

**ADAPTACIÓN PARA EL FORMATO DE PIANO A CUATRO MANOS DE LAS
CANCIONES ‘GUAJIRA VEN’ Y ‘REBELIÓN’**

Trabajo de grado presentado para obtener el título de:

Licenciado en Música

VLADIMIR EDUARDO ARANGO GIRALDO

Cod: 2019175002

Asesora: Michelle Leygue

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

Bogotá D.C 2024

*... a Stanley Kubrick,
a Stephen Edwin King,
y a Jürgen Norbert Klopp.*

*"Hello darkness, my old friend, I've come to talk with you again..."
Simon & Garfunkel.*

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE ILUSTRACIONES.....	5
TABLA DE FIGURAS.....	6
1. Planteamiento del problema.....	8
1.1. Delimitación del problema	8
1.2. Pregunta de investigación	9
1.3. Objetivos	9
1.3.1. Objetivo general	9
1.3.2. Objetivos específicos.....	9
1.4. Justificación.....	10
1.5. Antecedentes	11
1.5.1. Antecedente No 1. A Cuatro Manos, Folclore Colombiano en el Piano.....	12
1.5.2. Antecedente No. 2. Dúo de Piano a Cuatro Manos: Propuesta de Caracterización Pedagógica de la Práctica del Formato	13
2. Marco teórico.....	16
2.1. Contexto histórico	16
2.1.1. África y Europa: Entre trampas y avaricia	16
2.1.2. América: El descubrimiento de un tesoro.....	19
2.1.3. África, Europa y América: El viaje comienza	23
2.1.4. Cuba: Nuevos instrumentos, nuevos formatos, nuevos ritmos.....	27
2.2. Salsa: la esencia de la vida	50
2.2.1. ¿El producto Salsa? ¿El género Salsa? ¿Ambos?	51
2.2.2. El corazón de la salsa: la clave.....	52
3. Análisis de las obras: Historia y cultura en dos canciones	56
3.1. Guajira ven, a gozaaaar... ..	56
3.1.1. Aspectos musicales	61
3.2. ¡Oye, man, no le pegue a la negra!	72

3.2.1. Aspectos musicales	77
4. Marco metodológico.....	90
4.1. Investigación.....	90
4.2. Procedimiento.....	91
4.3. Las adaptaciones.....	93
4.3.1. Guajira ven	93
4.3.2. Rebelión	95
5. Conclusiones.....	98
5.1. ... de la historia	98
5.2. ... del formato de piano a cuatro manos	98
5.3. ... de las canciones.....	99
5.4. ... de las adaptaciones	99
Bibliografía.....	101
Anexos	107

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Tres cubano.....	40
Ilustración 2: Trío Matamoros.	47
Ilustración 3: Instrumento musical 'las claves'.....	53
Ilustración 4: Willie Colón, Jerry Masucci y Héctor Lavoe.	58
Ilustración 5: Portada del Álbum Lo Mato.	59
Ilustración 6: Tapa de atrás del CD álbum Lo Mato.....	59
Ilustración 7:Willie Colón y Héctor Lavoe a dos voces.....	61
Ilustración 8: Portada del álbum Soy la ley de Robert y su banda.	73
Ilustración 9: Tapa de atrás del álbum Soy la ley de Robert y su Banda.	73
Ilustración 10: Lado 1 del vinilo Soy la ley.....	73
Ilustración 11: Lado 2 del vinilo Soy la ley.....	73
Ilustración 12: Portada del álbum Musa original.	75
Ilustración 13: Tapa de atrás del álbum Musa original.	75

TABLA DE FIGURAS

Figura 1: Contretänze N°1 (fragmento) de Wolfgang Amadeus Mozart.....	23
Figura 2: Contretänze N°5 (fragmento) de Ludwig van Beethoven.	24
Figura 3: San Pascual Bailón, 1803, Anónimo.	27
Figura 4: Célula rítmica de Habanera. Realizada por el autor.	27
Figura 5: Fragmento 'La Linda', compases 1 y 2 de la parte B.....	30
Figura 6: Fragmento 'El Bazar', compases 7 y 8 de la parte B.....	30
Figura 7: Ritmo anfibraco.	30
Figura 8: Fragmento 'La territorial', compases 1 y 2 de la parte B.	31
Figura 9: Fragmento 'Los ojos de Pepa', compases 1 y 2 de la parte A.	31
Figura 10: Fragmento 'El Somatén', Parte B.....	32
Figura 11: Cinquillo, dos formas de escribirlo.	32
Figura 12: Fragmento 'No bailes más!', del compás 1 al 5, parte A.	34
Figura 13: Síncopa.	35
Figura 14: Relación: relajación-tensión.....	35
Figura 15: Fr. 'La camagüeyana', compás 1 al 4, parte A. Piano Secondo.	36
Figura 16: Fragmento 'La camagüeyana', compás 1 al 4, parte A. Piano Primo. ..	36
Figura 17: Fragmento 'La camagüeyana', compás 3 al 6, parte B. Piano Primo. ..	36
Figura 18: Fr 'La camagüeyana', compás 3 al 6, parte B. Piano Secondo.	36
Figura 19: Fragmento 'Los Muñecos', del compás 6 al 9, parte B. Piano Primo. ..	37
Figura 20: Fragmento 'Los Muñecos', compás 14 al 16, parte B. Piano Primo.	37
Figura 21: Tres Guajeo.	38
Figura 22: Introducción 'Guajira ven a gozar'. Trío Matamoros.....	41
Figura 23: Montuno 'Guajira ven a gozar'. Trío Matamoros.	42
Figura 24: Estrofa cantada 'Guajira ven a gozar'. Trío Matamoros.	43
Figura 25: Estrofa cantada 'Guajira ven a gozar'. Trío Matamoros.	44
Figura 26: Estrofa cantada 'Guajira ven a gozar'. Trío Matamoros.	45
Figura 27: Patrón rítmico de la clave (3-2).....	54
Figura 28: Patrón rítmico de la clave (2-3).....	55
Figura 29: Introducción de 'Guajira Ven'. Willie Colón.	63
Figura 30: Introducción 'Guajira ven'. Percusión.....	64
Figura 31: Introducción' de 'Guajira Ven'. Willie Colón.....	65
Figura 32: Introducción' de 'Guajira Ven'. Percusión. Willie Colón.	65
Figura 33: Coros de 'Guajira Ven'. Willie Colón.	66

