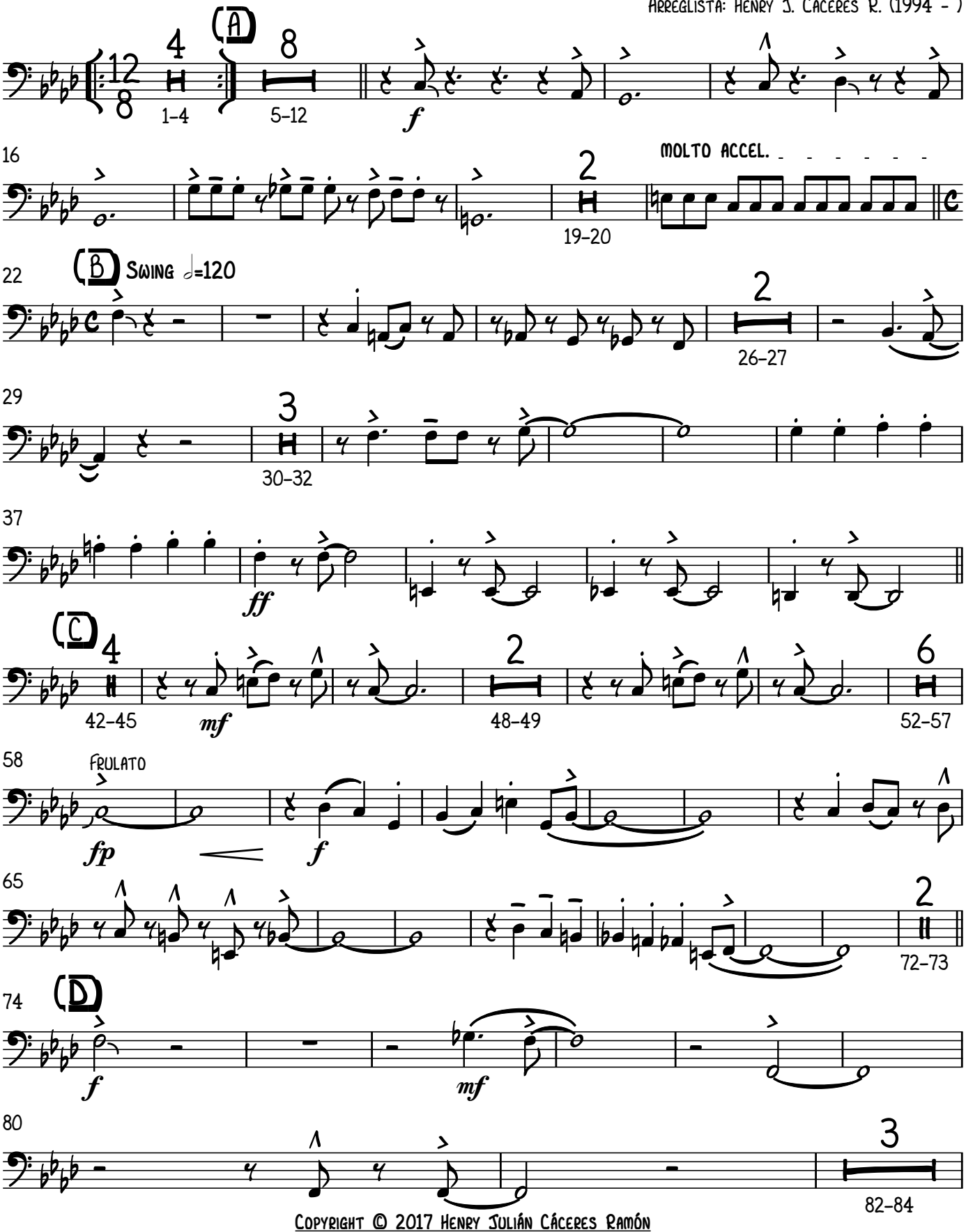

200
Shake
206
Shake
212
218
224
mf
230
236
242
(J)
f
248
5
251–255
mf
2
258–259
260
6
262–267
4
268–271
4
272–275
4
276–279
4
280–283
6
284–289


290
K
SOLO POR PRIMERA VEZ
7
293–299
f
f
302
17
307–323
4
4
4
4
6
324–327
328–331
332–335
336–339
340–345
f
348
L
356
M
4
22
364–367
368–389
f
8
392–399
400
N
MOLTO RIT.
f
4
4
403–406
407–410

Trombón Bajo

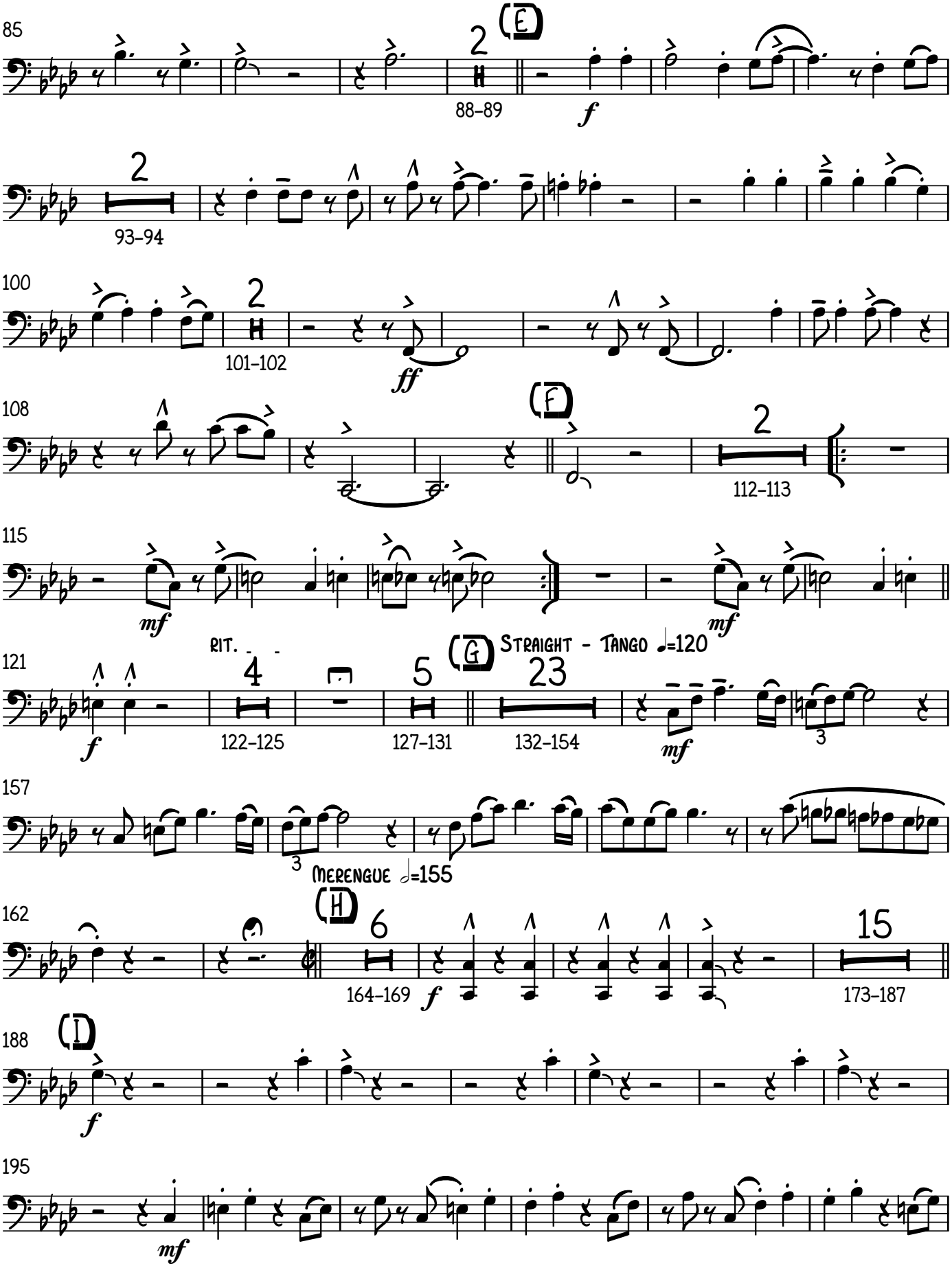
Caravan

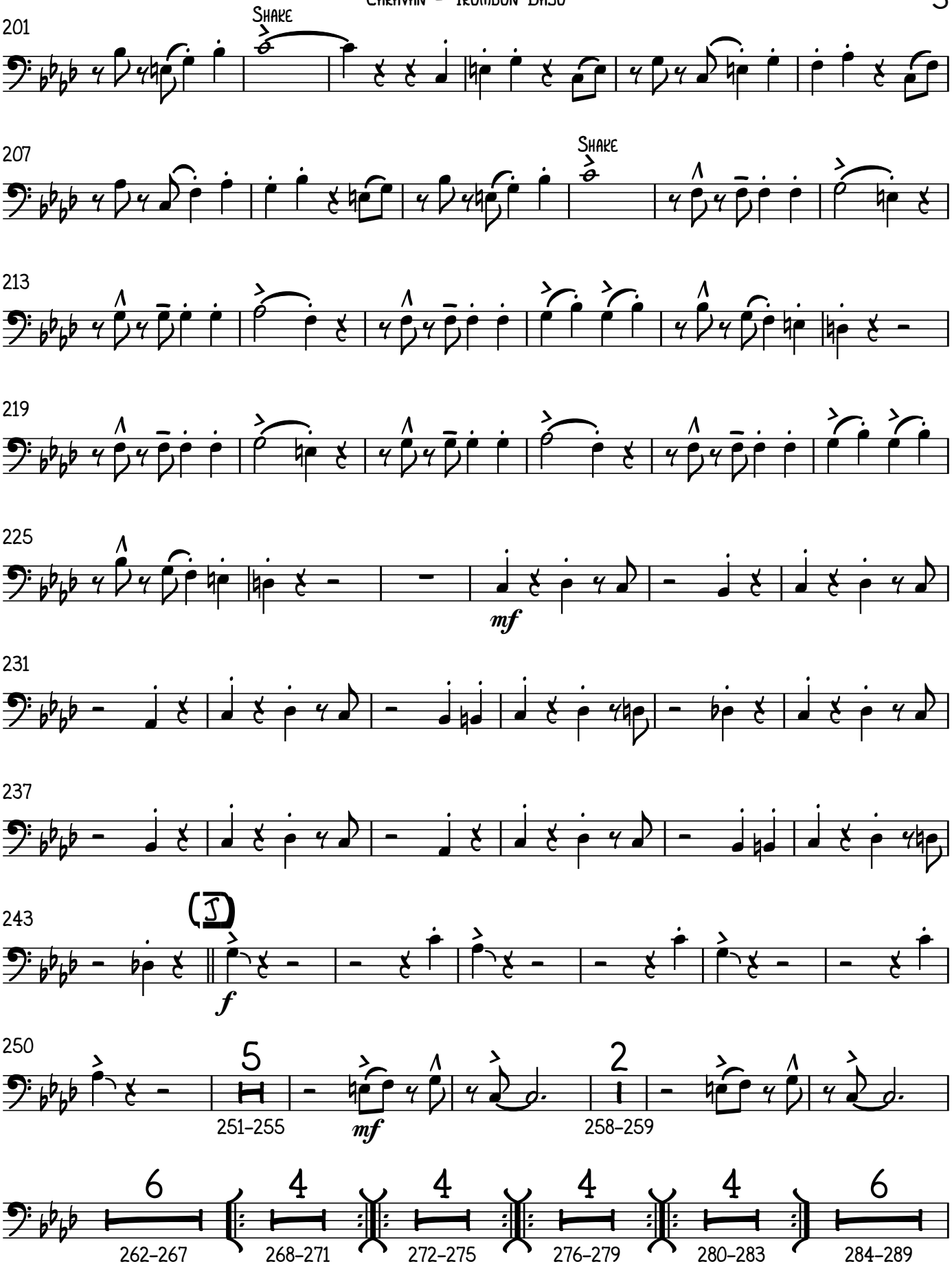
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

