





# Armonía Moderna

Técnicas de rearmonización y modulación

Desarrollo y aplicación  
en la música popular del siglo XX

**Juan Sebastián Cayo S.**

Prólogo y revisión

**Eduardo Cáceres R.**

Compositor

**Segunda Edición**

© JUAN SEBASTIÁN CAYO SÁNCHEZ, 2016  
ARMONÍA MODERNA  
TÉCNICAS DE REARMONIZACIÓN Y MODULACIÓN:  
Desarrollo y aplicación en la música popular del siglo XX

Inscripción N° 272.067  
ISBN: 978-956-17-0698-9

Colaboración en diseño musical: Pablo Herrera Vidal  
Fotografía de portada: Roberto "tote" Ruíz  
Fotografía de solapa: Gustavo del Canto

Derechos Reservados  
Tirada: 500 ejemplares

Ediciones Universitarias de Valparaíso  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Doce de Febrero 21  
E-mail: [euvsa@pucv.cl](mailto:euvsa@pucv.cl)  
[www.euv.cl](http://www.euv.cl)

Dirección de Arte: Guido Olivares S.  
Diseño: Mauricio Guerra P. / Alejandra Larraín R.  
Corrección de Pruebas: Claudio Abarca L.

Imprenta Salesianos

HECHO EN CHILE

*Dedicado a Lya Martínez Calderón.*

*Para el beneficio del joven estudiante,  
el cual no es el que menos sabe,  
sino el que más deseos tiene de aprender.*

*.. y seguimos aquí abajo, bajo el régimen más severo...*



## RESUMEN

El presente estudio intenta proporcionar un método de apoyo para el estudiante de armonía popular moderna, de este modo, aportar la información necesaria para comprender, desarrollar y aplicar esta disciplina sobre géneros y estilos propios de la música popular del siglo XX. Esto a través de un enfoque retrospectivo con los elementos utilizados en la música de tradición clásico romántica. Se empleará extractos de la literatura musical, los cuales nos proporcionarán múltiples ejemplos sobre los diferentes contenidos que se abordarán a lo largo del texto. La organización temática constará de trece capítulos, en los cuales nos adentraremos gradualmente en el estudio de la materia. Se elaborará rearmenizaciones y modulaciones, las que serán desarrolladas por el propio autor sobre obras preexistentes de música popular moderna. Asimismo, la conducción de voces quedará a cargo de cada intérprete sobre el instrumento que desee, puesto que no será objetivo de este estudio proporcionar disposiciones específicas ni tampoco establecer la revisión de este estudio sobre un instrumento en particular.

La experiencia como estudiante ha permitido al autor disponer de contenidos de manera gradual, en consecuencia aportar un óptimo libro de enseñanza musical. El resultado, un texto libre de dogmas mas no de prolijidad y entusiasmo. Esperamos les sea útil.





## PRÓLOGO

Es un privilegio presentarles este libro pues contempla un tema delicado y complejo que difícilmente se ha abordado hasta hoy. Aquello, desde una metodología gradual que contemple los múltiples detalles en materias y contenidos del estudio de la armonía popular del siglo XX que, en este caso, el autor ha sabido tratar sistemáticamente.

El lector podrá comenzar desde su propio punto de partida, es decir, desde el neófito que comienza a indagar en estos temas, hasta el experto que encontrará valiosos aportes a lo cual ya conoce, siempre con el valor y la facilidad de entenderlo en nuestra lengua puesto que estos textos mayoritariamente están editados en inglés, lo que en muchos casos dificulta su comprensión.

Lo anterior se complementa con el hecho de que el estudioso de este libro no necesitará depender del dominio de un instrumento en especial, ya que eso siempre constituye una limitación.

Es importante mencionar que el autor no se adentra, como en otros casos, en el estudio de la conducción de voces, ni plantea problemáticas contrapuntísticas, sino que más bien desarrolla lo concerniente a los movimientos cadenciales más utilizados en la música popular moderna.

No olvidemos que durante el desarrollo de la historia occidental, ocurrió de manera gradual, y en distintas etapas, el traspaso de los modos y sus diversas escalas desde el Medio Oriente hacia Europa, quedando lamentablemente en el camino el microtonalismo interno que era parte intrínseca de esos sistemas. Estos, finalmente, fueron extirpados por aquellos que intentaron construir una hegemonía cultural y musical en Europa.