Figura 34: Clave 'Truncada'.....	66
Figura 35: Verso de 'Guajira ven'. Willie Colón.	67
Figura 36: Conexión entre Coros y Verso de 'Guajira Ven'.	67
Figura 37: Verso de 'Guajira Ven'. Percusión. Willie Colón.	68
Figura 38: Verso' de 'Guajira ven'. Willie Colón.	68
Figura 39: Puente de 'Guajira Ven'. Willie Colón.	69
Figura 40: Final de 'Guajira Ven'. Willie Colón.	70
Figura 41: Final de 'Guajira Ven'. Willie Colón.	70
Figura 42: Intro de 'Rebelión'. Joe Arroyo.	79
Figura 43: Introducción' de 'Rebelión'. Joe Arroyo.	80
Figura 44: Introducción' de 'Rebelión'. Armonía.	81
Figura 45: Introducción' de 'Rebelión'. Percusión.	81
Figura 46: Introducción' de 'Rebelión'. Salida.	82
Figura 47: Verso de 'Rebelión'. Voz, clave y conga. Ocho primeros compases. ...	82
Figura 48: Verso de 'Rebelión'. Voz, clave y conga. Siete segundos compases. ..	83
Figura 49: Verso de 'Rebelión'. Voz y brass. Ocho primeros compases.....	83
Figura 50: Verso de 'Rebelión'. Voz y brass. Siete segundos compases.	84
Figura 51: Clave 'Truncada'.	84
Figura 52: Verso' de 'Rebelión. Voz, clave, bajo y piano.	84
Figura 53: Verso' de 'Rebelión. Voz, clave, bajo y piano.	85
Figura 54: Puente de 'Rebelión'. Joe Arroyo.....	85
Figura 55: ¡REBELIÓN!	86
Figura 56: Pregones y coros de 'Rebelión'. Joe Arroyo.....	87
Figura 57: Solo de Trompeta de 'Rebelión. Fragmento. Joe Arroyo.	87
Figura 58: Solo de piano 'Rebelión'. Percusión.	88
Figura 59: Introducción' de 'Guajira ven'. Adaptacion a cuatro manos.	94
Figura 60: Puente de 'Guajira ven'. Adaptacion a cuatro manos.	94
Figura 61: Puente' de 'Guajira ven'. Adaptacion a cuatro manos.	94
Figura 62: Puente' de 'Guajira ven'. Adaptacion a cuatro manos.	95
Figura 63: Introducción de 'Rebelión'. Adaptacion a cuatro manos.....	96
Figura 64: Verso de 'Rebelión'. Adaptacion a cuatro manos.	96
Figura 65: Coros de 'Rebelión'. Adaptacion a cuatro manos.....	97
Figura 66: Final de 'Rebelión'. Adaptacion a cuatro manos.	97

1. Planteamiento del problema

1.1. Delimitación del problema

En el programa de la Licenciatura de Música de la Universidad Pedagógica Nacional existe un espacio académico llamado “Instrumento Armónico” que se centra en la interpretación de obras para piano; dicho espacio facilita a los alumnos de primer a quinto semestre un amplio repertorio de estudio que, en su mayoría, es de origen centroeuropeo. Como complemento al estudio de esta materia, se da la opción de interpretar obras del folclore colombiano, ya sean guabinas, pasillos o bambucos, que enriquecen la técnica interpretativa del instrumento.

Uno de los formatos de interpretación contemplados en esta materia es el de “Piano a cuatro manos”. Este formato es útil para los docentes en formación ya que requiere que los estudiantes desarrollen habilidades avanzadas de comunicación y colaboración en grupo. Estas habilidades son esenciales para interpretar correctamente una obra y se consideran fundamentales en la enseñanza, lo cual justifica la inclusión de este tipo de formato en el plan de estudios académicos. En general, se encuentra una gran cantidad de repertorio centroeuropeo para el mismo, pero el repertorio para otros estilos musicales es algo limitado.

La salsa tiene poca inclusión en la universidad, salvo semilleros de investigación o conjuntos musicales que son espacios académicos que se enfocan en este género¹, los estudiantes rara vez tienen la oportunidad de familiarizarse con ésta, a menos que lo hagan por iniciativa propia. En un contexto pianístico, hay libros y métodos que se enfocan en el estudio y la interpretación del género salsa, pero no son considerados en ninguno de los cinco semestres de la materia, a pesar de que este género tiene

¹ Hay un debate sobre si la “salsa” es un género musical o no, sin embargo, en este documento se la denominará como si lo fuera.

elementos técnicos e interpretativos que son muy útiles para la formación tanto teórica como práctica de un músico.

Hay formatos similares² que han logrado reproducir con éxito géneros familiares; sin embargo, no tienen repercusión académica, de hecho, se encuentran pocos registros escritos de las obras interpretadas, siendo vistas como algo que surge del momento y que no vuelve a ser tomado en cuenta. Dejar un registro escrito en partitura para el formato de piano a cuatro manos del género salsa, da una alternativa que puede ser reproducida y estudiada por las próximas generaciones.

1.2. Pregunta de investigación

¿Cómo adaptar dos piezas musicales del género Salsa enfocadas al espacio académico de Instrumento Armónico de la Universidad Pedagógica Nacional para un formato de piano a cuatro manos?

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Adaptar dos obras del género Salsa para el formato de piano a cuatro manos a partir de un proceso de análisis y curaduría.