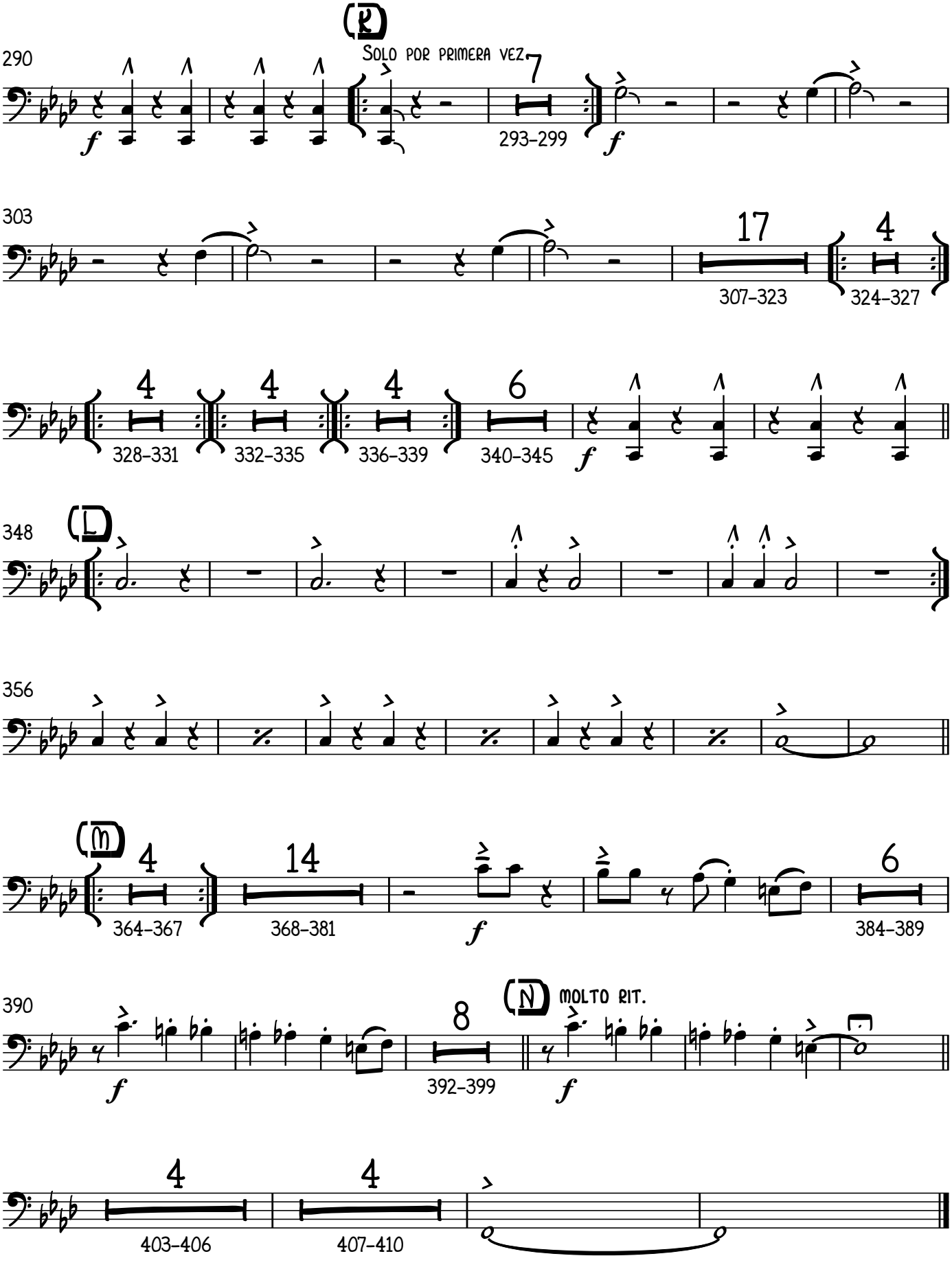


Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

Caravan - Trombón Bajo



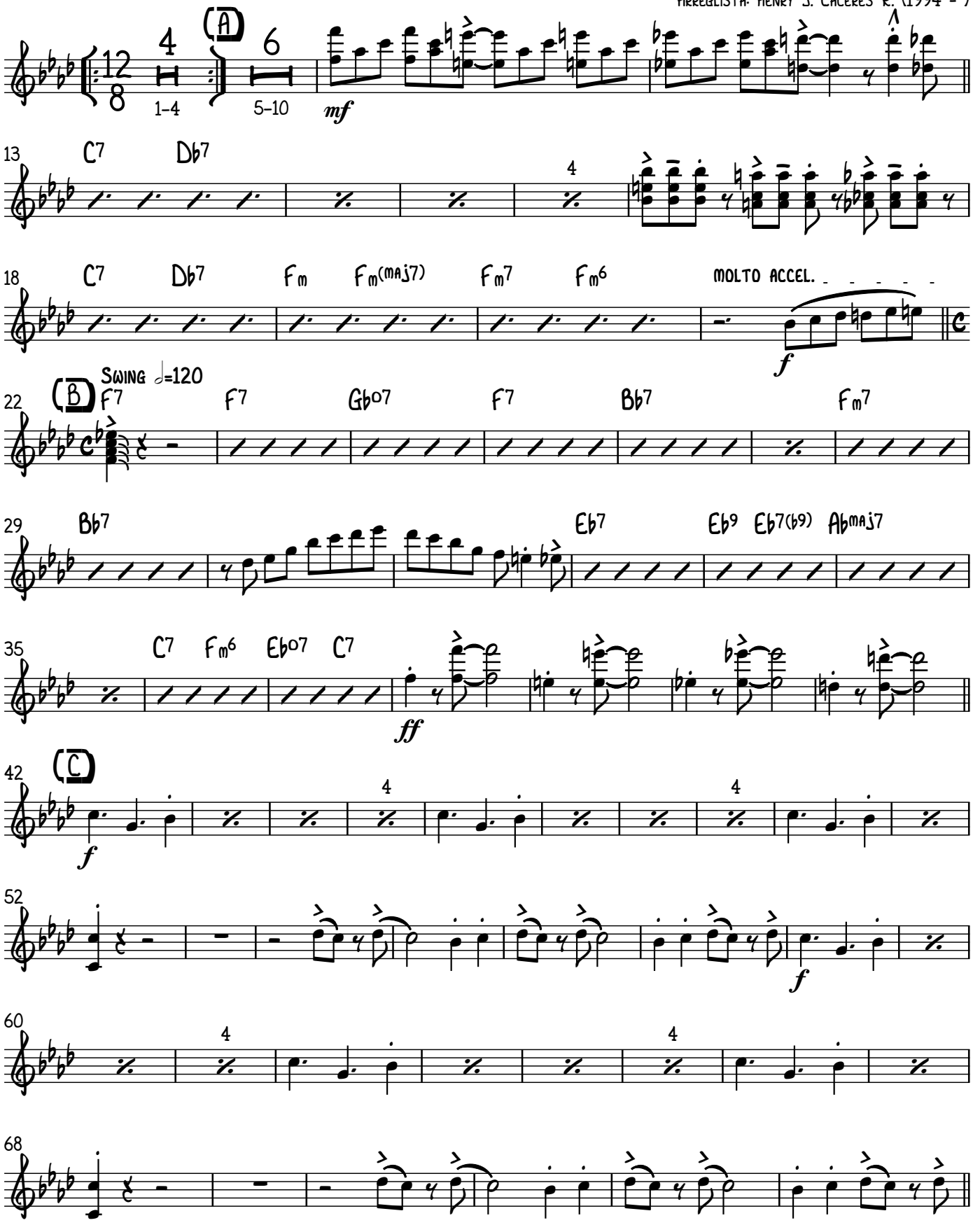

201
Shake
207
Shake
213
219
225
mf
231
237
243
J
f
250
5
251–255
mf
2
258–259
6
262–267
4
268–271
4
272–275
4
276–279
4
280–283
6
284–289


K
Solo por primera vez
290
7
293–299
303
17
307–323
4
324–327
4
328–331
4
332–335
4
336–339
6
340–345
L
348
356
M
4
364–367
14
368–381
6
384–389
390
8
392–399
N
molto rit.
4
403–406
4
407–410

Guitarra

Caravan

Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



V.S.

Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

Caravan - Guitarra

(D)

74 F7 F7 Gb°7 F7 Bb7 Fm7 Bb7

f

82 Eb7 Eb9 Eb7(b9) Abmaj7 C7 Fm6 Eb°7 C7

(E)

90

f

2

91–92

98

3

99–101

(F)

108

2

112–113

115

mf

RIT. -

(G) Straight - Tango ♩=120

121

f

4

122–125

5

127–131

f mf

136

f mf

142

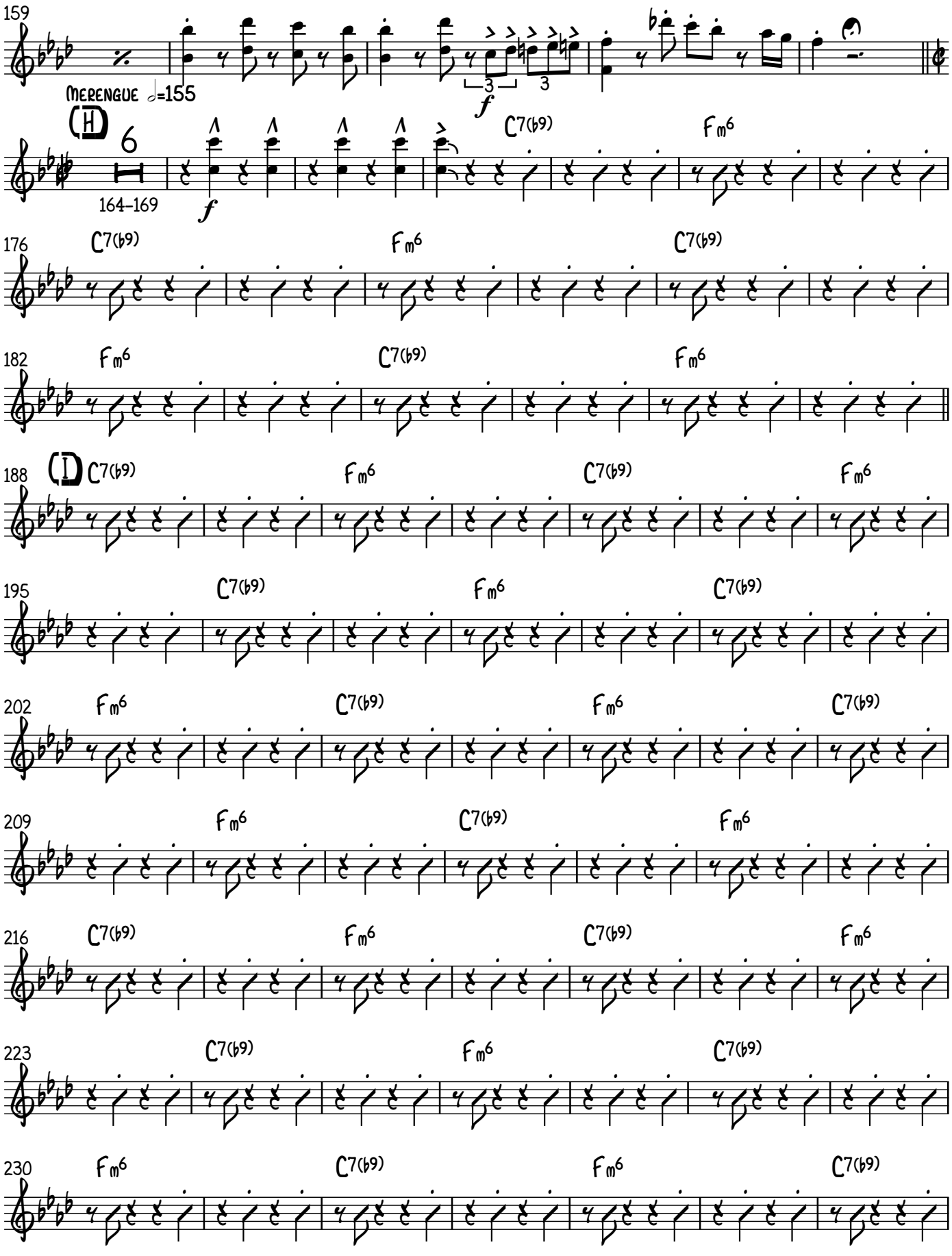
f

148

mf f

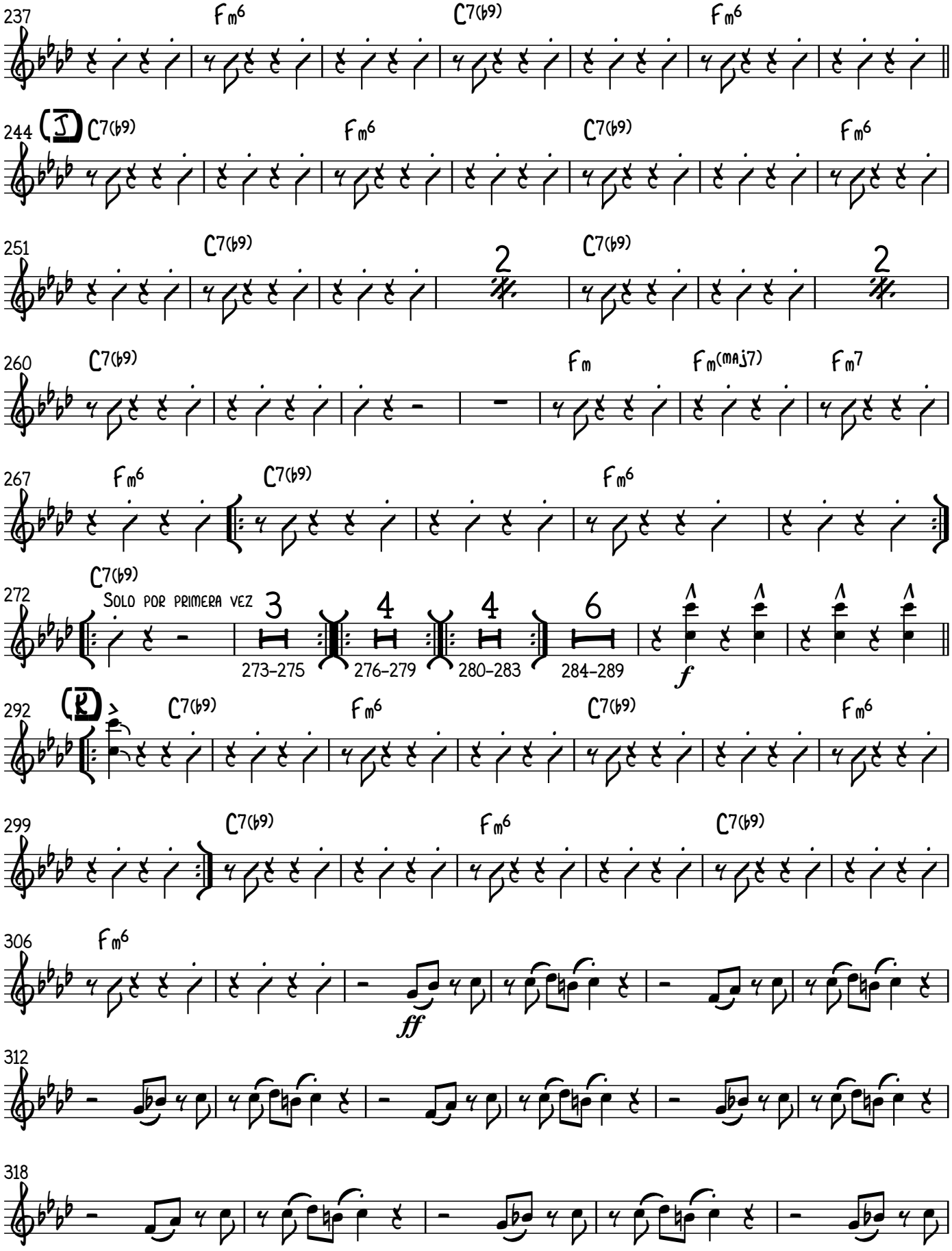
154

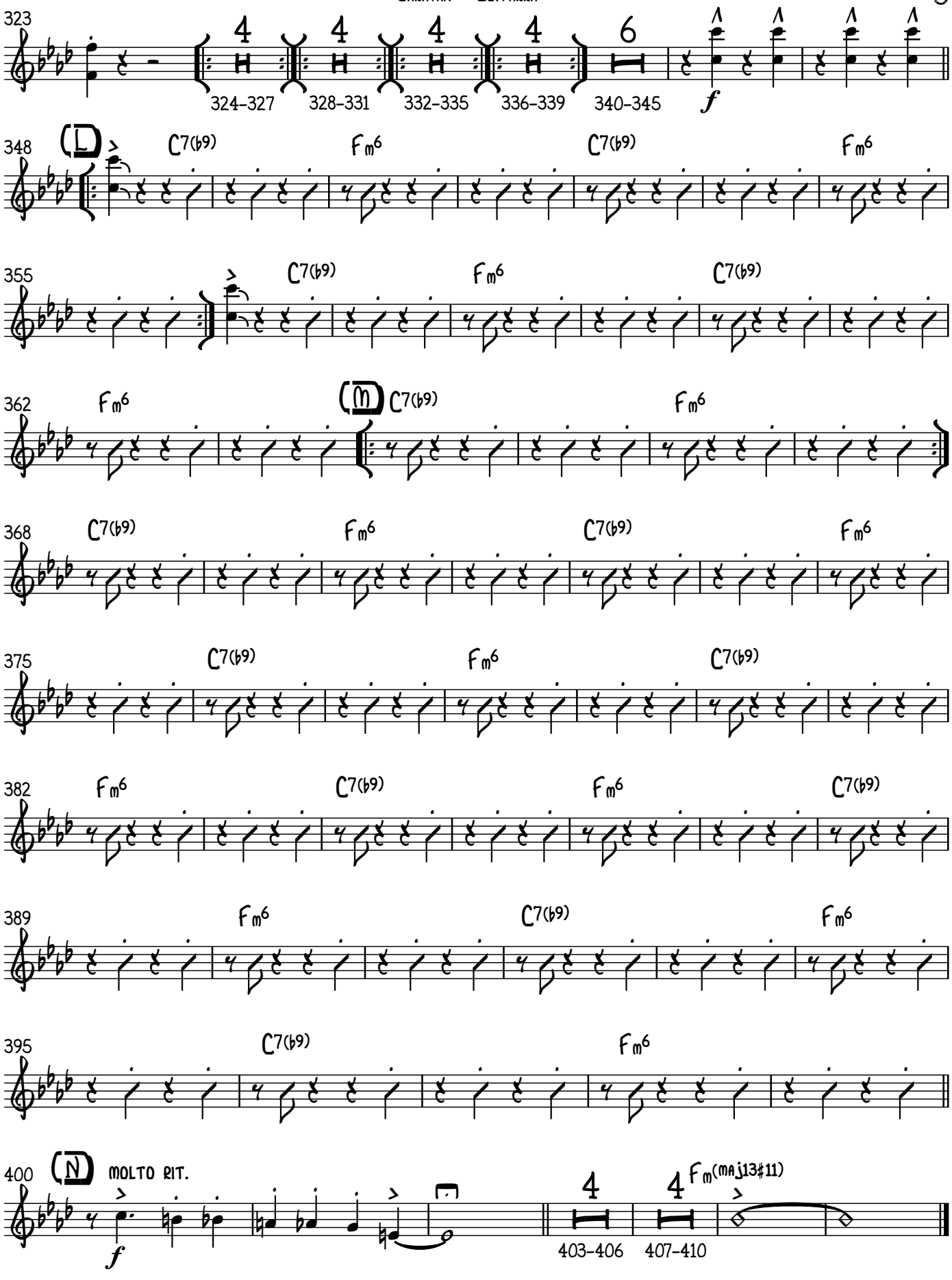
mf


159
Merengue ♩=155
3
3
f
(H)
6
164-169
f
C7(b9)
Fm6
176
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
182
Fm6
C7(b9)
Fm6
188
(I)
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
Fm6
195
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
202
Fm6
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
209
Fm6
C7(b9)
Fm6
216
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
Fm6
223
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
230
Fm6
C7(b9)
Fm6
C7(b9)

V.S.