Los defensores de los sistemas tonales en algunos casos no dieron tregua a la permanencia y presencia modal, por tanto, los modos subsistieron más bien en el ámbito de la música que cultivaba el pueblo y que cantaban fuera de los templos y los palacios. En el caso de los países eslavos, incluyendo a Rusia, los modos no se abandonaron en los templos ni palacios y tampoco por el pueblo; fueron cultivados además por una fuerte tradición de música gitana, a pesar de la intromisión tonal. Esos modos, posteriormente, fueron adoptados y recreados por los franceses llamados “impresionistas”, en un intento de liberación cultural y de recuperar aspectos negados del oriente y sus sistemas musicales.

Finalmente, hasta hoy el sistema modal tiene su herencia ganada en la música popular mundial y una gran presencia de contenidos en este libro, que se aconseja estudiar en profundidad.

Estamos frente a un tratado que contempla lo más amplio de lo utilizado armónicamente en la música popular del siglo XX, y ya comenzando el XXI, donde también acierta en sus contenidos. No es un tratado excluyente sino incluyente, puesto que los sistemas se tocan, se trastocan y se complementan en estos textos.

Se sugiere que este libro no falte en ninguna biblioteca del músico estudioso que pretenda conocer y comprender las problemáticas armónicas, soluciones, estéticas y géneros que nos ha revelado la compleja, variada y conmovedora música popular del siglo XX.

**Eduardo Cáceres Romero**

Académico y Compositor  
Universidad de Chile

Premio Altazor 2005

Premio a la Música Nacional  
Presidente de la República 2012

## AGRADECIMIENTOS

**E**n esta segunda edición ampliada, reitero agradecimientos a mi familia por todo el apoyo proporcionado a lo largo de mi carrera, en especial a mi madre, Verónica. A mis amigos, los cuales han estado conmigo desde el comienzo de este viaje. Al Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA y sus integrantes Gerardo Marcoleta Sarmiento y Pablo Herrera Vidal, quienes son inagotable fuente de discusión y conocimiento. A la Carrera de Música de la Universidad de Valparaíso, lugar donde actualmente desempeño mis actividades académicas, y a los alumnos que he tenido, tanto dentro como fuera de esta institución. A los docentes que mediante sus valiosas enseñanzas han aportado con esta nueva edición: Antonio Carvallo, Rolando Cori, Rafael Díaz, Jorge Martínez, Jorge Pepi y muy en especial a Eduardo Cáceres Romero.

Gracias a todos.



# ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN . . . . .	19
------------------------	----

## PARTE I

### Consideraciones preliminares básicas

<b>Capítulo I. SERIE ARMÓNICA . . . . .</b>	<b>25</b>
1.1 Los armónicos de un sonido determinado y su orden.. . . .	25
1.2. Análisis de la serie armónica. . . . .	26
1.3 Acorde resultante de la serie armónica.. . . .	26
1.4. Percepción de los armónicos. . . . .	27
1.5. Armónicos más significativos de la serie.. . . .	27
1.6. Serie armónica y su influencia en la construcción de acordes.. . . .	28
1.7. Serie armónica y relación con los grados primordiales en la música occidental.. . . .	29
Reflexiones. . . . .	29
<b>Capítulo II. FUNCIONES ARMÓNICAS . . . . .</b>	<b>31</b>
2.1. Funciones armónicas de la escala mayor. . . . .	32
2.1.1. Función de tónica. . . . .	32
2.1.2. Función de subdominante.. . . .	32
2.1.3. Función de dominante.. . . .	33
2.2. Funciones armónicas de la escala menor natural. . . . .	34
2.2.1. Función de tónica. . . . .	34
2.2.2. Función de subdominante menor.. . . .	35
2.3. Funciones de la escala menor armónica.. . . . .	36
2.3.1. Función de tónica. . . . .	36
2.3.2. Función de subdominante.. . . .	37
2.3.3. Función de dominante.. . . .	38
2.4. Funciones armónicas de la escala menor melódica.. . . . .	38
2.4.1. Función de tónica. . . . .	38
2.4.2. Función de subdominante. . . . .	39
2.4.3. Función de dominante.. . . .	40
Reflexiones. . . . .	40