1.3.2. Objetivos específicos

1. Contextualizar históricamente el género Salsa desde sus orígenes.
2. Escoger dos piezas del género Salsa para llevarlas al formato de piano a cuatro manos.
3. Analizar musical y contextualmente dicha selección.

² Chucho y Bebo Valdés hicieron dúos de piano y, el mismo Chucho Valdés junto a Lili Martínez y Frank Fernández llegaron a interpretar en formato de trío de pianos música cubana.

1.4. Justificación

Ante la basta cantidad de repertorio centroeuropeo que ya existe, lo cual se entiende, pues es allí donde se han cimentado las bases para la interpretación del piano, las adaptaciones de Salsa para el formato de piano a cuatro manos emergen como una nueva alternativa para poder explorar, conocer y ejecutar dicho género musical. Los estudiantes se ven beneficiados al disponer de una opción adicional de repertorio musical del cual escoger para sus estudios.

El momento de mayor provecho para el autor de este documento, como estudiante de piano, fue cuando tuvo la oportunidad de interpretar obras para piano a cuatro manos. Este formato le permitía estar en contacto directo con su maestro, ver la forma en que digitaba las teclas, estar cercano a su postura y fijarse hacia donde enfocaba la mirada, lo que hacía que fuera fácil para el autor imitarlo. Sumado a eso, al interpretar junto al maestro o con otros estudiantes en simultáneo una misma obra, el autor logró comprender las dinámicas, el tempo y los momentos de una pieza escrita para piano.

El potencial pedagógico de este formato es inconmensurable. El discurso musical común en el formato de piano a cuatro manos, por su construcción, permite desglosar una obra de forma que uno de los intérpretes pueda enfocarse en la melodía a la vez que escucha el acompañamiento armónico interpretado por su colega en el mismo instrumento, y viceversa. Para la disociación, en etapas formativas, el poder escuchar la pieza musical de este modo es muy conveniente y eficaz, pues se escucha la obra a la par que se interpreta, a diferencia de seguir la partitura con la mirada mientras se escucha un audio.

La Salsa se apoya, en su mayoría, de ciertas características musicales que pueden fortalecer la formación musical del estudiante mostrando otro contexto. Con el repertorio seleccionado se desarrolla la sensación de la síncopa, de la frase melódica, la diferencia entre los momentos de la canción, así como las distintas voces de una melodía.

Esta selección no solo es beneficiosa para el género salsa, sino que también amplía la visión musical del vasto repertorio musical popular con el que comparte este tipo de recursos; sumado a eso, el trabajo técnico de las manos es de alta exigencia física ayudando a desarrollar la resistencia en el instrumento. La salsa ayudará a entender y, asimismo, a desarrollar y aplicar las formas de articulación ritmo-melódica que puede haber tanto en las melodías como en los acompañamientos de la salsa.

Al ser algo novedoso con este género, estas adaptaciones podrían llamar la atención de arreglistas y compositores que quieran aportar repertorio al formato de piano a cuatro manos. Ya se han visto adaptaciones para el formato de géneros familiares, así que se podrá seguir desarrollando y ampliando el grueso de ese catálogo; además, se podría pensar a futuro en empezar a trabajar con arreglos que acompañen a instrumentos solistas tales como la trompeta, el saxofón, el trombón e incluso la voz.

1.5. Antecedentes

El piano es un instrumento musical que se mantiene vigente a pesar de que su invención fue hace más de 300 años. Es así como Landolfi (2015) en su artículo de revista académica *Historia del Piano* dice:

Desde los primeros pianos del italiano (Bartolomeo Cristofori) hasta los pianos actuales se han implementado muchas mejoras y avances, pero el concepto y la idea fundamental para su construcción continúan siendo los mismos... el concepto fundamental de Forte-Piano como instrumento capaz de lograr sonidos fuertes y suaves con un timbre suave y dulce permanece sin cambios. (pp. 14-15)

Al lograr mantener y mejorar las cualidades de sus inmediatos antecesores como lo fueron el clavicordio y el harpiscordio, y pasar a través de los años como un instrumento vital para todo aquel que se acerca a la música, el piano carga en sí mismo gran parte de la historia musical contemporánea, siendo importante para el desarrollo y evolución de esta.

En el proceso que llevo como estudiante y docente de piano, me he fascinado por dos aspectos del formato de piano a cuatro manos. La sonoridad nueva que le brinda a obras populares y la asistencia pedagógica que refuerza la relación entre docente, interpretación y estudiante.

1.5.1. Antecedente No 1. A Cuatro Manos, Folclore Colombiano en el Piano

El autor tuvo la suerte de estar en la clase de “Instrumento Armónico” del programa de música de la Universidad Pedagógica Nacional a la par que este libro entraba en la recta final de edición para su publicación. Esto le permitió conocer las adaptaciones realizadas por los maestros de antemano, e incluso fue animado a interpretar algunas de ellas en su proceso pianístico. Cuando el libro fue publicado por la editorial de la Universidad Pedagógica Nacional, el autor no dudó en adquirir una copia y descubrir allí las intenciones de los maestros al crearlo, así como las decisiones tomadas en el proceso de elaboración de las adaptaciones.

El libro realizado por la maestra Michelle Leygue Andrade, y los maestros Germán Darío Pérez, Miyer Garvin Goenaga y Rogelio Alberto García, nació del mismo interés que le surgió al autor de llevar otros géneros musicales al formato de piano a cuatro manos. Pérez Salazar et al., (2020) mencionan en la introducción de su libro “Recopilar música folclórica y popular colombiana para adaptarla al piano, un instrumento ligado a la música clásica europea, y de esta manera dar a conocer estas músicas en el ámbito académico” (p. 13). Además, señalan el reto de adaptar obras que no fueron pensadas desde un punto de vista académico, ni tampoco para ser interpretadas en un instrumento como el piano. Pérez Salazar et al. (2020) mencionan:

Lo innovador... es precisamente la adaptación de obras musicales pensadas para otro tipo de formatos (voz, voz-baile, instrumentos de cuerda, percusión y de viento) al lenguaje pianístico para la música de cámara, las cuales muy seguramente no fueron pensadas para el piano. (p. 15)

Las adaptaciones en el libro fueron clasificadas por género y tres niveles de interpretación (Básico, Intermedio y Avanzado). Sumado a eso, investigaron sobre cada uno de los géneros que iban a adaptar y agregaron esa información de forma detallada antes de cada obra, con un resumen de su historia y los aspectos técnicos para tener en cuenta al momento de hacer el montaje de cada una.