Caravan - Guitarra



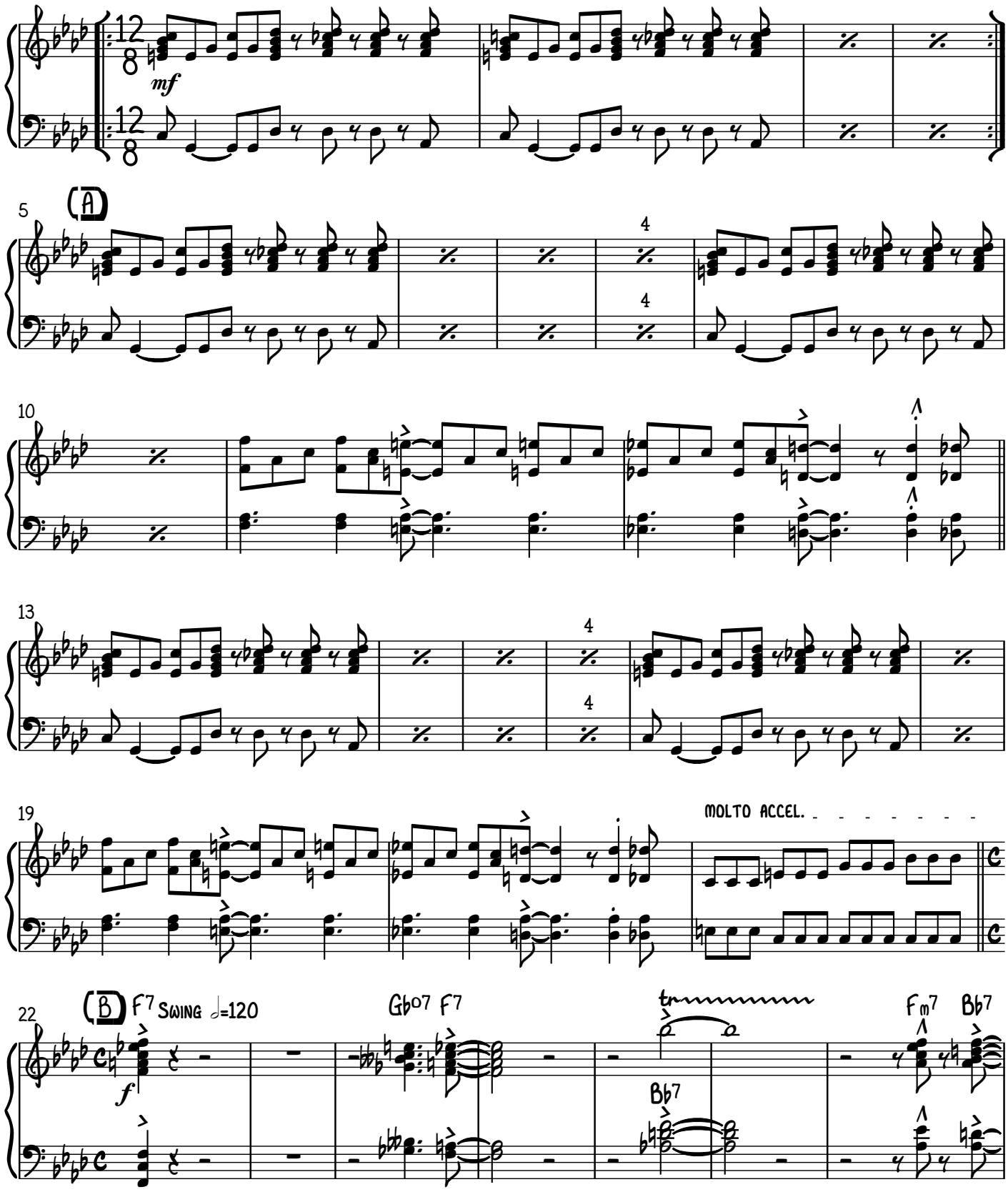

323
4
4
4
4
6
324–327
328–331
332–335
336–339
340–345
f
348
L
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
Fm6
355
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
362
Fm6
M
C7(b9)
Fm6
368
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
Fm6
375
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
382
Fm6
C7(b9)
Fm6
C7(b9)
389
Fm6
C7(b9)
Fm6
395
C7(b9)
Fm6
400
N
MOLTO RIT.
f
4
4
Fm(maj13♯11)
403–406
407–410

Piano

Caravan

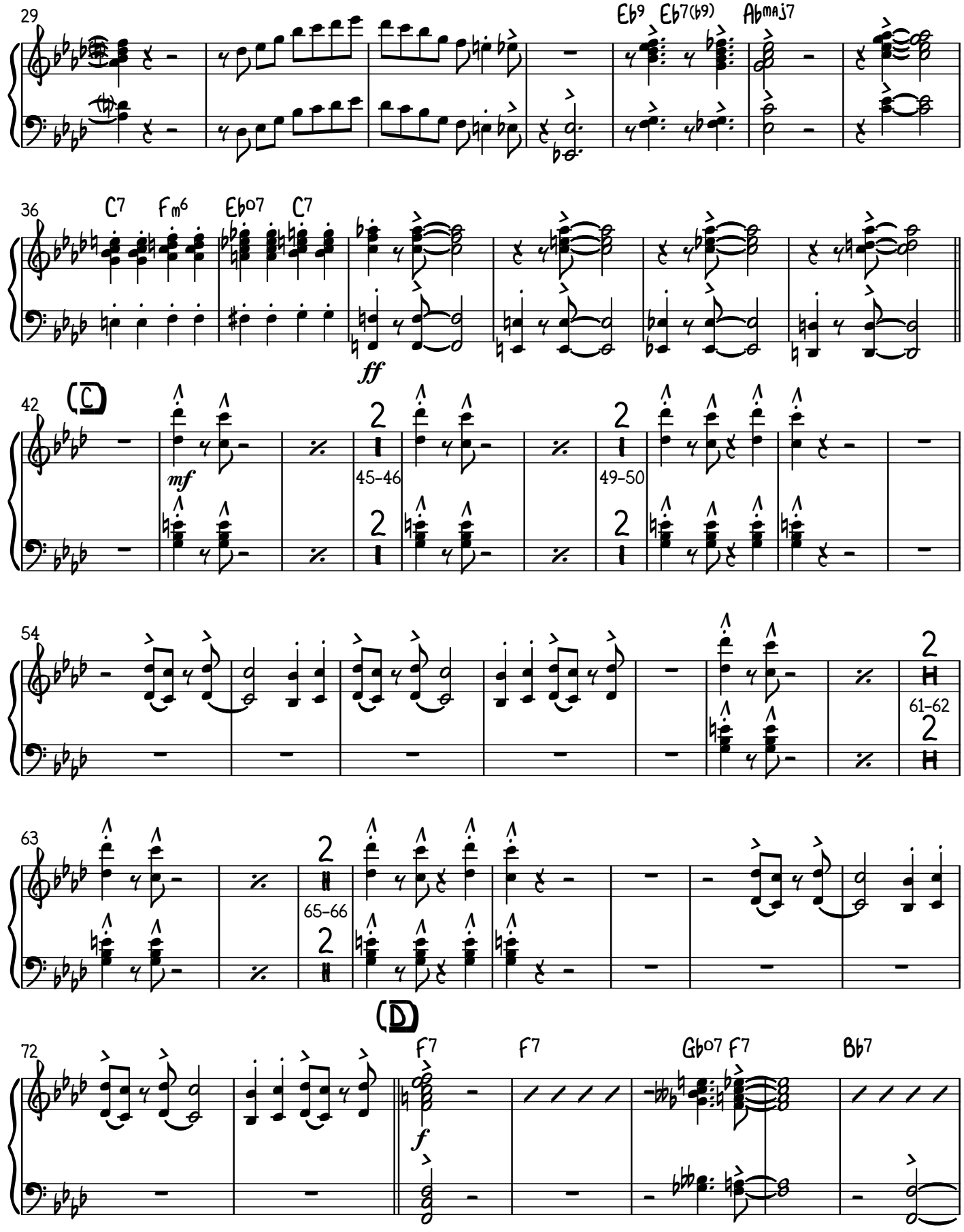
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

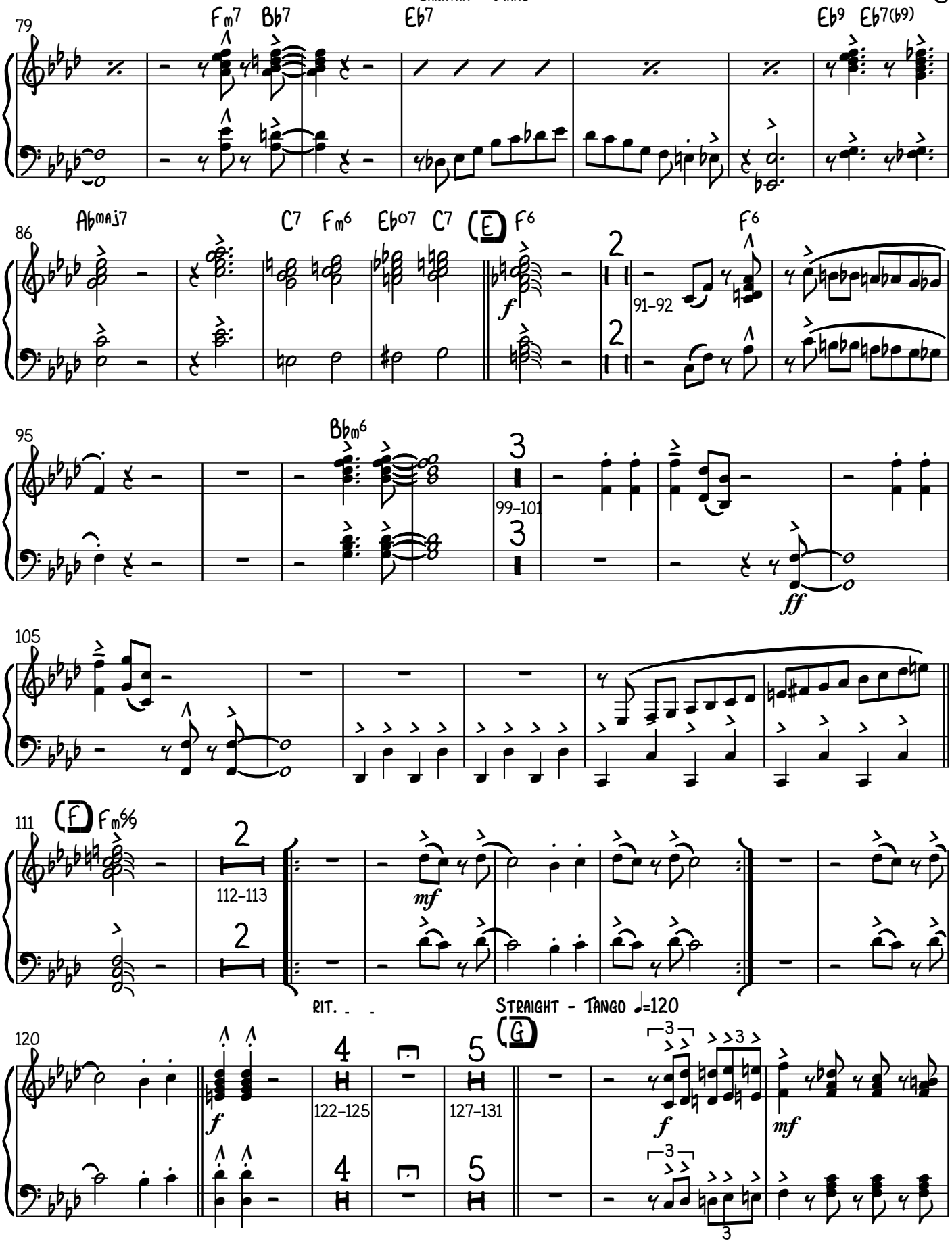
Afro-Latin ♩. = 90

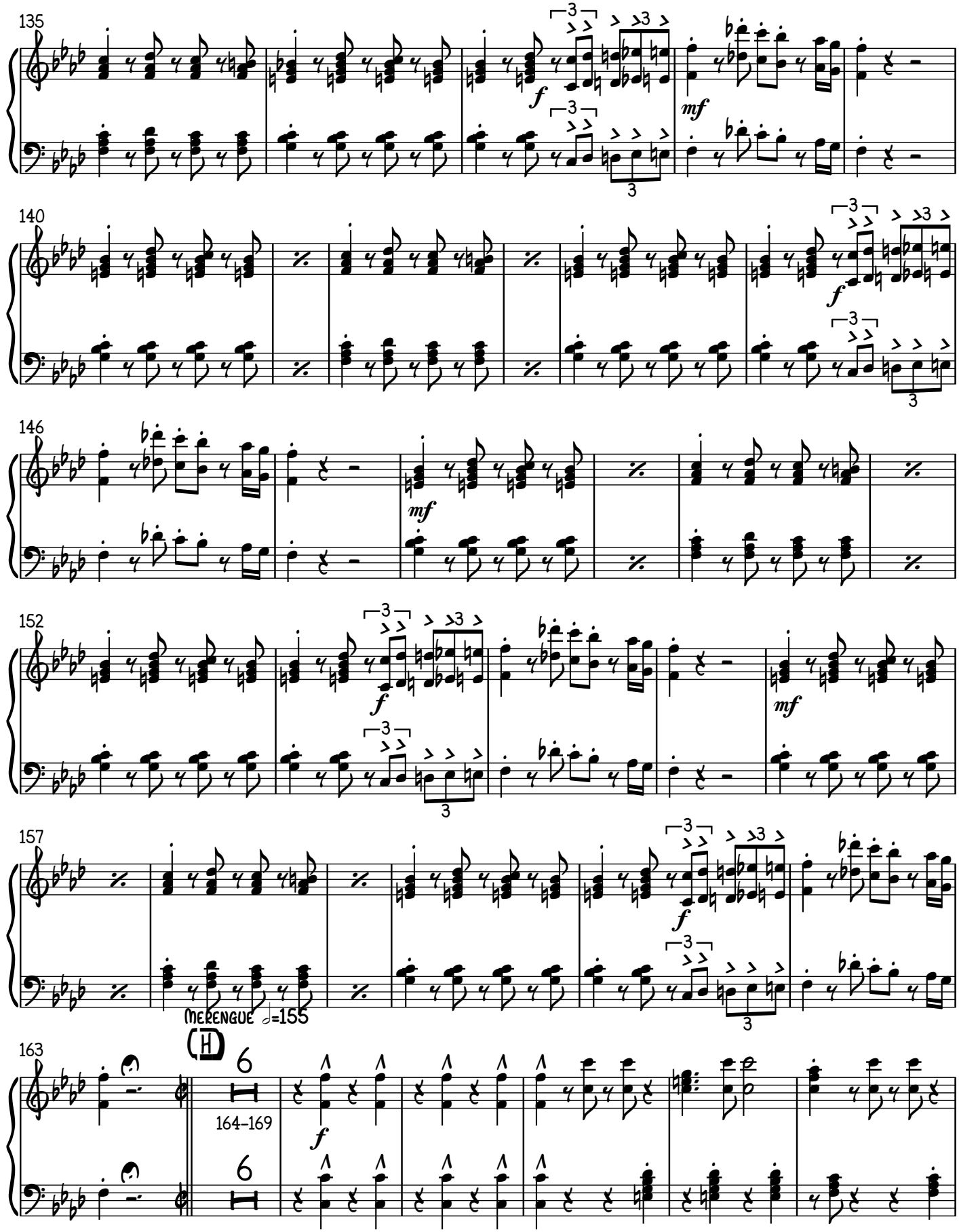


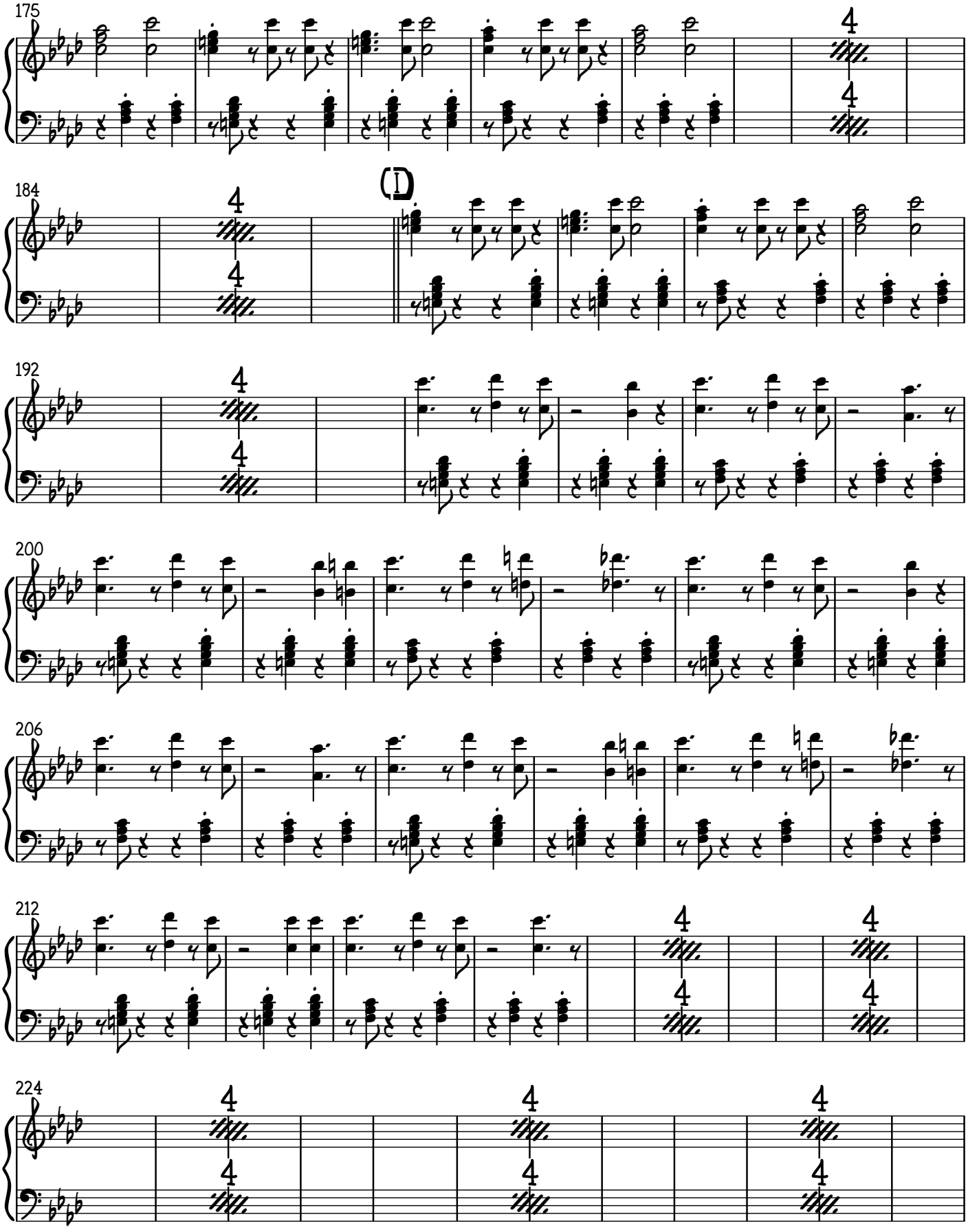
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