<b>Capítulo III. CADENCIAS.</b> . . . . .	41
3.1. Cadencia subdominante (Plagal). . . . .	41
3.2. Cadencia subdominante menor. . . . .	41
3.3. Cadencia dominante (Auténtica). . . . .	42
3.4. Cadencias rotas. . . . .	44
3.4.1 Cadencia rota sobre acordes de tónica. . . . .	44
3.4.2 Cadencia rota sobre acorde de intercambio modal. . . . .	45
3.4.3 Cadencia rota de un dominante secundario. . . . .	45
3.5. Cadencias II - V. . . . .	45
3.5.1. Cadencia II - V diatónico. . . . .	46
3.5.2. Cadencia II - V por extensión. . . . .	46
3.5.3. Cadencia II - V cromático. . . . .	46
3.5.4. Cadencia II - V con intercambio modal. . . . .	47
Reflexiones. . . . .	48

## PARTE II

### Consideraciones melódicas

<b>Capítulo IV. MODOS.</b> . . . . .	51
4.1. Lista de modos desde el punto de vista tonal. . . . .	51
4.1.1. Escala mayor. . . . .	52
4.1.2. Escala menor natural. . . . .	53
4.1.3. Menor armónica. . . . .	54
4.1.4. Menor melódica. . . . .	55
4.2. Lista de modos desde el punto de vista modal. . . . .	56
4.3. Cadencias modales. . . . .	57
4.3.1. Cadencia modal doria. . . . .	58
4.3.2. Cadencia modal frigia. . . . .	58
4.3.3. Cadencia modal lidia. . . . .	59
4.3.4. Cadencia modal mixolidia. . . . .	60
4.3.5. Cadencia modal eolia. . . . .	60
4.3.6. Cadencias modal locria. . . . .	61
Reflexiones. . . . .	61

<b>Capítulo V. TENSIONES</b> . . . . .	63
5.1. Tensiones disponibles. . . . .	64
5.2. Tensiones no disponibles (Notas a “evitar”). . . . .	64
5.2.1. Tensiones no disponibles sobre escala mayor.. . . .	65
5.2.2. Tensiones no disponibles sobre escala menor armónica.. . . .	67
5.2.3. Tensiones no disponibles sobre escala menor melódica.. . . .	67
5.3. Tensiones melódicas.. . . .	68
5.4. Tensiones armónicas.. . . .	68
5.5. Resolución de las tensiones.. . . .	68
5.5.1. Resolución de la novena.. . . .	68
5.5.2. Resolución de la oncenena.. . . .	69
5.5.3. Resolución de la trecena. . . . .	70
Reflexiones. . . . .	71

### PARTE III

#### Consideraciones armónicas

<b>Capítulo VI. ACORDES DOMINANTES</b> . . . . .	75
6.1. Dominante Principal. . . . .	75
6.2. Dominante secundario.. . . .	76
6.2.1. Dominantes secundarios con tensiones opcionales.. . . .	77
6.3. Dominantes sustitutos.. . . .	78
6.4. Dominantes por extensión. . . . .	79
6.5. Dominantes sin función de dominante.. . . .	79
6.6. Dominantes artificiales. . . . .	80
6.6.1. Sobre el séptimo grado de la escala menor melódica. . . . .	80
6.6.2. Sobre el segundo grado de la escala menor melódica. . . . .	81
6.6.3. Sobre el tercer grado de la escala mayor. . . . .	82
6.7. Escalas para acordes dominantes.. . . .	83
6.7.1. Escalas para dominante primario. . . . .	83
6.7.2. Escalas para acordes dominantes secundarios. . . . .	84
6.7.3. Escalas para dominantes sustitutos. . . . .	85
6.7.4. Escalas para dominantes extendidos.. . . .	86
Reflexiones. . . . .	86