En conclusión, propia de los autores, es un trabajo que fue más grande de lo que ellos pensaban. Pérez Salazar et al. (2020) mencionan:

Durante la realización de la investigación el grupo de autores se dio cuenta de lo extenso del tema escogido, el país tiene una gran diversidad de ritmos musicales, los cuales ameritan una investigación más focalizada con el propósito de profundizar más en cada género, sus variantes y características particulares. (p. 213)

Es así como los autores, al momento de la publicación, dejaron abierta la puerta para pensar en futuras ediciones. Actualmente están trabajando en la segunda parte de este libro, con una propuesta que ya fue aprobada. El autor tuvo la oportunidad de ir a la presentación del proyecto de este segundo libro y hablar directamente con los autores, lo cual enriqueció su contacto con el libro y le permitió orientarse en el trabajo que está realizando.

Pérez Salazar et al. (2020) cierran el libro con el siguiente párrafo "... el grupo sugiere que se continúe con más investigaciones de este tipo, para la creación de más documentos académicos que contribuyan a establecer la inclusión de las músicas tradicionales colombianas dentro del componente académico" (p. 213). Sugerencia que el autor de este documento ha tomado y en la que está trabajando en estos momentos.

1.5.2. Antecedente No. 2. Dúo de Piano a Cuatro Manos: Propuesta de Caracterización Pedagógica de la Práctica del Formato

El estudio llevado a cabo por las profesoras Cynthia Beltrán Moreno y Mauret Gaitán Castañeda resalta en primer lugar la relevancia de que los profesores de un

instrumento musical cuenten con una capacitación pedagógica, dado que muchos de ellos basan su enseñanza únicamente en su formación musical. Gaitán Castañeda & Beltrán Moreno (2021) exponen “...debido a que la mayoría de los músicos profesionales con perfil artístico ejercen la práctica pedagógica y aunque estén formados con un enfoque interpretativo y creativo y son dueños de un saber disciplinar, pero carecen del saber pedagógico” (p. 19). Por esto es por lo que la búsqueda también fue orientada a buscar evidencias del uso de este formato como herramienta pedagógica.

Gaitán Castañeda & Beltrán Moreno (2021) hacen referencia a la investigación realizada por Gumennaia (2004) titulado *Jugando en el Piano a Cuatro Manos*, donde se profundiza en la sensación de aislamiento que experimenta el pianista debido a la singularidad de su instrumento. Se resalta la importancia de la interacción y el intercambio de experiencias musicales entre músicos, ya sea en una etapa de aprendizaje o en su carrera profesional.

En la parte pedagógica el trabajo se apoya en primera instancia de la experiencia de ellas en su trabajo docente. Ambas forman parte de un ensamble que ellas mismas crearon conocido como Aulos Dúo, que nace del interés de interpretar las piezas para piano a cuatro manos y de profundizar en la historia del formato. Gaitán Castañeda & Beltrán Moreno (2021) mencionan “Haber dispuesto tiempo de la formación pianística al estudio de piano a cuatro manos, permitió conocer la riqueza formativa e interpretativa que ofrece la práctica a dúo” (p. 77), dando paso al tratamiento de este formato como herramienta pedagógica para la enseñanza del instrumento.

Al elaborar su investigación contrastando la historia del formato de piano a cuatro manos con la historia del uso de este como herramienta pedagógica, y sumando la experiencia del trabajo que ellas mismas han realizado, pudieron desarrollar una propuesta que se centra en aspectos cruciales para la interpretación. Gaitán Castañeda & Beltrán Moreno (2021) concluyen:

La importancia de incluir en la educación pianística una propuesta que abarque integralmente los aspectos o dimensiones socio afectivos, estéticos y corporales proporciona la ampliación de la perspectiva del profesor en su práctica pedagógica, generando transformación en una educación tan tradicionalista, como es, la del piano. (p. 136)

2. Marco teórico

2.1. Contexto histórico

Recorreremos el viaje del primer tambor de Egipto a la isla de Cuba.

2.1.1. África y Europa: Entre trampas y avaricia

2.1.1.1. Territorio, la primera ambición

Griffiths (2009) menciona que "...podemos escuchar la arqueología en nuestros cuerpos, ya que somos fósiles vivientes de los músicos de la Edad de piedra, con los mismos pulmones, corazones, miembros y ritmos." (p. 10).

¿En qué momento nació la música? Es imposible saber a ciencia cierta cuál fue el momento en el que un hueso se convirtió en flauta, en el que la rama de un árbol se convirtió en baqueta, o la piel de un mamífero en el primer cuero de un tambor. Lo que si podemos dilucidar son las intenciones que nos llevaron a que estos sucesos se dieran. Helfritz (1960) dice: "La música está profundamente arraigada en el alma del hombre" (p. 90), pues ésta nace del hombre al querer conectarse con sus creencias, con la forma en que percibe su lugar en el mundo.