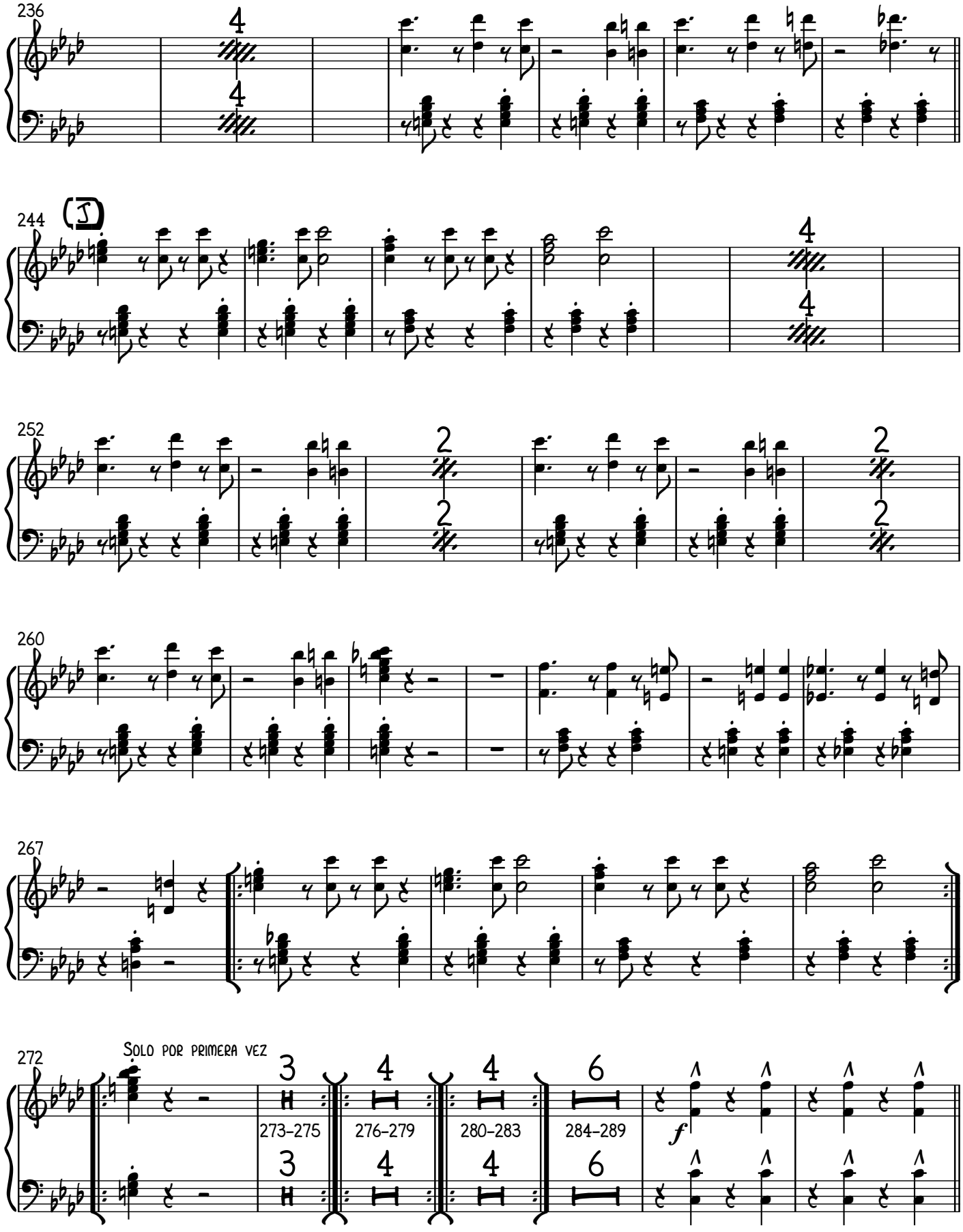
V.S.

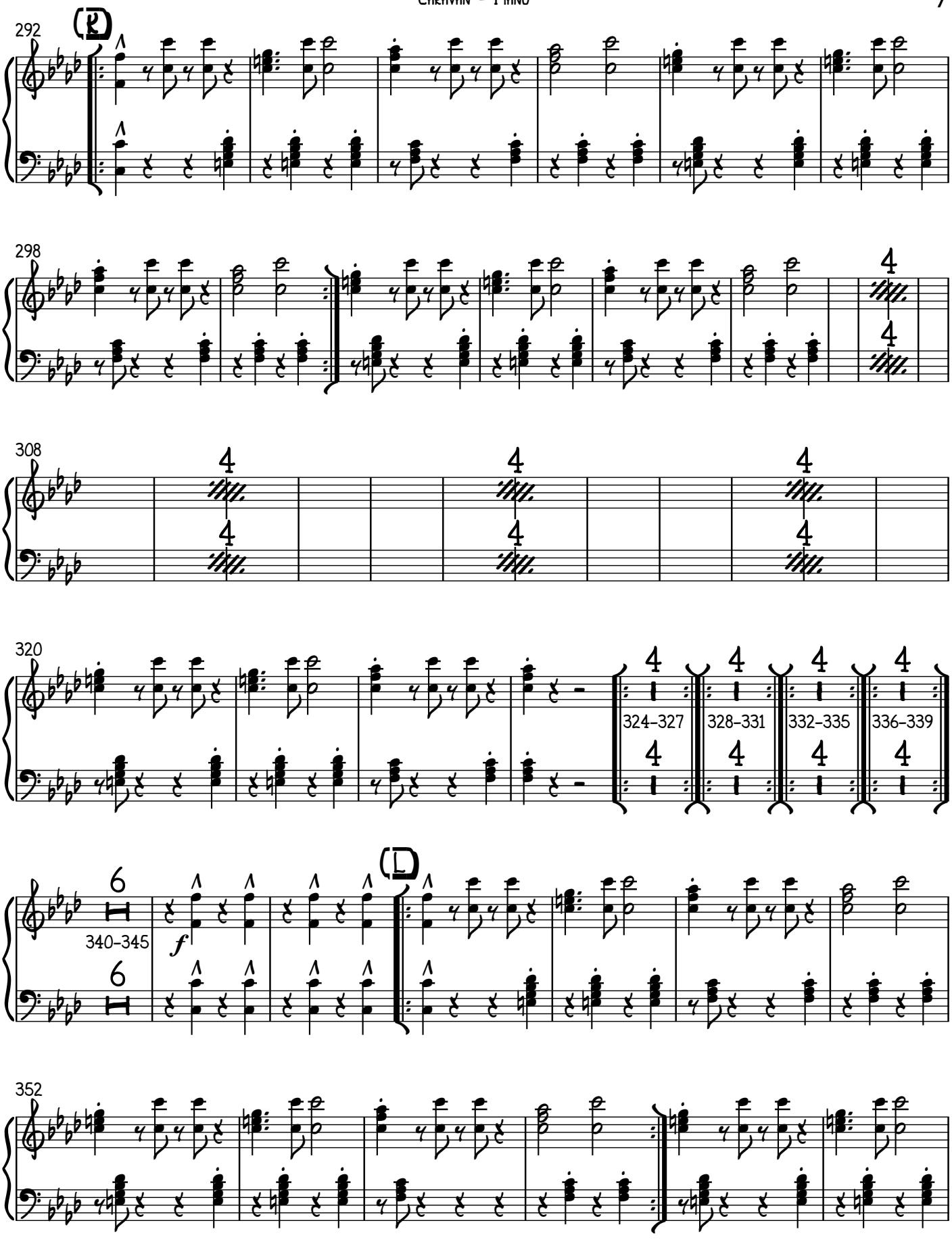

29
Eb9
Eb7(b9)
Abmaj7
36
C7
Fm6
Ebo7
C7
ff
42
(C)
mf
45-46
49-50
54
61-62
63
65-66
72
(D)
F7
F7
Gbo7
F7
Bb7
f


79
Fm7 Bb7 Eb7 Eb9 Eb7(b9)
86
Abmaj7 C7 Fm6 Eb07 C7 (E) F6 F6
91-92
95
Bbm6
99-101
ff
105
111
(F) Fm%
112-113
mf
rit.
Straight - Tango ♩=120
120
(G)
122-125
127-131
f
mf
V.S.

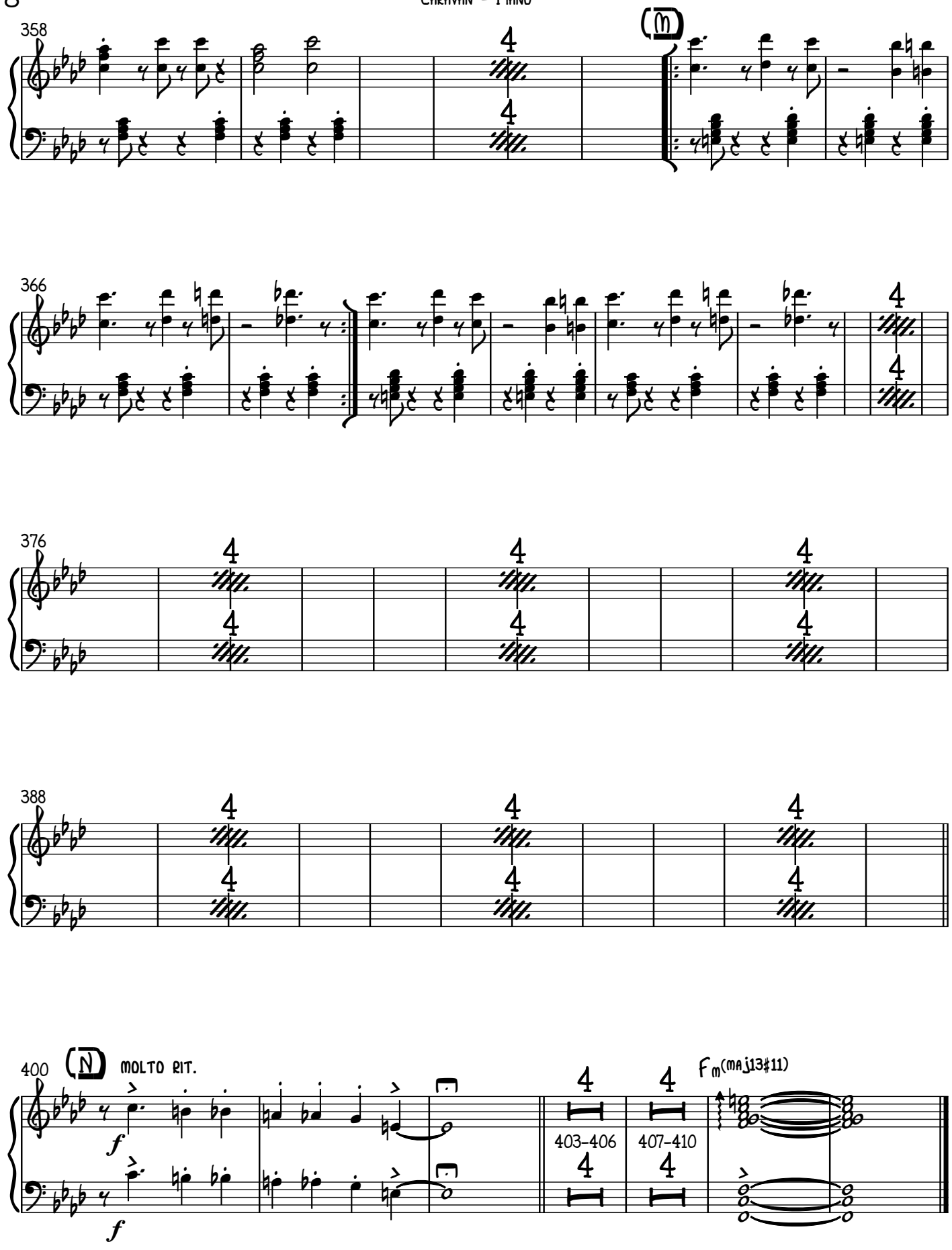

135
f
mf
140
f
146
mf
152
f
mf
157
f
(Merengue ♩=155)
163
(H)
6
164–169
f


175
184
(I)
192
200
206
212
224


236
244
I
252
260
267
272
Solo por primera vez
273-275
276-279
280-283
284-289
f



V.S.