<b>Capítulo VII. ACORDES DISMINUIDOS</b> . . . . .	87
7.1. Disminuido ascendente (con función de dominante).. . . . .	87
7.2. Disminuido descendente (por conducción de voces). . . . .	88
7.3. Disminuido auxiliar (por conducción de voces). . . . .	89
7.4. Resoluciones alternativas. . . . .	90
7.5. Escalas para acordes disminuidos según su tipo. . . . .	91
7.5.1. Escalas para acordes disminuidos ascendentes. . . . .	91
7.5.2. Escalas para disminuidos descendentes. . . . .	92
7.5.3. Escalas para disminuidos auxiliares. . . . .	92
Reflexiones. . . . .	92
<b>Capítulo VIII. RITMO ARMÓNICO</b> . . . . .	93
8.1. Ritmo armónico de dos acordes por compás. . . . .	93
8.2. Ritmo armónico de un acorde por compás. . . . .	94
8.3. Ritmo armónico de un acorde cada dos compases. . . . .	95
8.4. Posicionamiento de acordes sobre el tiempo del ritmo armónico . . . . .	96
8.4.1. Acordes de tónica. . . . .	96
8.4.2. Acordes subdominantes. . . . .	97
8.4.3. Acordes dominantes. . . . .	98
Reflexiones. . . . .	99
<b>Capítulo IX. ACORDES DE TRADICIÓN CLÁSICO ROMÁNTICA EN LA MÚSICA POPULAR DEL SIGLO XX</b> . . . . .	101
9.1. Acorde Napolitano y su relación con el bII Maj7. . . . .	101
9.2. Acorde francés y su relación con el SubV7/V. . . . .	104
9.3. Acorde alemán y su relación con el bVI7 como I.M. . . . .	105
9.4. Acorde italiano. . . . .	107
Reflexiones. . . . .	109
<b>Capítulo X. ACORDES ENARMÓNICOS Y ACLARACIÓN DE CIFRADOS CONFUSOS</b> . . .	111
10.1. Acorde enarmónico sobre una estructura mayor con sexta. . . . .	111
10.2. Acorde enarmónico sobre una estructura menor con sexta. . . . .	112
10.3. Acorde enarmónico sobre una estructura disminuida. . . . .	112
10.4. Aclaración de cifrados confusos. . . . .	113
Reflexiones. . . . .	115



**Capítulo XI. PARALELISMO COMO PROCESO EMANCIPATORIO DE MÚSICA**

**TONAL DEL SIGLO XX** . . . . .117

11.1. Estructuras continuas (Constant structure) . . . . .117

11.2. Paralelismo en música docta de siglo XX (Planing). . . . .120

Reflexiones. . . . .122

**PARTE IV**

**Técnicas de rearmonización**

**Capítulo XII. TÉCNICAS DE REARMONIZACIÓN** . . . . .125

12.1. Rearmonización por funciones armónicas equivalentes. . . . .125

12.1.1. Relación melodía / armonía. . . . .127

12.1.2. Rearmonizando por funciones armónicas equivalentes.. . . .127

12.2. Desplazamiento armónico. . . . .131

12.2.1. Desplazamiento para crear cadencia II-V-I. . . . .131

12.2.2. Desplazamiento cuando la b3 está en la melodía. . . . .132

12.2.3. Desplazamiento cuando la b5 está en la melodía . . . . .132

12.3. Rearmonización por sustitución de tritono.. . . .133

12.3.1. Doble sustitución de tritono. . . . .134

12.4. Rearmonización de acordes disminuidos.. . . .134

12.4.1. Rearmonización del disminuido ascendente. . . . .134

12.4.1.1. Añadiendo a la rearmonización el segundo grado relativo . . . . .136

12.4.2. Rearmonización del disminuido descendente. . . . .136

12.4.2.1. Añadiendo a la rearmonización el segundo grado relativo.. . . .138

12.5. Líneas clichés. . . . .138

12.5.1. Rearmonizando por líneas clichés. . . . .139

12.5.2. Línea cliché sobre otros grados. . . . .140

12.6. Intercambio modal. . . . .140

12.6.1. Rearmonizando con intercambios modales. . . . .144

12.7. Acordes partidos. . . . .147

12.7.1. Inversión. . . . .147

12.7.1.1. Cifrado de acordes en inversión. . . . .148

12.7.1.2. Rearmonizando por inversiones. . . . .149

12.7.2. Acordes híbridos. . . . .152

12.7.2.1. Rearmonizando con estructuras híbridas. . . . .152

12.7.3. Poliacorde. . . . .154

12.7.3.1. Rearmonizando con poliacordes. . . . .	155
12.8. Ostinatos y pedales.. . . .	156
12.8.1. Ostinatos.. . . .	156
12.8.1.1. Ostinato rítmico (sobre la orquesta clásica). . . . .	157
12.8.1.2. Ostinato melódico (sobre banda de rock). . . . .	157
12.8.1.3. Ostinato armónico (sobre tema Jazz). . . . .	157
12.8.2. Pedales. . . . .	158
12.8.2.1. Pedal de dominante. . . . .	159
12.8.2.2. Pedal de tónica. . . . .	159