Barriga Monroy (2004) cita a Fernando Ortiz en su ensayo *La Historia del Tambor Africano y su Legado en el mundo* "El tambor es históricamente el instrumento de África" (p. 32). Muchos historiadores afirman que este instrumento nació en Egipto, y de allí se esparció por toda África. El tambor se hizo tan importante en la cultura africana que llegó a ser usado como instrumento de guerra. Barriga Monroy (2004) menciona:

Se conoce que los tambores siempre acompañaron a los negros en la guerra, para animar a los guerreros y ordenar sus movimientos; pero los tambores, sobretodo, llamaban a los dioses que acudían a ayudar a los creyentes. Cada pueblo negro posee su tambor de guerra. (p. 34)

Antes de que Europa llegara a África, África llegó a Europa. Los moros, musulmanes norafricanos, llegaron a España en el siglo VIII a dar auxilio a uno de los dos

bandos que luchaba por hacerse con la corona. Esparza (2012) nos relata en su libro *Moros y cristianos: La gran aventura de la España medieval* "...los extranjeros, una vez cumplido su objetivo, no volvieron a su casa, sino que se quedaron aquí y se hicieron con el poder" (p. 11). Esto lo complementa Barriga (2004) agregando "... los moros invadieron a los españoles en el siglo VIII, con numerosas tropas negras, al son de sus tambores, quedándose allí aquellos africanos de tez oscura y cultura exótica" (p. 34). Es así como el tambor, y los primeros rasgos culturales de África, llegan al continente europeo.

Allí, ya instalados los norafricanos, impusieron sus leyes y su religión, a veces a la fuerza, o a veces con acuerdos que evidentemente los favorecían a ellos. Esparza (2012) menciona "a cambio de la conversión al islam y de una declaración de sumisión política, los poderes locales mantendrían ciertas libertades y los grandes propietarios conservarían sus posesiones" (p. 11). Sin embargo, una pequeña parte cristiana de España supo sobrevivir y esperar el momento para volver al poder.

Dos siglos después, mientras la fuerza de la España mora decaía, la España cristiana vio en esto su oportunidad. Quien por la fuerza llega, por la fuerza se va. Esparza (2012) continua y finaliza su relato sobre esta guerra de poder "Empujados por los cristianos que les persiguen, los moros se internan en el lugar fatal... ahora los colonos se tomaban la revancha" (p. 34). Y así el cristianismo volvía a reinar en la España histórica. Los moros se fueron, pero dejaron en el país hispano parte de sus costumbres, parte de su sangre, y por supuesto, parte de su cultura.

2.1.1.2. Esclavitud, la gran estafa

La trata de esclavos fue otra de las formas en la que los africanos llegaron a Europa, sin embargo, no fue algo exclusivamente desarrollado por los europeos. Cruz Martínez (2019) nos menciona en su libro *África, escenario de la colonización, esclavitud e imperialismo*:

Cabe señalar que si bien antes de la intromisión de los europeos en el continente africano, el esclavismo era un sistema establecido por los propios habitantes africanos, sus características se diferenciaron del régimen impuesto por los colonizadores, principalmente por el elemento de la explotación. (p. 8)

Ya había esclavitud en África antes de la llegada de los europeos, solo que el esclavo aún era visto como parte de la sociedad. De hecho, los países europeos, en busca de mano de obra barata, buscaron negociar con los reyes de las tribus africanas a sus esclavos, pero al ver su ventaja tecnológica sobre el continente africano en general simplemente tomaron los esclavos a la fuerza. Fue tan fuerte la toma del poder de los europeos que estas tribus, como tribus mismas, terminaron desapareciendo. Pérez Ventura (2016) dice:

En África predominaban los Estados de origen tribal... La mayoría de estos gobiernos desaparecieron conforme avanzaba el S. XIX y llegaban masivamente los colonos europeos. Los antiguos reyes y sultanes africanos fueron reemplazados por gobernadores ingleses y franceses, y los califatos e imperios pasaron a ser productivas colonias. (p. 1)

Dado el cambio en la dinámica de la relación entre Europa y África, ya no se habla de un intercambio de recursos o un intercambio cultural, se habla de una conquista.

Benson (2003) en su artículo *African music in the world* dice: “This interaction began with the slave trade in the mid-fifteenth century, became more intense during the late nineteenth century as Europeans began colonizing Africa”³ (p. 2). Es lamentable cómo la cultura musical y en general la cultura de África se difundió por todo el mundo debido a la esclavitud y al tráfico de personas negras, siendo esta la vía por la cual llegó al continente americano conocido como el ‘nuevo mundo’.

³ Traducción realizada por el autor: “esta interacción comenzó con la trata de esclavos a mediados del siglo XV, se hizo más intenso a finales del siglo XIX cuando los europeos comenzaron a colonizar África”.

Los siglos venideros también tuvieron expansiones culturales que involucraban al tambor y a los ritmos africanos que poco a poco empezaban a propagarse, ya no solo por África, sino también por todo el continente europeo. Ya fuera por guerras o por tráfico de esclavos, la música se abría camino. Es paralelo a este inintencionado, pero a su vez, inevitable crecimiento y expansión musical, que en la segunda mitad del siglo XV nació en la -por entonces llamada- República de Génova quien sin intención encontraría un 'nuevo mundo'.

2.1.2. América: El descubrimiento de un tesoro

La noche del 11 y el 12 de octubre, pasadas las dos de la madrugada, el marinero de la Pinta, un tal Juan Rodríguez Bermejo, más conocido por Rodrigo de Triana, lanzó el grito más ansiado por todos: *¡Tierra!* Esta vez no era una de tantas ilusiones deshechas con el paso de las horas. A cosa de dos leguas surgía del Océano una isleta plana, del archipiélago de las Lucayas o Bahamas, a la que los nativos llamaban Guanahaní y Colón bautizaría poco después con el nombre de San Salvador. (Márquez, 2004, p. 20)

Es así como dos continentes, o bueno, en realidad tres, se conectan. A pesar de tener un océano de distancia entre sí, la vida se expande y con ella, todo lo que trae en sí misma. Para los europeos fue algo muy afortunado, pues en el nuevo continente encontraron más riquezas de las que esperaban. No pudieron decir lo mismo los nativos que acababan de ser 'descubiertos', pues fueron adoctrinados, engañados y explotados.