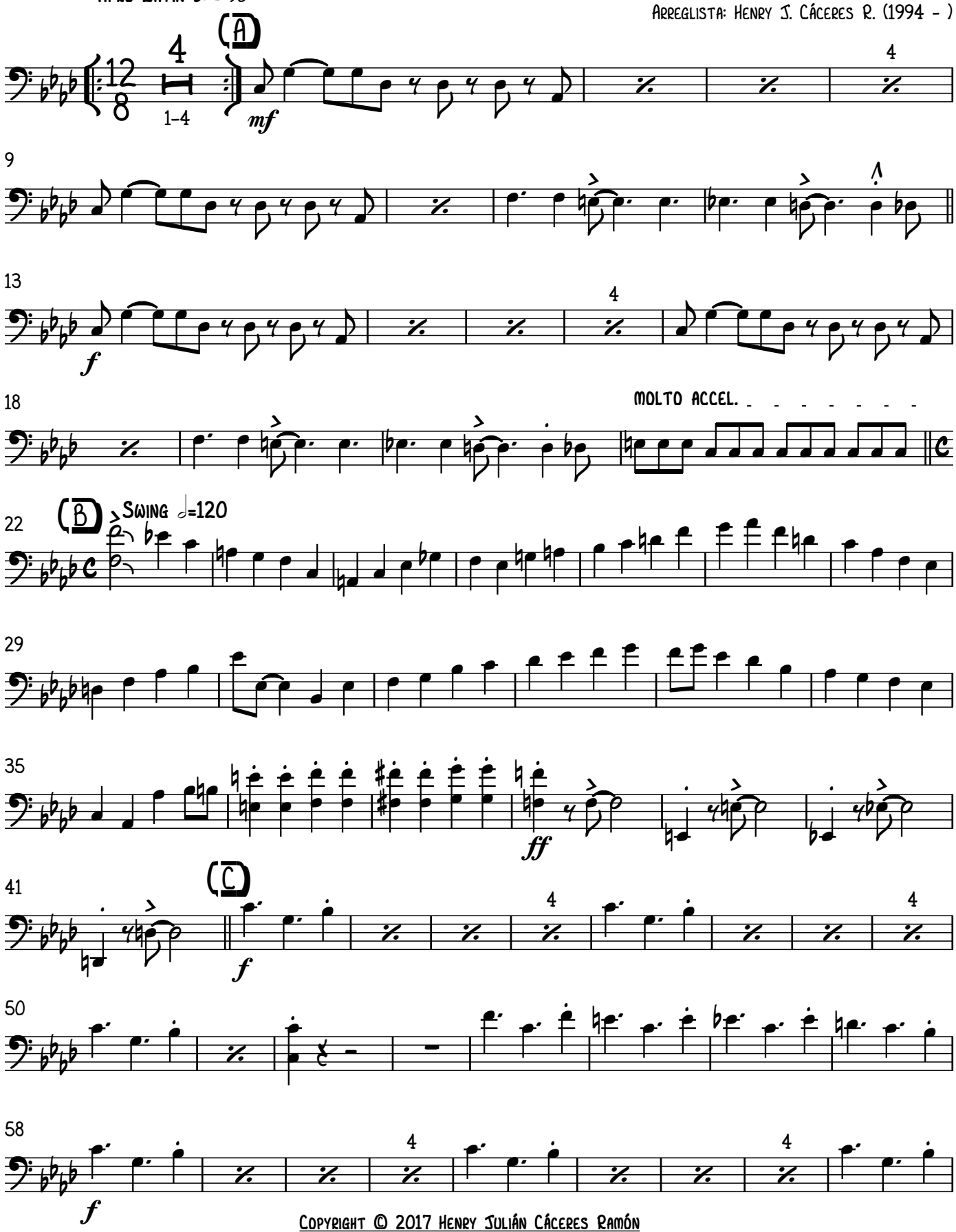

358
366
376
388
400
(N)
MOLTO RIT.
f
f
403–406
407–410
Fm(maj13♯11)

Bajo

Caravan

Afro-Latin ♩. = 90

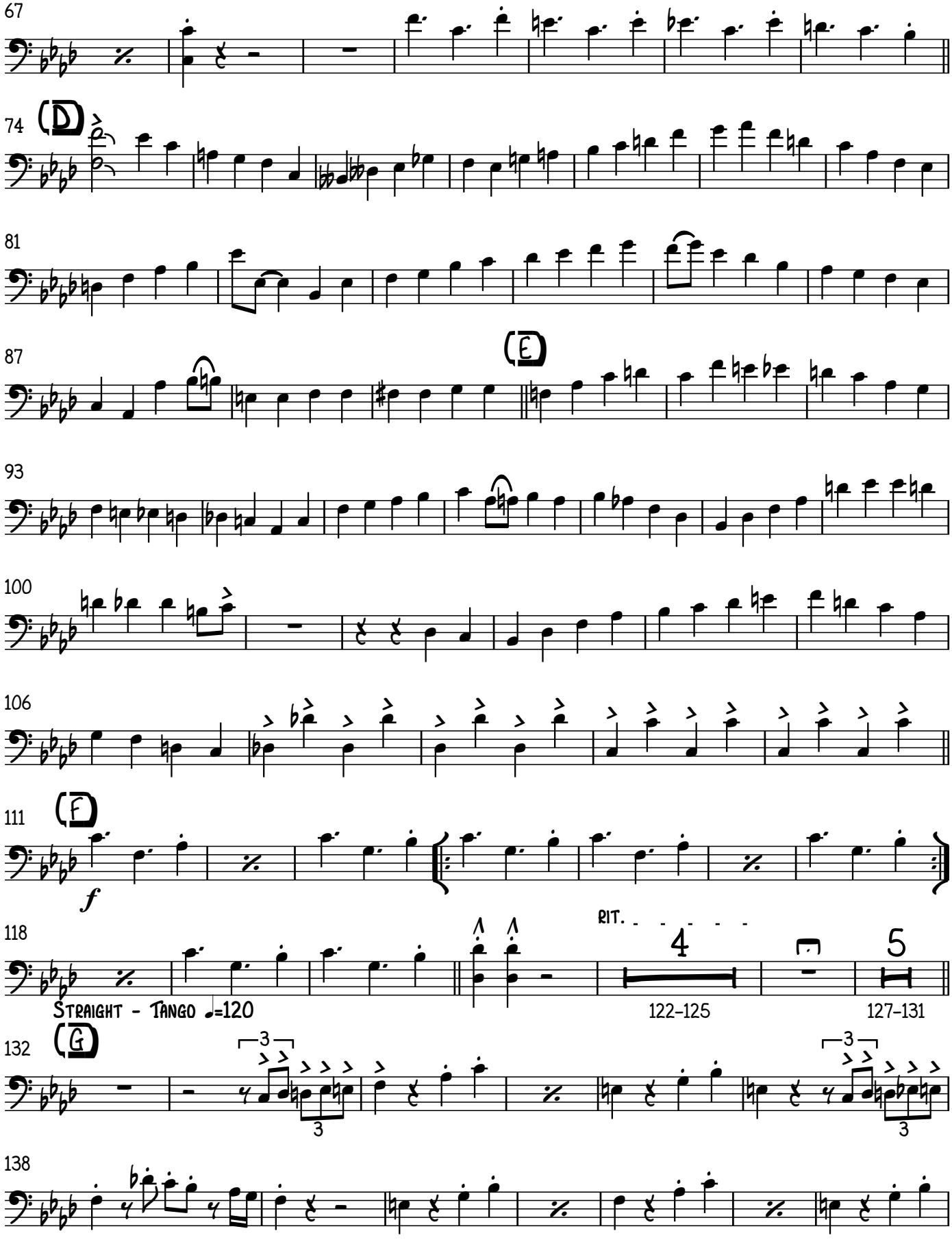
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

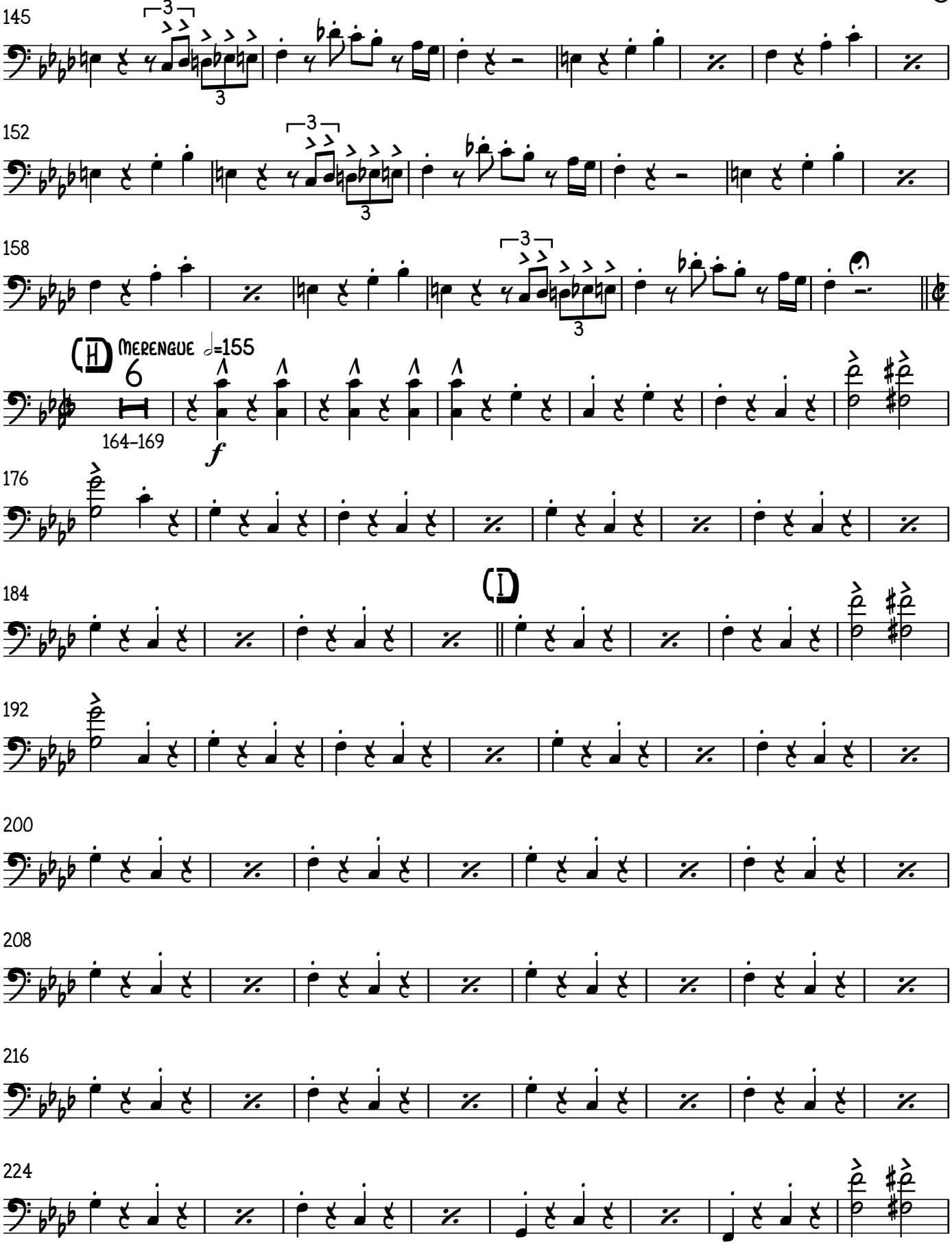


Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

V.S.

Caravan - Bajo

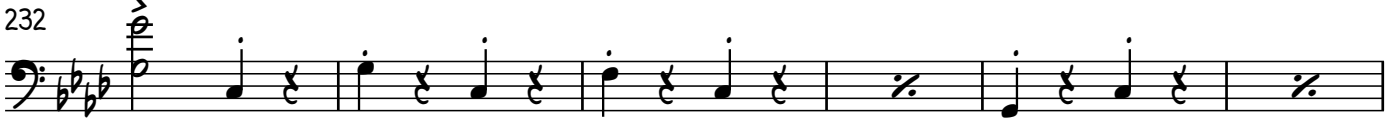



145
152
158
(H) Merengue ♩=155
6
164–169
f
176
184
(I)
192
200
208
216
224

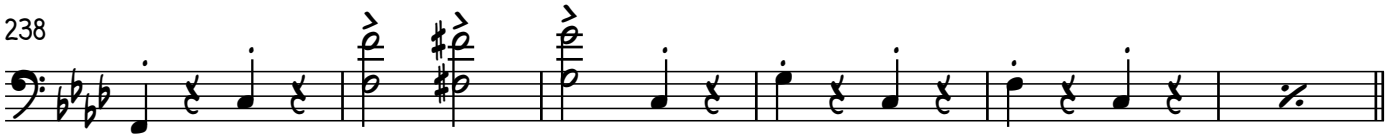
V.S.