**PARTE V**  
**Modulaciones**

<b>Capítulo XIII. MODULACIONES . . . . .</b>	<b>163</b>
13.1. Modulación directa. . . . .	164
13.1.1. Tratamiento de la modulación directa. . . . .	166
13.2. Modulación diatónica. . . . .	169
13.3. Modulación cromática. . . . .	170
13.3.1. Tratamiento de la modulación cromática. . . . .	172
13.4. Modulación enarmónica. . . . .	175
13.4.1. Tratamiento de la modulación enarmónica por acorde disminuido. . . . .	176
13.4.2. Tratamiento de la modulación enarmónica por acorde aumentado. . . . .	177
13.5. Modulación monofónica. . . . .	180
13.5.1. Tratamiento de la modulación monofónica. . . . .	182
13.6. Modulación métrica.. . . .	183
<b>CONSIDERACIONES FINALES . . . . .</b>	<b>187</b>
<b>LISTADO DE TEMAS CITADOS EN EL TEXTO . . . . .</b>	<b>189</b>
<b>SOBRE EL AUTOR . . . . .</b>	<b>193</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA . . . . .</b>	<b>195</b>

## INTRODUCCIÓN

La constante búsqueda de cambios y desarrollos acompañados por la inexorable evolución natural de los sistemas a través de la historia de las sociedades humanas, no sólo se ha limitado al ámbito de la tecnología, sino también al campo de las artes. Esto evidenciado en disciplinas como la arquitectura, pintura, danza, cine o música. De esta última, podremos mencionar distintos aspectos evolutivos a través de los siglos, en temáticas relacionadas a factores rítmicos, orquestales, tímbricos o armónicos, entre otros. Aclaremos que al referirnos a música y las partes que hacen de ella un conjunto tal como lo conocemos, hacemos referencia a los sonidos musicales y sus respectivas formas de comportamiento que están arraigadas en los pueblos de Occidente. No obstante, existe un amplio número de pueblos y sociedades habitantes en Occidente que, incluso tras el paso del tiempo, no han modificado la música como ellos la comprenden y perciben. Por consiguiente, nos referimos a la música occidental como todas aquellas músicas<sup>1</sup> que fueron influenciadas directa o indirectamente por las sociedades europeas mediante la enseñanza de este arte tanto dentro de sus fronteras como por las colonias establecidas en los lugares de conquista como, por ejemplo, América. Por lo tanto, el material que se expondrá en este texto será concerniente a toda aquella música que utilice estas cuantificaciones occidentales debido a que, evidentemente, existen diversas culturas que no se regirán por este tipo de estructuración, ya sea sobre elementos armónicos o de algún otro parámetro. Después de esta aclaración nos referiremos, sin ningún tipo de confusión o arbitrariedad, a los comportamientos musicales relacionados con la tradición sonora de Occidente.

La tonalidad, durante un amplio período, fue utilizada como eje primordial de la música occidental centroeuropea, empleando la jerarquía como principio fundamental de su operatividad. Con el paso de los siglos los compositores incrementaron la complejidad en el uso de la gravitación, por ello, en búsqueda de mayor versatilidad, incluyeron notas extrañas a la tonalidad, cromatismos, modulaciones y disonancias, entre otros procedimientos. Empleados estos materiales y alcanzado el siglo XX, se comenzó con la

---

<sup>1</sup> Nos parece relevante referirnos a “músicas” en plural, debido a que la gran cantidad de formas de crear música a través de los siglos, ha generado una serie de factores que nos harán diferenciar claramente un género de otro con sus respectivas características y significados intrínsecos.