Eran dos mundos, dos culturas y mentalidades encontrándose en Guanahaní y destapando al instante sus diferencias. Sin conciencia clara del valor del *mío* o *tuyo*, *todo tomaban y daban de aquello que tenían (algodón, papagayos, azagayas) de buena voluntad, más me pareció que era gente muy pobre de todo.* (Márquez, 2004, pp. 20-21)

Unos muy soberbios, los otros muy ingenuos, la conexión estaba hecha.

Mientras los europeos expandían sus horizontes en el ‘nuevo mundo’, comenzando a explotar, robar y esclavizar al continente americano, los que se quedaron en Europa hacían lo propio con el continente africano.

Los africanos llegaban a todos los rincones llevando consigo su cultura, lo único que los unía a su tierra natal. Barriga (2004) menciona “Durante los siglos XVI y XVII, los ritmos africanos invaden a Europa, y los negros son los tamboreros tanto de ejércitos como de grupos de diversión popular” (p. 35). Sin embargo, era un trabajo que no era visto con respeto. Barriga (2004) cita a Bart Scarion de Pavia (s.f.) que escribió “El oficio de atambor⁴, es oficio bajo y no de honra, de negros y gentes viles” (p. 35).

La llegada a América no cambiaría en absoluto la forma en la que el continente europeo se manejaba, al contrario, la explotaría al máximo ahora enviando esclavos africanos al ‘nuevo mundo’. Cruz Martínez (2019) lo menciona como ‘el triángulo del oro’ y así lo expone:

El denominado triángulo del oro fue un proceso mediante el cual los negros eran arrebatados de África y conducidos a América para iniciar un proceso productivo de materias primas, las cuales serían enviadas a los países europeos para culminar en la industrialización de las mismas, donde a su vez se comenzaría otro proceso de explotación, es decir, el de los obreros europeos. (p. 9)

No solo explotaban la mano de obra africana, intrínsecamente también explotaban su arte. Benzon (2003) en su artículo *African music in the world* dice: “For the first four centuries the direction of influence was primarily from Africa to the New World, following the dispersal of enslaved Africans. But a counter flow began in the nineteenth century and gained strength throughout the twentieth”⁵ (p. 2). Aunque no fue idóneo, es evidente que

⁴ Tambor.

⁵ Traducción realizada por el autor: “En los primeros cuatro siglos la influencia fue principalmente de África hacia el nuevo mundo (América), siguiendo la dispersión de africanos esclavizados. Pero hacia el siglo XIX esta influencia cambió de dirección siendo más fuerte durante el siglo XX”.

este intercambio cultural fue muy importante para el crecimiento musical en Cuba y América, ya que todo lo que llegaba no solo era replicado, sino que también era desarrollado y tomado como punto de partida para la creación de nuevos géneros musicales.

No podemos olvidar que el intercambio cultural no era la prioridad. Menciona Guanche (2020) en su libro *La Música entre África y América* "... es adecuado insistir que estos instrumentos y sus respectivos conjuntos instrumentales no fueron traídos por los africanos esclavizados cual objetos mudados de un continente a otro" (p. 147). No hubo intención de compartir arte, la única intención siempre fue mano de obra barata y desechable. Continúa Guanche (2020) "El carácter ominoso de la trata esclavista moderna solo permitió el traslado de personas convertidas en bienes muebles para el mercado capitalista en las Américas y el Caribe" (p. 147). Fueron los esclavos, quienes en su necesidad de liberar todo el sufrimiento que les habían impuesto, rememoraban sus raíces, y encontraban consuelo en el arte a través de objetos que convertían en instrumentos musicales. De esta manera, lograban mitigar la carga que llevaban. Guanche (2020) menciona:

Tanto los instrumentos como los conjuntos instrumentales formaban parte de la sabiduría, de la memoria y de la capacidad de reproducirlos en otro contexto y en condiciones comúnmente hostiles, con maderas, pieles y metales de cada lugar, debido a la necesidad de expresar mediante la música, la danza, la oralidad, las comidas y bebidas, las formas no verbales de comunicación, todos los referentes culturales de los muy diversos lugares de origen. (pp. 147-148)

Esto se mantendría así por varios años.

2.1.2.1. Cuba y los primeros pasos europeos en sus tierras

Domingo 28 días de octubre. –Fue de allí en demanda de la isla de Cuba al Sursudeste, a la tierra de ella más cercana, y entró en un río muy hermoso y muy sin peligro de bajas ni otros inconvenientes.

Dice el almirante que nunca tan hermosa cosa vio, lleno de árboles, todo cercado el río, hermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto, cada uno de su manera. (Colón, 1825, p. 414)

Cristóbal Colón, en 1492, pone un pie en Cuba por primera vez. Márquez (2004) corrobora “El 28 de octubre llegaba a Cuba, a la que bautizaría con el nombre de Juana en honor al príncipe don Juan” (p. 21). Con esta llegada comienza el desembarco de europeos y esclavos africanos en la isla.

Abba (2018) menciona en su artículo Perpetuación de la herencia negra en la música afrocubana: “Los africanos que fueron llevados a la fuerza hacia las tierras americanas no constituían una unidad cultural” (p. 114). Los colonizadores, queriendo evitar problemas, separaban a los esclavos de sus tribus y los mezclaban entre sí, deshumanizándolos completamente. Abba (2018) continúa: “Los colonizadores se las arreglaron para que fueran un mosaico de grupos étnicos con tradiciones, hábitos, costumbres, religiones e idiomas diferentes unidos bajo la denominación ‘pieza de África’” (p. 114). Ante la imposibilidad de comunicarse entre sí evitarían revueltas que podrían ser un problema más adelante para los colonos; e indirectamente, esto afectó la expansión de su cultura que solo pudo ser salvaguardada por la resistencia de ellos mismos a perderla.