Caravan - Bajo

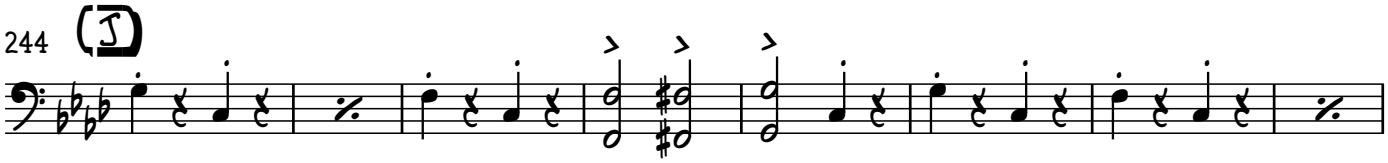
232



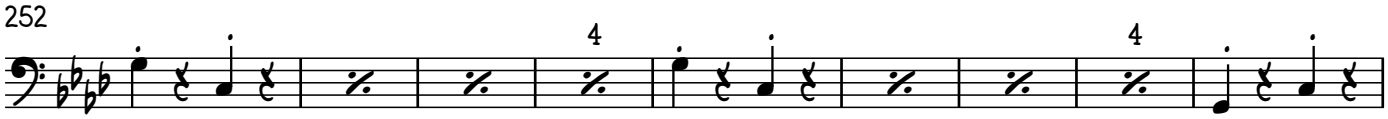
238



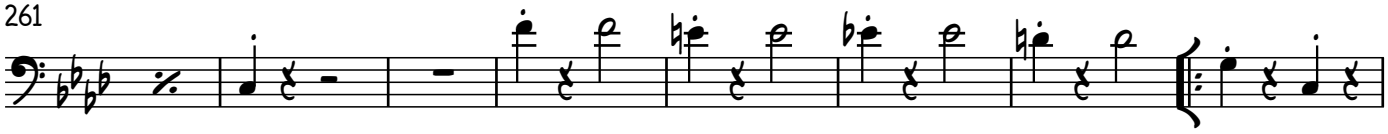
244



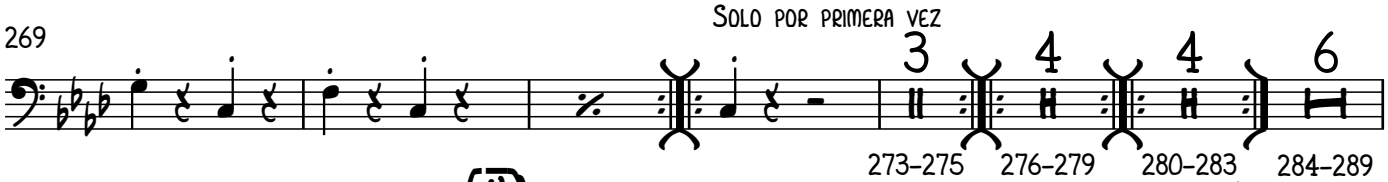
252



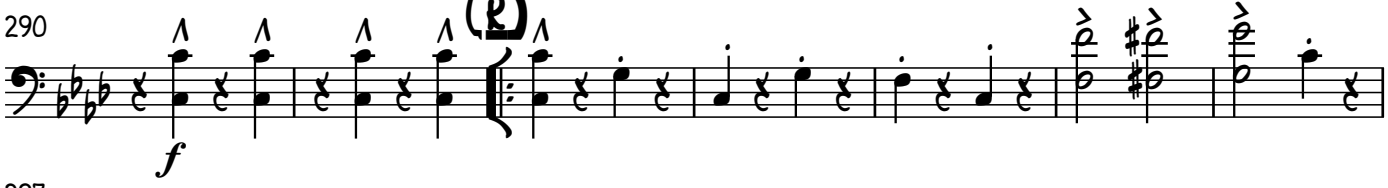
261



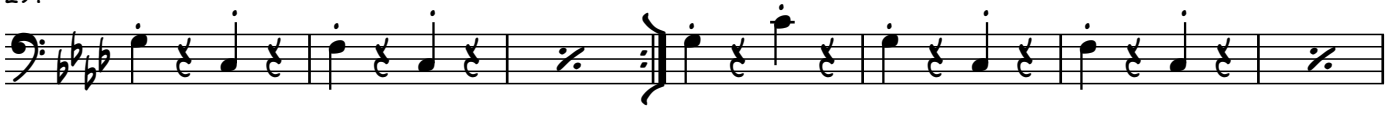
269



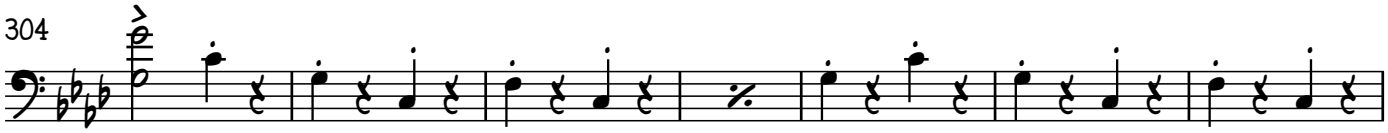
290



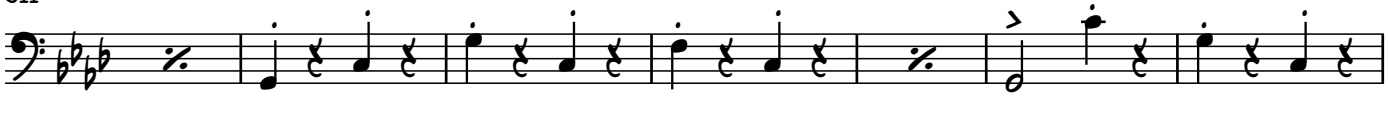
297



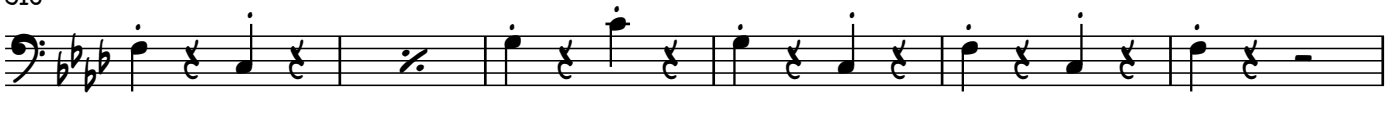
304

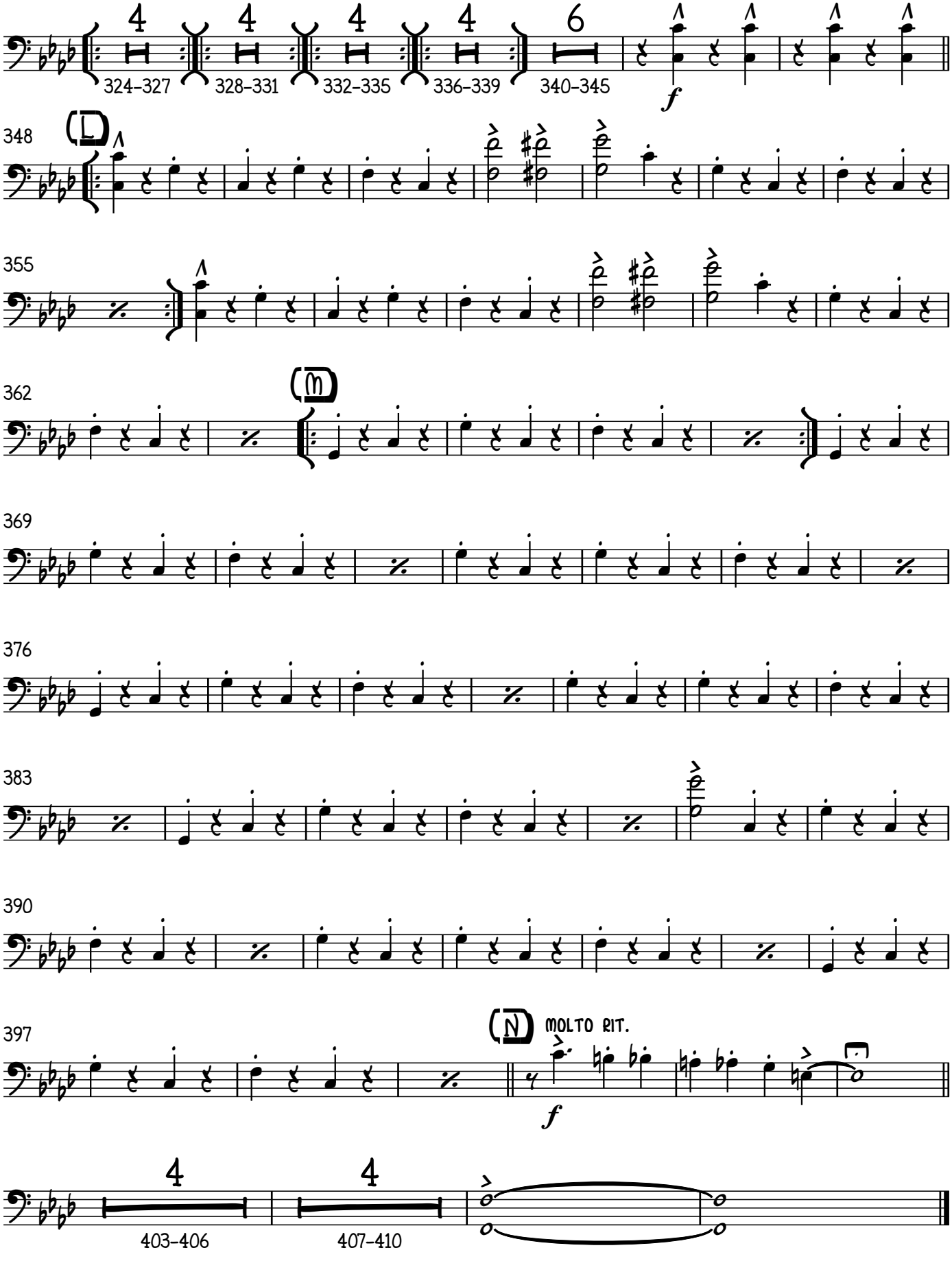


311



318




324–327
328–331
332–335
336–339
340–345
f
348
L
355
362
M
369
376
383
390
397
N
MOLTO RIT.
f
403–406
407–410

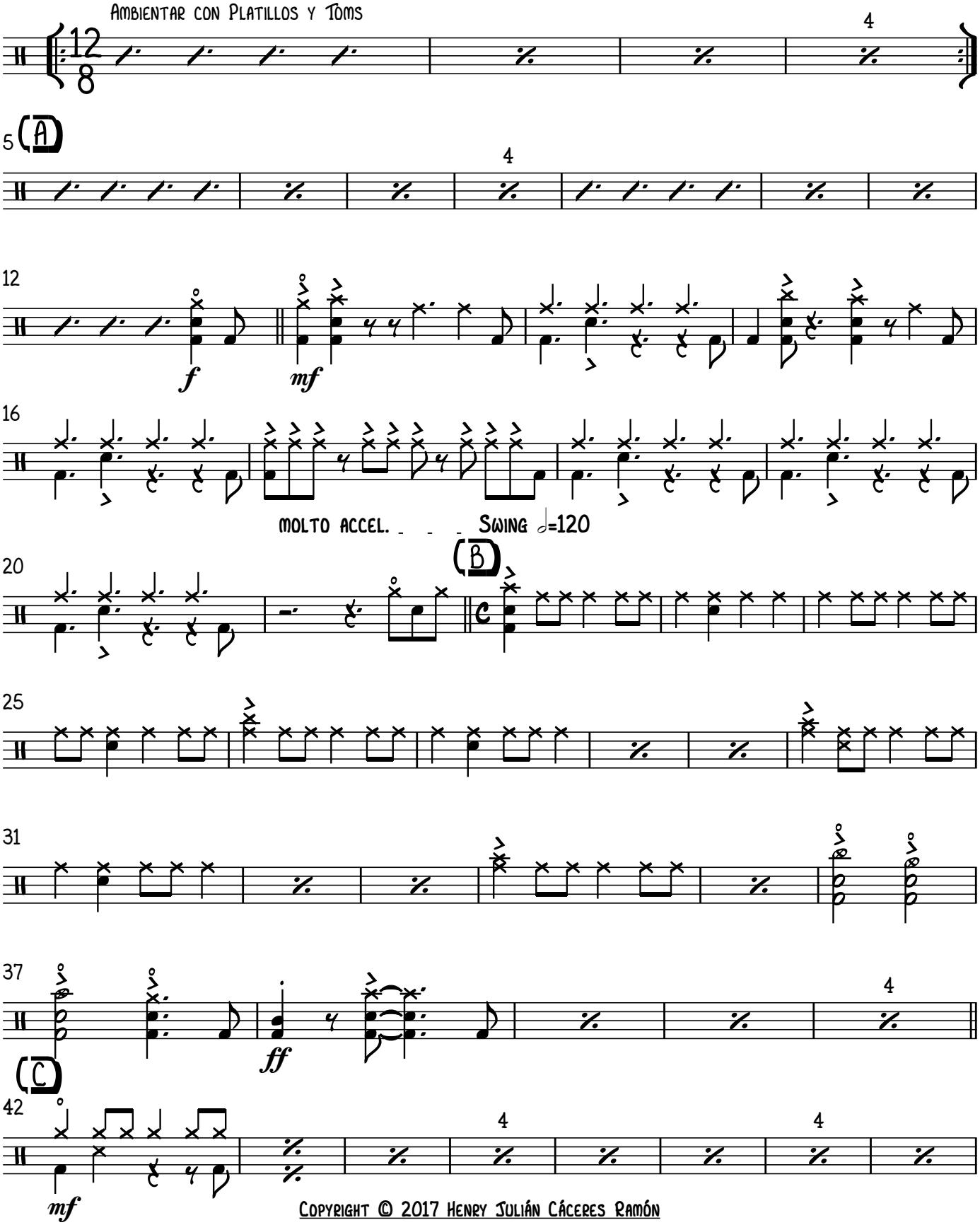
Batería

Caravan

Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)