denominada “crisis de la tonalidad”, la cual presentaba el agotamiento y sobreutilización del sistema tonal. Esta “crisis”, y sus correspondientes “soluciones”, dieron como resultado el quiebre y la abolición de la jerarquía, tonal logrando obtener un principio que proponía un sistema en el cual todas las notas del total cromático tuvieran una relevancia equitativa. Por consiguiente, enlaces de acordes carentes de funcionalidad armónica definida. Señalamos que el quiebre del sistema tonal fue el resultado de una extensa búsqueda de expansión por parte de los compositores. A partir de mediados del siglo XIX, en su obra “Tristán e Isolda”, el alemán Richard Wagner forja un sistema ambiguo en cuanto a la armonía y a centro tonal mediante tratamientos nunca antes advertidos asumiendo las disonancias que esto significaba. Del mismo modo, el francés Claude Debussy utiliza la escala hexáfona y emplea los acordes en un sentido colorístico por sobre las jerarquías armónicas. Aquello favoreció una percepción de inestabilidad tonal teniendo como consecuencia, sobre la primera década del siglo XX, la denominada atonalidad libre la cual es vinculada con el compositor austriaco Arnold Schönberg. Luego, la Segunda Escuela de Viena, liderada por el propio Schönberg y sus discípulos Alban Berg y Antón Webern, incursionó en el dodecafonismo y en el serialismo integral, el cual influyó en el desarrollo de la música de tradición clásica occidental.

Pero, ¿qué aconteció con la música tonal de ahí en adelante? ¿Cayó en total desuso? De ninguna manera, puesto que el nacer de nuevas corrientes musicales en el siglo XX permitió, y más bien, se permitieron a sí mismos, la utilización de todo el material tonal de la tradición clásico romántica. No obstante, los tiempos estaban cambiando y la modernización demandaba modificaciones a todo nivel, por lo cual la música no era la excepción. La atonalidad y el quiebre de las jerarquías era algo de lo cual se había encargado la música de tradición docta, por consiguiente, las nuevas sonoridades del blues, jazz, rock and roll, bossa nova, rock o el pop, eran los responsables de continuar la tradición tonal pero de una manera renovada. La irrupción de la grabación sonora, la radio y la televisión favoreció que la música popular moderna se masificara con mayor rapidez. Ahora, los compositores eran otros; George Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers, Antonio Carlos Jobim, Chuck Berry, The Beatles y Stevie Wonder, sólo por nombrar algunos, eran los encomendados de propagar la música popular moderna del siglo XX. Esta, a diferencia de la de tradición clásica romántica, se permitirá procedimientos a niveles armónicos que eran excluidos por sus predecesores. Aquello, evidenciado en operaciones como el enlace armónico de dominante a subdominante, inclusión de la sensible tonal sobre la armonización del I grado, utilización de tétradas en todos los grados, uso de paralelismos, entre otros. A esto podemos agregar el hecho de que las nuevas interpretaciones de cada pieza podrán ser rearmonizadas y/o adaptadas, por medio de un nuevo profesional, el arreglista. Cómo dejar de nombrar los arreglos musicales de Nelson Riddle para artistas como Ella Fitzgerald, Nat King Cole o Frank

Sinatra, sin dejar de mencionar al compositor y arreglista Henry Mancini. La armonía se tomaba libertades que antes eran reglas inviolables y este cambio en su tradición empezaba a asegurar una sonoridad en particular, la sonoridad de la música popular del siglo XX.

Queremos destacar que para la realización de este libro no sólo se han estudiado los textos vinculados al parámetro de la altura (armonía), sino también otros que indagan sobre cuantificaciones diferentes, lo cual nos permite proporcionar un material óptimo en cuanto a contenidos y referencias. Asimismo, manifestar que no se ha inventado nada, sino más bien, organizado y dispuesto información de la manera en la cual pensamos debería enseñarse la armonía popular moderna, mediante una mirada retrospectiva y un paralelo con los elementos armónicos utilizados durante el siglo XVIII y XIX.

En consecuencia, el trabajo expuesto no asumirá como objetivo establecer dogmas a niveles musicales, sino recomendaciones para, como se mencionó anteriormente, asegurar sonoridades. Esperamos que al estudiante al cual llegue este texto, pueda encontrar lo que requiera para el estudio de la armonía moderna del siglo XX y desarrollarla sobre su instrumento respectivo, puesto que no está dirigido a ninguno en particular. Finalmente, como marco teórico para un futuro estudiante de arreglos musicales.

**Juan Sebastián Cayo Sánchez**

Docente Carrera de Música  
Universidad de Valparaíso

Premio Regional de Arte y Cultura CNCA 2015  
Región de Arica y Parinacota