2.1.3. África, Europa y América: El viaje comienza

2.1.3.1. Inglaterra, Francia y España: Entre matrimonios y bailes

En Inglaterra, a principios del siglo XVI surge un género musical bailable llamado *Country Dance*⁶, género que se haría muy popular en las clases altas. (Rodríguez Ruidíaz, 2017). Manuel (2009) comenta en *From contradanza to son*: “In the following century, the genre spread to France, the Netherlands, and elsewhere in continental Europe, replacing the formal and ceremonious minuet as the favored social dance of the upper and middle class”⁷ (p. 76). Llamada por los franceses *contredanse*, se convertiría en un género musical del que muchos compositores de la época harían composiciones. Continúa Manuel (2009) “As a musical idiom, contradances were penned by Mozart, Beethoven, and other luminaries but the genre thrived more typically as an unpretentious vernacular instrumental idiom”⁸ (p. 76). Sin embargo, también tomado por las clases bajas, la contradanza de antaño encontró en personas de otro contexto cultural, de otra carga histórica, su entorno para evolucionar y expandirse aún más.



Figura 1: Contretänze N°1 (fragmento) de Wolfgang Amadeus Mozart.

⁶ Montoya Chica (2021) “Baile inglés, ejecutado frecuentemente al aire libre por varias parejas dispuestas en filas enfrentadas, de ahí su denominación”.

⁷ Traducción realizada por el autor: “En los siglos venideros, el género se extendería a Francia, Holanda y al resto del continente europeo, reemplazando el ceremonioso y formal minuetto como el baile formal favorito de las clases altas y medias”

⁸ Traducción realizada por el autor: “Como idioma musical, las contradanzas fueron escritas por iluminados como Mozart, Beethoven y demás, pero el género prosperó de una forma más tradicional y menos pretenciosa en un contexto más adecuado para instrumentos vernáculos”.

Tomado de IMSLP. Publicada en 1787 o 1791.



Figura 2: Contretänze N°5 (fragmento) de Ludwig van Beethoven.

Tomado de IMSLP. Publicada en 1802.

Pasan los años, pasan los siglos, y en Europa continúan las rivalidades de algunos países y las alianzas de otros. Montoya Chica (2021) en *La contradanza en España durante la primera mitad el siglo XVIII* nos cuenta “En los siglos XVII y XVIII las alianzas matrimoniales entre las monarquías de Francia y España propiciaron ricos intercambios culturales” (p. 141). Y es así como la contradanza llega a España. Rodríguez Ruidíaz (2017) complementa “A España llegó -la contradanza- a comienzos del siglo XVIII, donde se convirtió en favorito de la burguesía, y de allí pasó a las colonias americanas” (p. 1).

La contradanza a cada país al que llegaba, era tomada e impregnaba de nuevas ideas musicales, patrones rítmicos, instrumentos musicales y, por consiguiente, de nuevos formatos para su interpretación. Esta era, en principio, música de salón, siendo interpretada por violines, contrabajos y flautas. Con este formato se mantendría hasta su llegada a España, donde se sustituirían los instrumentos por otros tradicionales de este país como la guitarra y las castañuelas.

Fue cuestión de tiempo para que estos países transportaran este arte, paralelamente a las conquistas, a sus colonias en América. Francia lo llevaría a Haití, donde se mantendría el formato inicial manejado en este país con flautas y violines. No

sería hasta la revolución haitiana, a finales del siglo XVIII⁹, que la *contredanse* se llevaría a islas aledañas, de esto habla Manuel (2009) en *From Contradanza to Danzon* “The Haitian Revolution, which provoked prolonged chaos and destruction, precipitated the exodus of Saint-Domingue’s white population, along with many of their slaves and large number of free blacks and mulatos...over fifteen thousand settled in nearby eastern Cuba”¹⁰ (p. 52).

2.1.3.2. Música Cubana: Génesis cultural latinoamericano

Ulloa (2009) comenta en su libro *La salsa en discusión* que Enrique Jorrín, uno de los creadores del chachachá, decía: “los cubanos partieron de cero” (p. 44), y es él mismo Ulloa (2009) quien debate esto diciendo: “es conveniente recordar que ni los cubanos, ni ningún otro pueblo han partido de cero para crear su música” (p. 44). De hecho, su origen abarca tres continentes (África, Europa y América) y la interacción que hubo entre ellos por siglos.

Rodríguez Ruidíaz (2015) dice en su escrito *El Origen de la Música Cubana: Mitos y Realidades*: “La presencia de elementos característicos de la música africana en la música popular cubana, la cual fue alguna vez minimizada o negada totalmente, ha sido plenamente demostrada desde hace mucho tiempo” (p. 12). No toda historia es bella, y menciona Escalona (2018) “... recordando directamente uno de los episodios más dolorosos (...) las tierras descubiertas y colonizadas por los españoles: el comercio de negros y el desarrollo del esclavismo, durante el siglo XVI al XIX”. Toda esta revolución musical cubana comienza con el pasado cultural de los negros.

⁹ Información tomada del documento La contradanza cubana de Rodríguez Ruidíaz (2017)

¹⁰ Traducción realizada por el autor: La revolución haitiana, que provocó caos prolongado y destrucción, provocó el éxodo de la población blanca de Santo Domingo (en ese entonces parte de Haití) junto a muchos de los esclavos y gran número de negros y mulatos libres... cerca de quince mil -personas- se establecieron cerca de Cuba.

Habiendo llegado los haitiano-franceses a Cuba, estos empezarían a relacionarse con los habitantes de la isla. Manuel (2009) comenta al respecto “Many took up cultivation of coffee, sugar, and cotton, while others established themselves as urban merchants and businessmen”¹¹ (p. 52). En este acoplamiento cultural el arte también encontraría espacios para ser compartido, desarrollado.