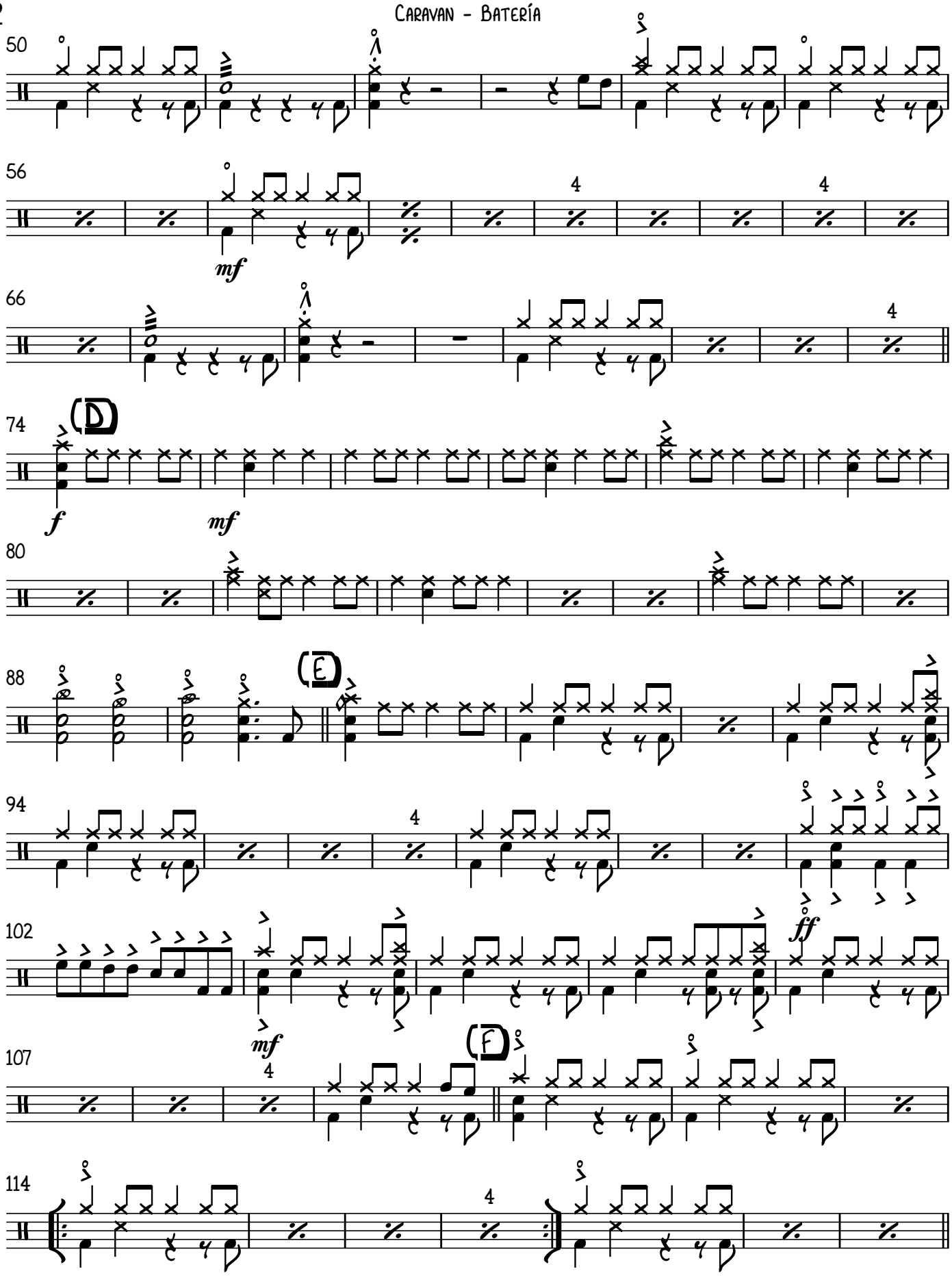
Afro-Latin ♩. = 90

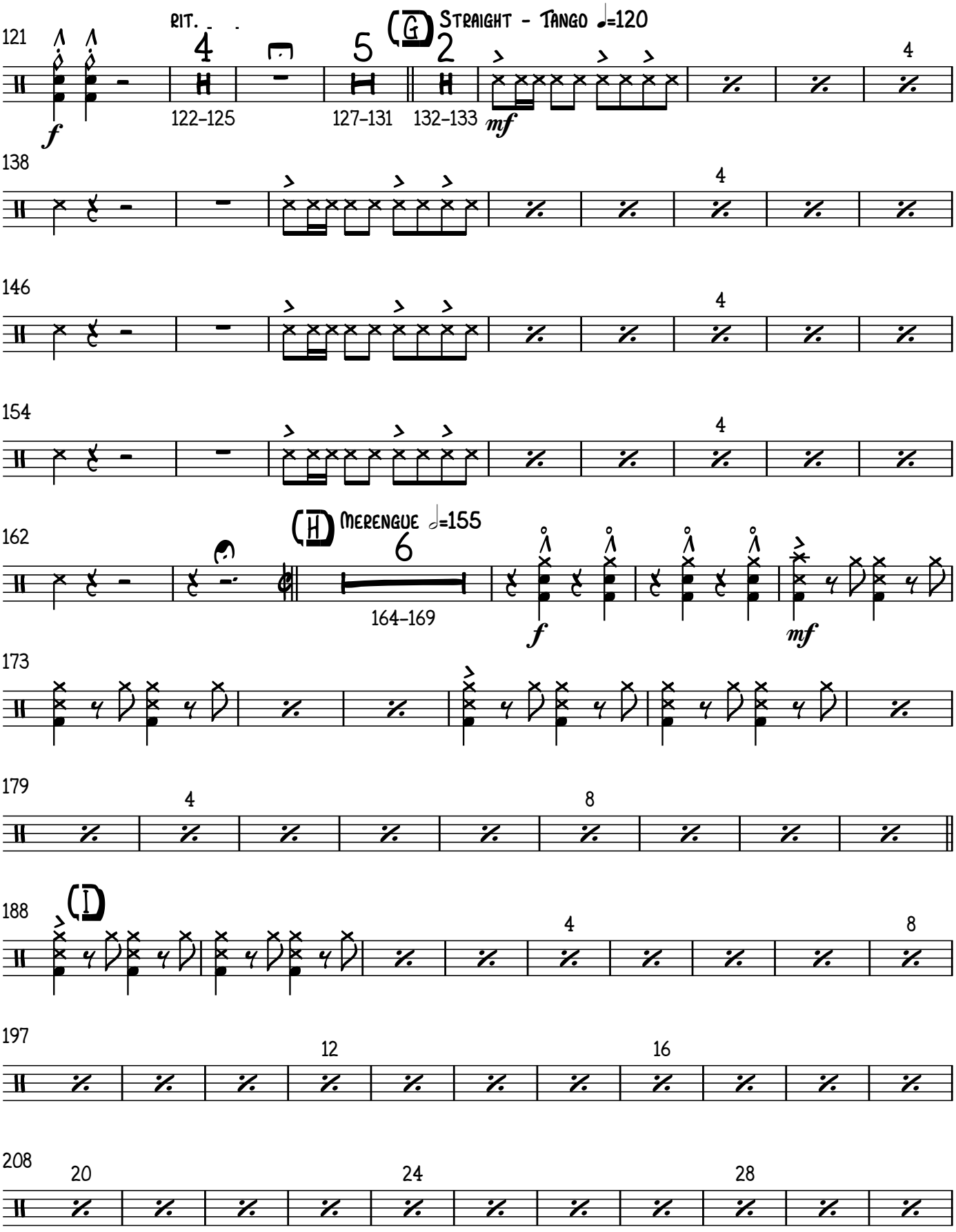
Ambientar con Platillos y Toms

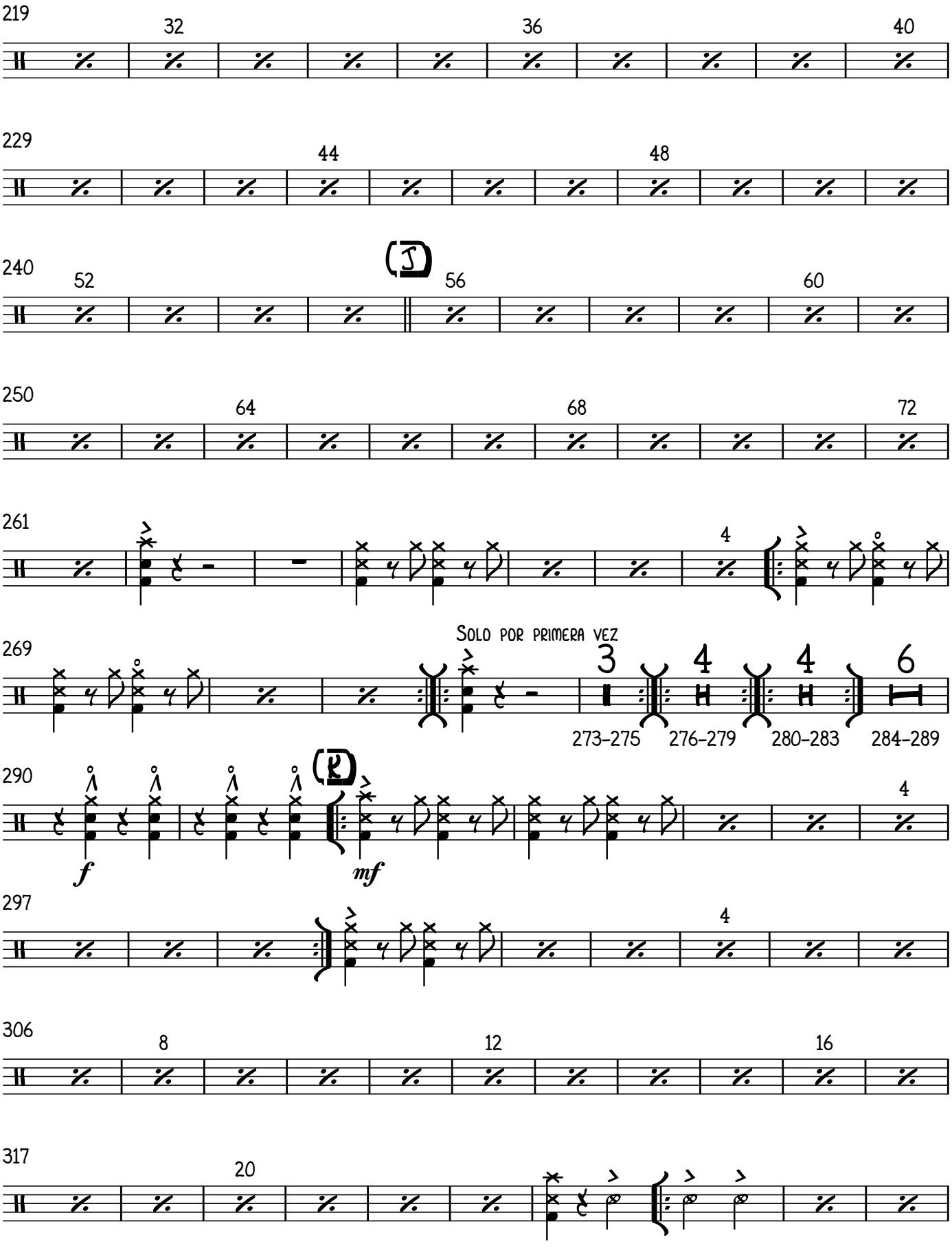


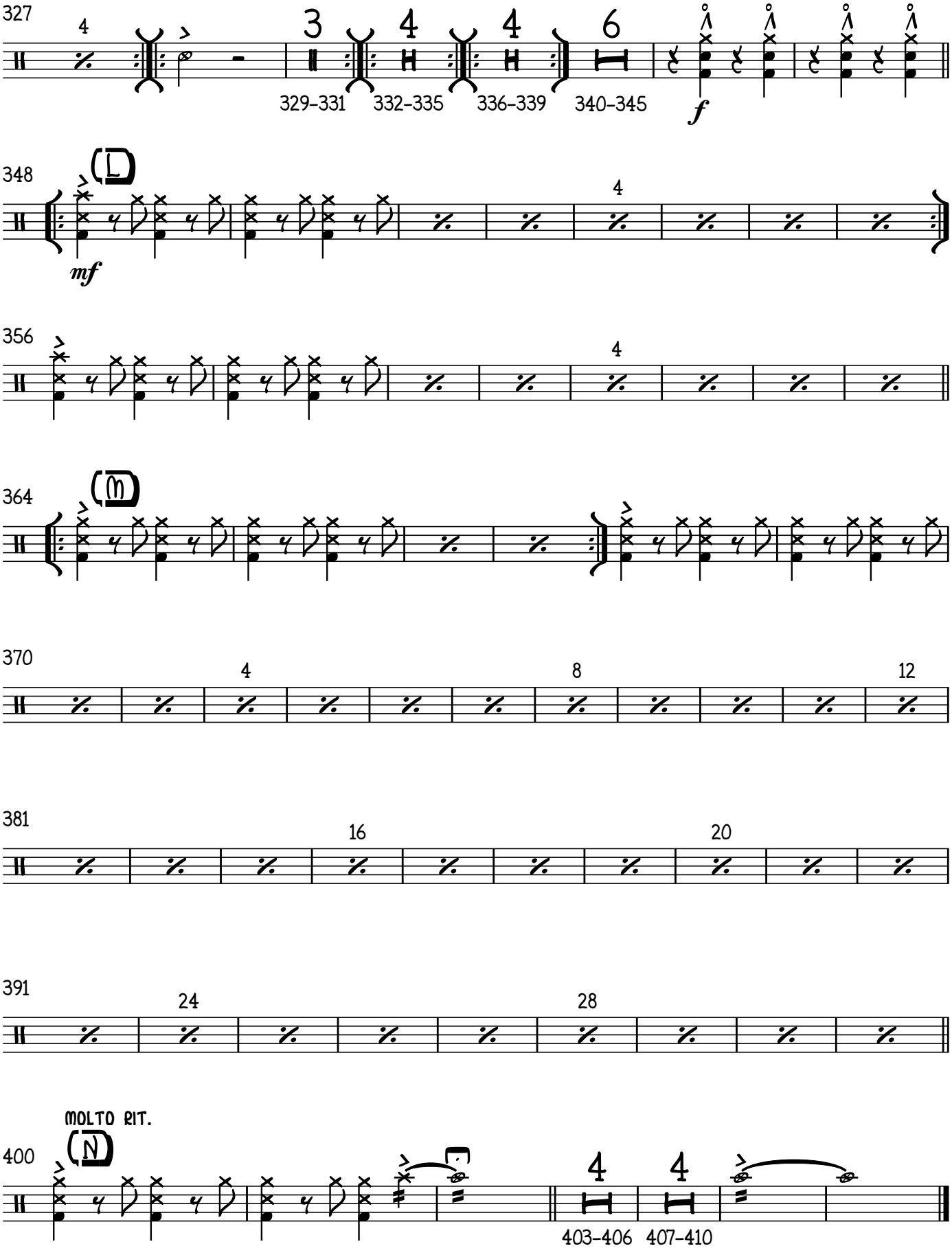
Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón

Caravan - Batería




121
RIT.
4
5
G
Straight - Tango ♩=120
2
4
122–125
127–131
132–133
f
mf
138
4
146
4
154
4
162
H
Merengue 𝅗𝅥=155
6
164–169
f
mf
173
179
4
8
188
I
4
8
197
12
16
208
20
24
28

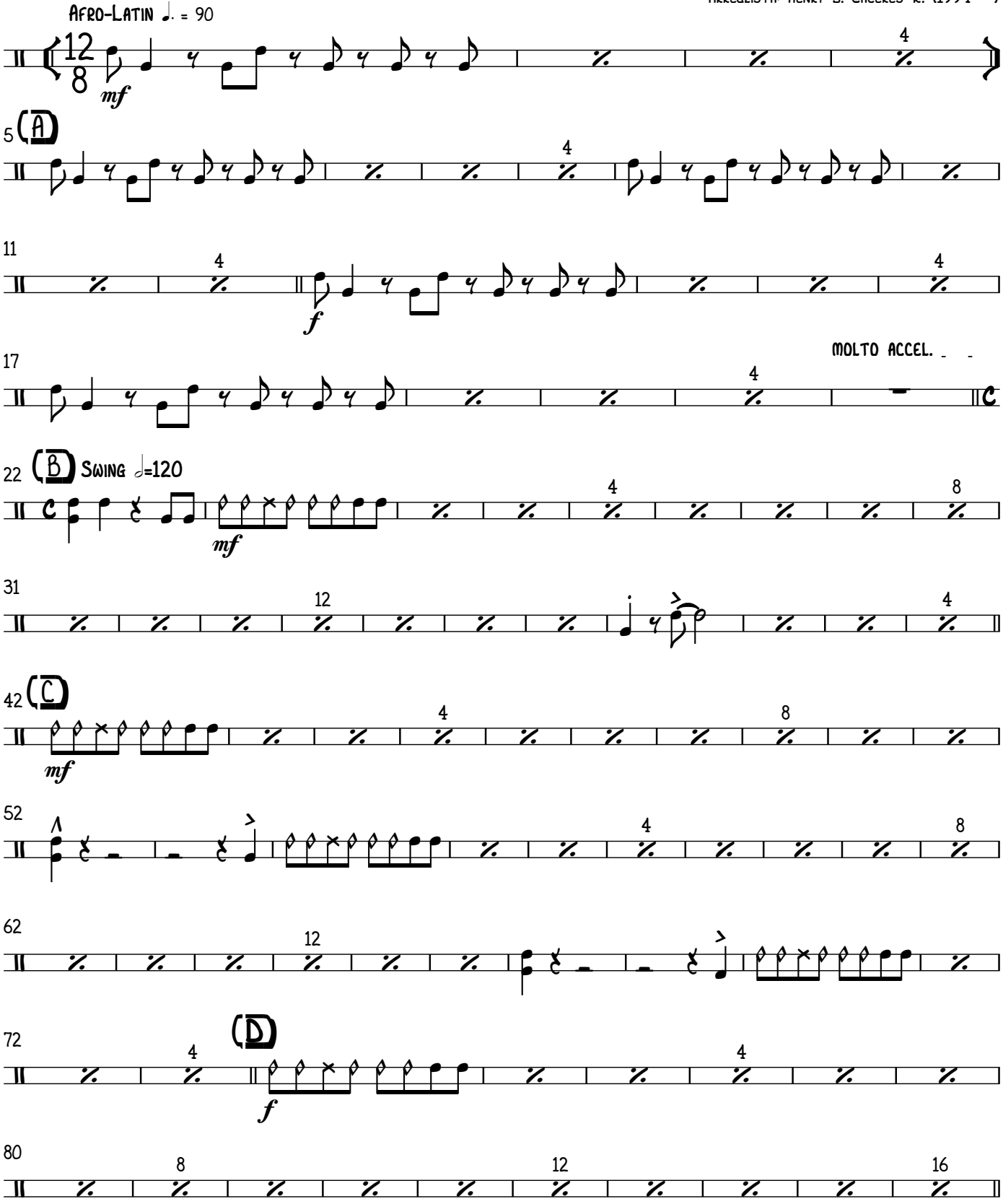

219
32
36
40
229
44
48
240
52
56
60
250
64
68
72
261
4
269
Solo por primera vez
3
4
4
6
273–275
276–279
280–283
284–289
290
f
mf
4
297
4
306
8
12
16
317
20


327
329–331
332–335
336–339
340–345
f
348
mf
356
364
370
381
391
400
MOLTO RIT.
403–406
407–410

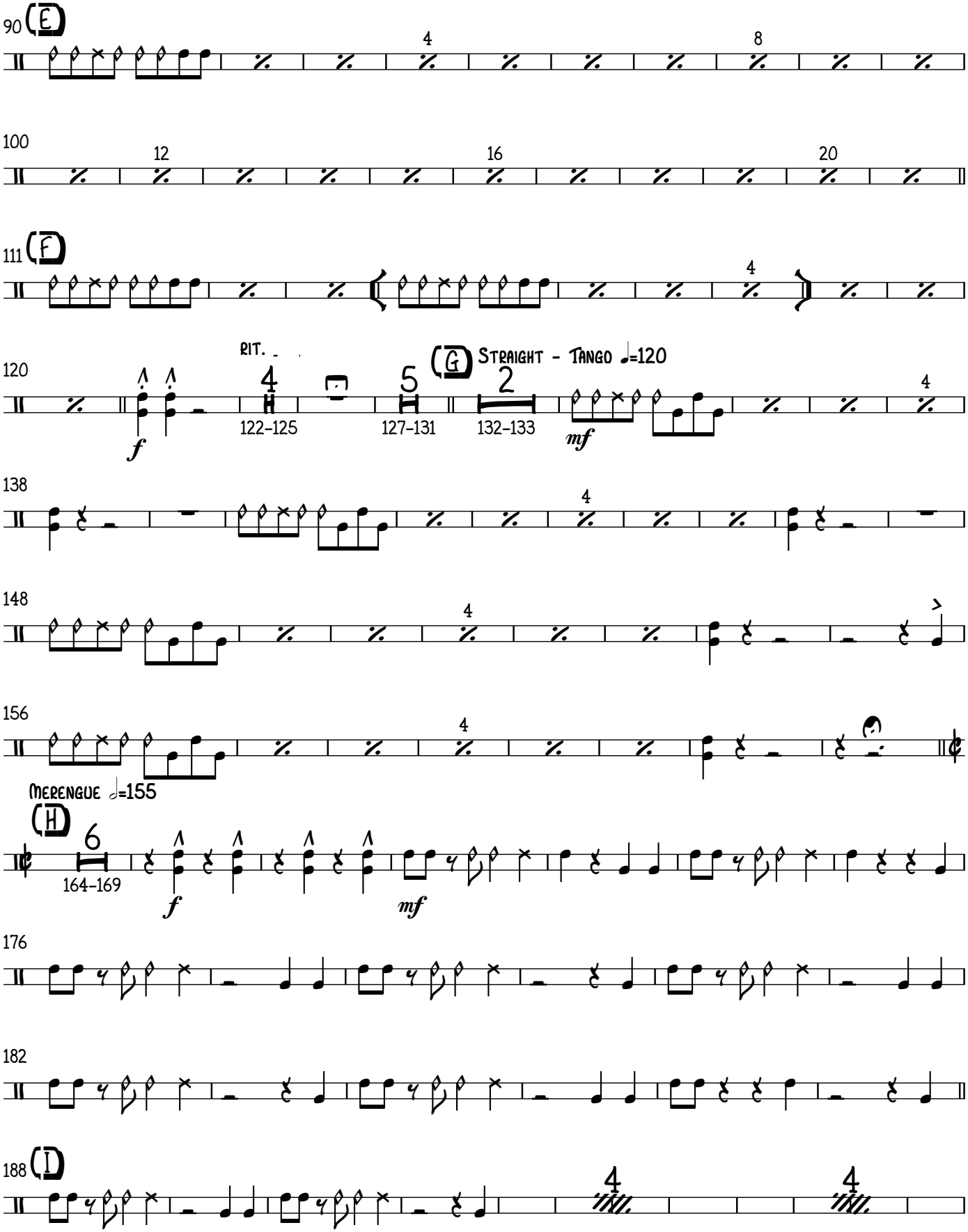
Congas

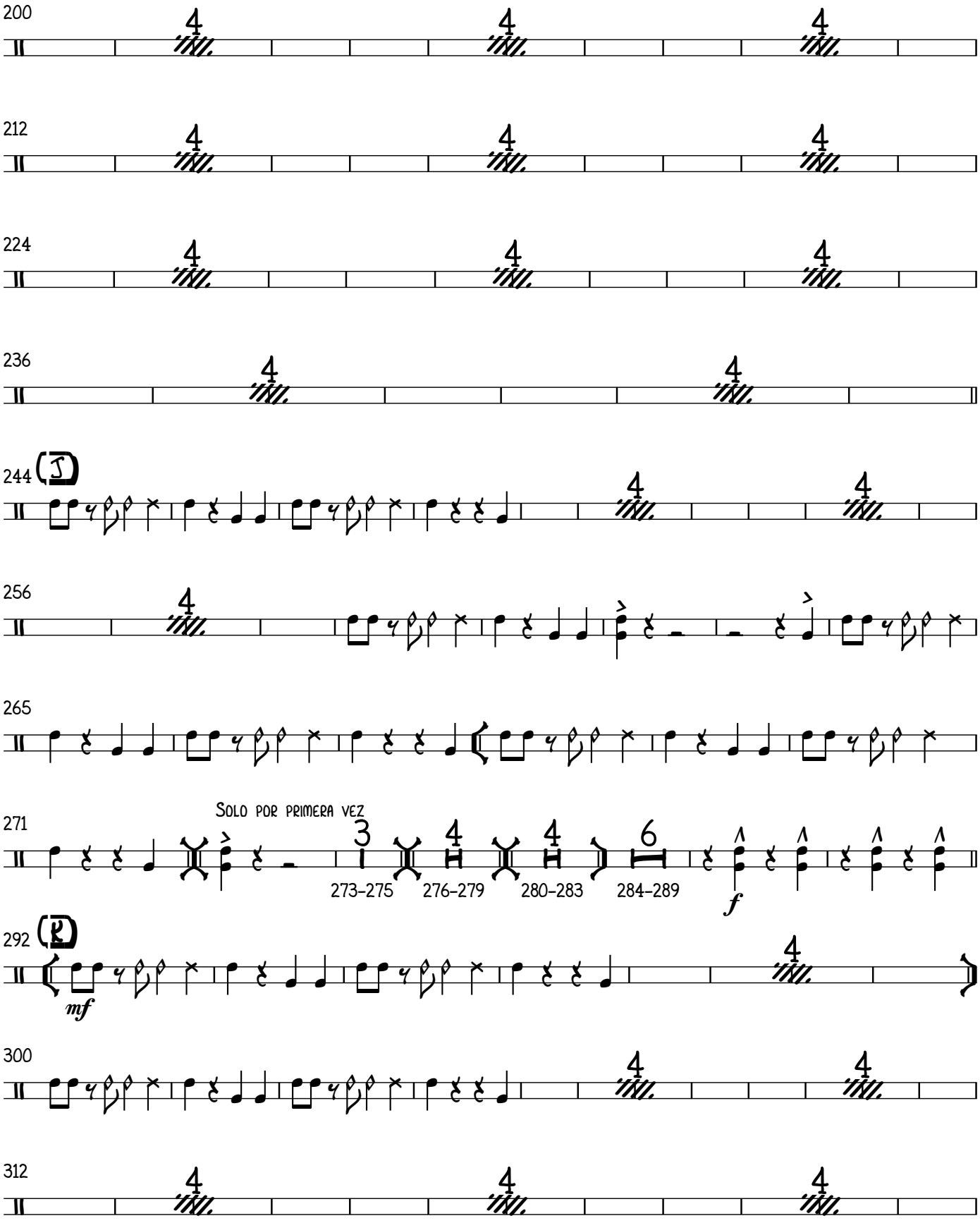
Caravan

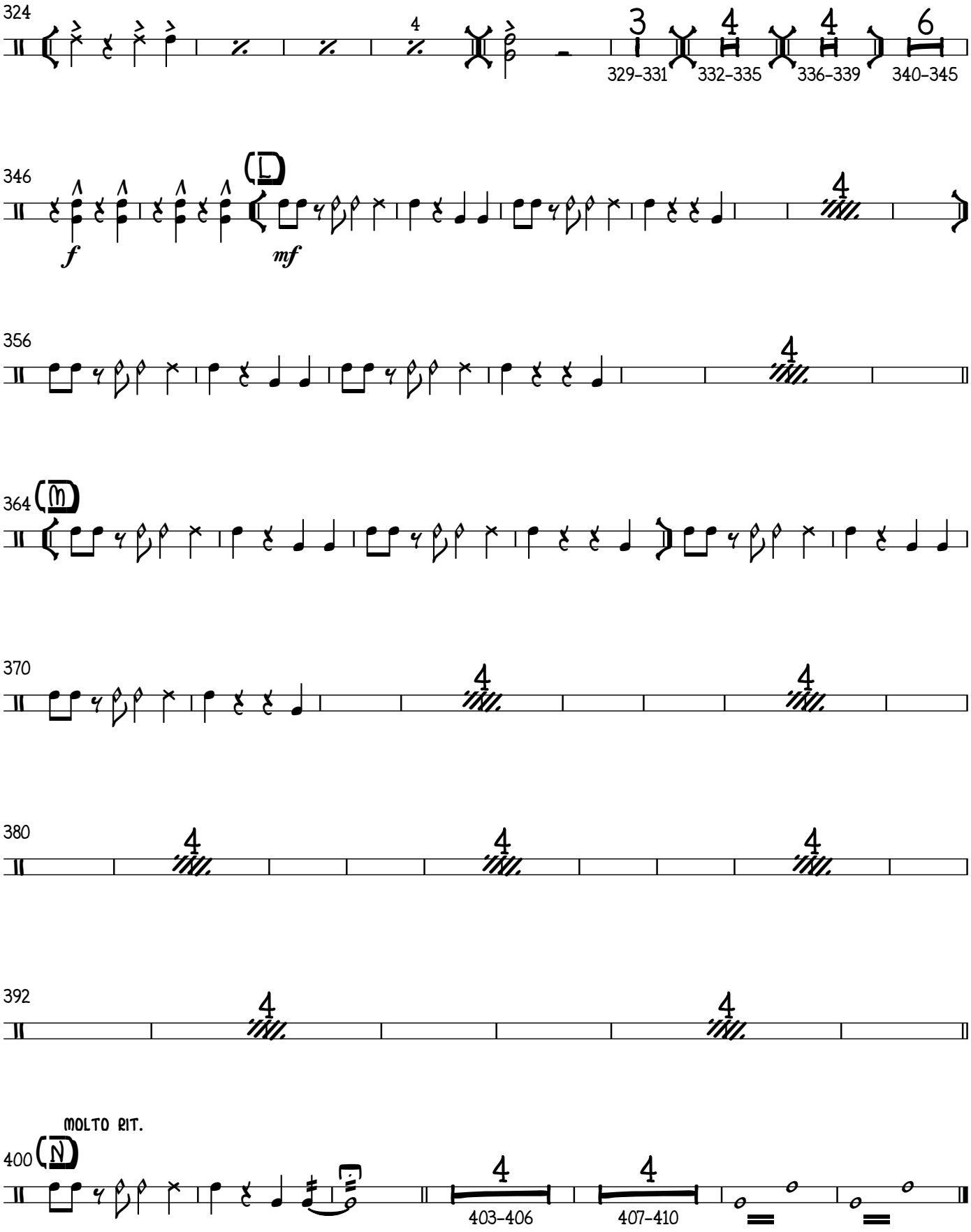
Compositor: Duke Ellington (1899 - 1974)
Arreglista: Henry J. Cáceres R. (1994 -)



Copyright © 2017 Henry Julián Cáceres Ramón


90
E
4
8
100
12
16
20
111
F
4
120
RIT.
4
122–125
5
127–131
G
Straight - Tango ♩=120
2
132–133
f
mf
4
138
4
148
4
156
4
Merengue 𝅗𝅥=155
H
6
164–169
f
mf
176
182
188
I
4
4


200
212
224
236
244
I
256
265
271
Solo por primera vez
3
4
4
6
273–275
276–279
280–283
284–289
f
292
R
mf
300
312


324
329-331
332-335
336-339
340-345
346
f
mf
L
356
364
M
370
380
392
400
MOLTO RIT.
N
403-406
407-410

5. EXHORTOS FINALES A MODO DE CONCLUSIÓN

Se han elaborado reflexiones formidables, conducentes a establecer discernimientos, interpretaciones, comprensiones y asociaciones sobre el panorama general del contexto del ***«Jazz»***, sus principales precursores, creadores, estilos, y el desarrollo sorprendente de las posibilidades de esta música y su determinada correspondencia con los formatos más distintivos y logrados tipo ***«Big-Band»***; a su vez, se contemplaron generalidades sobre la irrupción del movimiento ***«Big-Band»*** en el país, también, concepciones socio-culturales, acordes con la presencia de tradición de la corriente ***«Big-Band»*** y lo que ocurre en Colombia, con manifestaciones musicales organizadas en esta clase de agrupaciones, su evolución en correspondencia con los nuevos lenguajes de composición, expresión y creación, con miras a desarrollar la cultura de aceptación e influencia en su devenir, el funcionamiento complejo organológico y compositivo, la inserción de las «Big-Band»; (género excepcional) en los diversos paisajes sonoros de nuestro territorio y sus consideraciones culturales.

Al mismo tiempo, hicieron presencia en este texto algunas consideraciones entorno a los procesos de investigación, creación y la motivación que deben tener los músicos por estas faenas, convenientemente se propusieron a la comunidad musical cuatro (4) orquestaciones dispuestas y pensadas para ser utilizadas por los músicos que sienten predilección por el gran formato de banda, sustentado en el presente estilo y en donde hace presencia las improvisaciones instrumentales. Todo el anterior análisis interpretado razonablemente dentro de un complejo social y de sus distintas repercusiones, enmarcado en la identidad etno-cultural, y de la inclusión de la música en la memoria colectiva de la historia musical del país, apreciaciones que invitan a considerar la deliberación prospectiva sobre el futuro de todas las manifestaciones musicales que emergen dentro de la cotidianidad, establecida diariamente en todos los rincones de nuestra querida y amada patria.

6. BIBLIOGRAFÍA

Blas Raymundiz, A. y. (2018). GUILFORD, SU ESTRUCTURA DEL INTELECTO Y LA CREATIVIDAD TEORIA DE LA INTELIGENCIA. MATERIAL DIDACTICO EVA LUACIÓN DE HABILIDADES COGNITIVAS, 12.

Burlingame, S. (s.f.). www.jazzstandards.com. Obtenido de https://www.jazzstandards.com/biographies/biography_38.htm

Cáceres, H. J. (2019). Diacronía sobre el fenómeno Big-Band en Colombia. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 14(26)., 349-361. doi: https://doi.org/10.14483/21450706.15008

Camacho, E. (s.f.). Obtenido de https://gatopardo.com/perfil/duke-ellington-medio-siglo-de-jazz/

Camacho, R. (2006). La Identidad Nacional en las Escuelas. Carácas: Romor.

Castilejo, A. (05 de 01 de 2022). www65ymas.com. Obtenido de Dizzy Gillespie, el hombre que reinventó el jazz : https://www.65ymas.com/sociedad/cultura/dizzy-gillespie-hombre-reinvento-jazz_11607_102.html

Castoriadis, C. (1993). La institución imaginaria de la sociedad. Montevideo.: Altamira y Nordan.

Commons, W. (s.f.). Obtenido de https://fahrenheitmagazine.com/arte/musica/dizzy-gillespie-el-astro-del-bebop-que-quiso-gobernar-estados-unidos#.Y1asxxzMLIU

Dobbins, B. (23 de 09 de 2015). Jazz Arranging and Composing - Earl MacDonald. Obtenido de http://www.earlmacdonald.com: http://www.earlmacdonald.com

García, C. (1990). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. México df: Grijalbo .

Latorre, A. G. (01 de 08 de 1994). El Tiempo.com. Obtenido de https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-163672

Lechner, E. (20 de 07 de 2014). ARPP. Obtenido de https://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/expertos/ernesto-lechner/info-2014/damaso-perez-prado-mambo-bio.html

Maldonado, P. (2008). La Identidad Nacional de los venezolanos. Caracas.: Ediciones Planeta.

Maurice Emmanuel, R. H. (1953). Iniciación a la Música (Vol. 2). Madrid, España: Espasa-Calpe.

Opazo, R. L.-C.-Ú. (2014). Investigación Artística En Música. Barcelona: Fondo Para la Cultura y Las Artes.

Pérez, A. (1999). La Cultura Escolar En La Sociedad Neoliberal . Madrid: Morata.

Times, R. H. (14 de 09 de 2018). Obtenido de https://ruizhealytimes.com/en-notas-musicales/en-notas-musicales-damaso-perez-prado-2/

Valdés, V. M. (25 de 10 de 2018). www.elcolombiano.com. Obtenido de https://www.elcolombiano.com/cultura/musica/la-big-band-de-medellin-celebra-30-anos-en-concierto-AA9552332

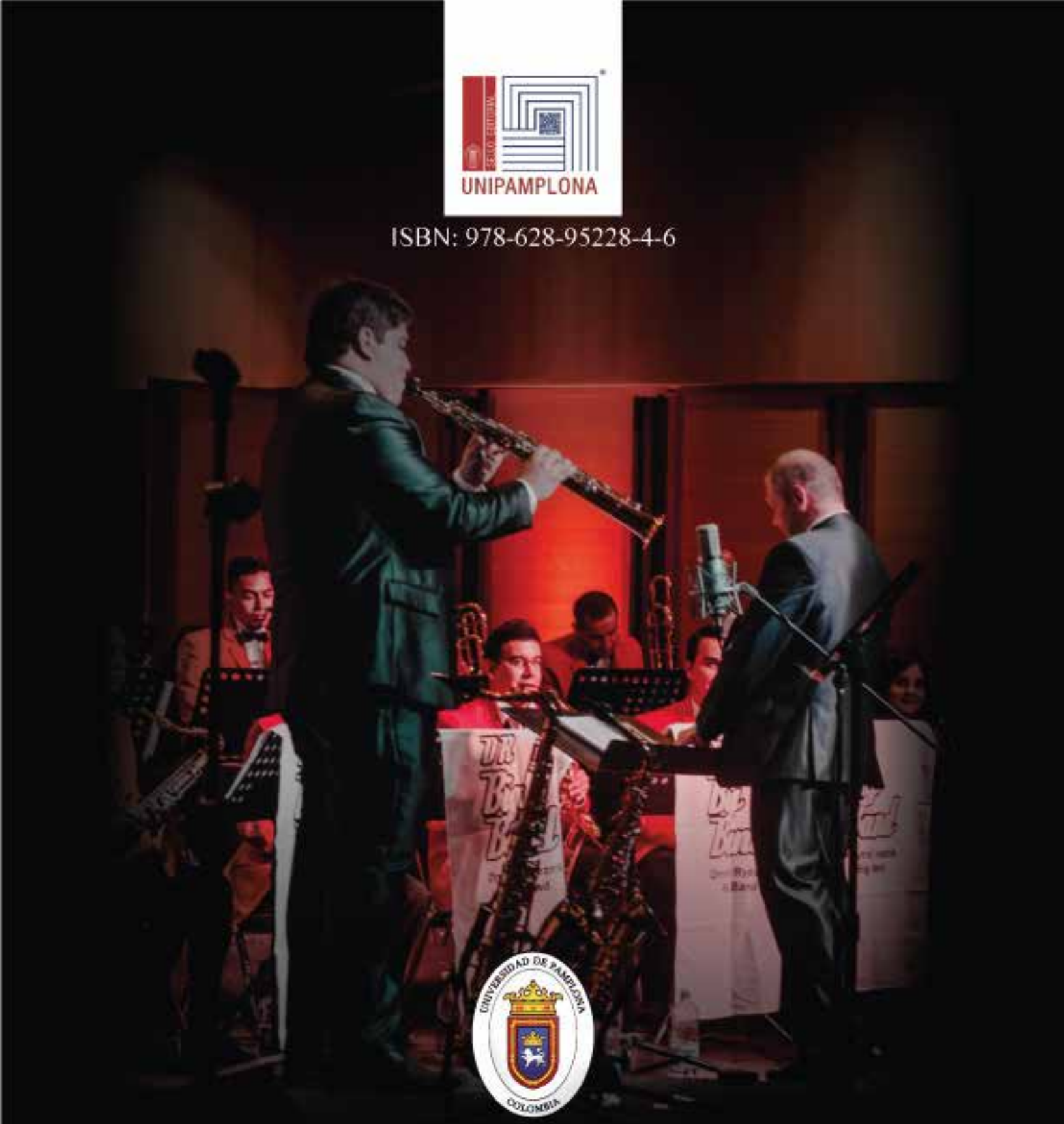
VintageMusicFm. (18 de 03 de 2018). Obtenido de Grandes Big Bands y Orquestas: https://www.youtube.com/watch?v=x5IO_Lm_95U&list=PLJN1rBkDi4Q-c_lltP2xFJPe62bM8izcbv&index=87&t=36s

Wikipedia. (13 de 05 de 2020). Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Sidney_Parnes

www.ecured.cu. (s.f.). Obtenido de https://www.ecured.cu/-Jos%C3%A9_El%C3%ADas_Mauricio_Soto_Uribe

UNIPAMPLONA

ISBN: 978-628-95228-4-6



FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

2023

Formando **líderes** para la construcción de un nuevo **país en paz**