Los haitianos con sus flautas, sus violines y nuevos géneros, como la *contredanse*, encontrarían cubanos que, como dice Ferreira Mascaro (2012)

Because of the lack of resources to become a painter or sculptor, it was easy for Afro-Cuban to accompany a chant or dance with simple hand claps, or beating boxes, sticks, kitchen utensils, or anything that could produce a sound in order to express their culture and heritage¹². (p. 3)

Esto cambiaría, o bueno, evolucionaría progresivamente con la llegada de los elementos españoles a Cuba, empezando a formarse conjuntos de cuerdas y percusión. Ramos Gandía (2023) nos cuenta en su artículo de *Historia de la salsa* “Durante los cuatro siglos de dominación española en el Caribe Hispano, en particular en Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, España ejerció una influencia abarcadora, profunda y determinante en el carácter sociocultural de la región” (p. 6). También, al entrelazarse la *contredanse* francesa, la contradanza española y toda la percusión africana, comienzan a formarse ritmos derivados que los cubanos harían propios y más tarde serían la piedra angular de la música latinoamericana.

¹¹ Traducción realizada por el autor: “Muchos se dedicaron al cultivo del café, el azúcar y el algodón, mientras que otros se establecieron como vendedores urbanos y personas de negocios”.

¹² Traducción realizada por el autor: “A raíz de la escasez de utensilios para convertirse en pintores o escultores, era fácil para los afrocubanos acompañar un canto o una danza simplemente con aplausos, golpeando cajas, palos, utensilios de cocina, o cualquier cosa que pudiera producir sonido, buscando expresar su cultura y su herencia”.

Mauleón (1993) nos dice que la música cubana es el crisol cultural¹³ de armonías, melodías, ritmos e instrumentos musicales tanto europeos como africanos. Es en Cuba donde todos estos elementos se van juntando y, a medida que van llegando a nuevas colonias de dicho país, van adoptando nuevos estilos e instrumentos.

2.1.4. Cuba: Nuevos instrumentos, nuevos formatos, nuevos ritmos

Corre el siglo XIX y se empiezan a registrar, en forma de partitura, algunas obras que llegarían a nuestros días. Es importante recordar que toda esta música viajó a través de continentes por muchos siglos por tradición oral y, al ser música 'popular', no había un interés por registrarla. La primera contradanza de la que hay un registro es *San Pascual Bailón* (1803), y en ella ya vemos patrones rítmicos con mano cubana.



Figura 3: *San Pascual Bailón*, 1803, Anónimo.

Tomado de Mikowsky (1988)

Esta partitura¹⁴, tomada del libro Ignacio Cervantes y la danza en cuba de Mikowsky (1988), elaborada para piano, nos muestra la célula rítmica en la que todo comienza. Conocida también como *ritmo de tango* o *ritmo de habanera*, se caracteriza por estar en un compás de 2/4 de división binaria, donde, la primera mitad del compás lleva una corchea con puntillo y una semicorchea, y la segunda mitad lleva dos corcheas.

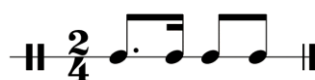


Figura 4: Célula rítmica de Habanera.
Realizada por el autor.

El tener una semicorchea en ese momento del compás

brinda a la corchea que le sigue una sensación de acento,

¹³ Crisol cultural: el lugar donde interactúan y se unen diferentes ideas, personas, nacionalidades y culturas dando lugar a una síntesis de todas ellas.

¹⁴ La partitura se toma de este libro por la belleza de lo antiguo. En los anexos se compartirá una copia más legible.

haciendo que la gravedad, la fuerza del compás, ya no caiga solo en el primer tiempo. Esta característica musical será, para los nuevos ritmos, y géneros musicales, de mucho provecho; y es el piano, en manos de grandes maestros, el que empieza a transcribir esta historia.

2.1.4.1. *El padre del piano cubano: Manuel Saumell*

Es humano dar valor, y querer, a aquellos que inspiran nuestra creatividad; admirar a los genios cuyas obras nos han permitido soñar; querer seguir los pasos de los 'diferentes' que hacen tangible lo intangible del arte. En la música encontraremos muchos ídolos, músicos que se ganan la etiqueta de maestros, intérpretes que dominan un género y su instrumento con virtuosismo; pero entre todos ellos, siempre habrá alguien que sea el que prende ese fuego por primera vez, alguien que hace ese salto de fe necesario para evolucionar, para la música cubana ese fue Manuel Saumell.

Mezzatesta (2018) dice en su artículo: "Il padre della danza cubana, come forma d'arte, è Manuel Saumell (1818-1870), le cui contraddanze serviranno come modello per tutti i compositori che lo seguono"¹⁵ (p. 59). Prat Ferrer (2016) cuenta un poco de su historia: Nacido en el seno de una familia pobre, considerado un pianista aceptable pero no brillante, fue alguien que siempre quiso salir del molde y hacer algo más. Interpretaba tríos de Beethoven y llegó a estudiar armonía, contrapunto, fuga y orquestación con el italiano Mauricio Pyke, lo cual nos deja ver la influencia europea que tuvo en su formación. Manuel (2009) agregaría: "He was a truly hard worker, sensitive, generous with others, demanding of himself"¹⁶ (p. 79). Sin embargo, fue un enamorado de Cuba, y es así como enfoca sus proyectos en resaltar la cultura patria. Ferreira Mascaro (2012) comenta

¹⁵ Traducción realizada por el autor: "El padre de la danza cubana, como forma de arte, es Manuel Saumell (1818-1870) cuyas contradanzas servirían como modelo para todos los compositores que le siguen".

¹⁶ Traducción realizada por el autor: "Él era realmente dedicado, sensible, generoso con otros y exigente consigo mismo".

“The leading *contradanza* composer of the nineteenth century was Manuel Saumell, who is considered the father of Cuban nationalism”¹⁷ (p. 12).

Saumell no fue el primero en componer contradanzas, pero, si fue quien le dio un salto de calidad. Rodríguez Ruidíaz (2017) nos cuenta “Durante la segunda mitad del siglo XIX, la *contradanza criolla* pasó de ser un simple acompañamiento para la danza a convertirse en una verdadera pieza de concierto; y esto sucedió gracias al talento creativo de Manuel Saumell” (p. 11). Manuel (2009) complementa “Saumell is regarded as the first whose contradanzas transcended mediocrity and the first achieve an artful synthesis of Cuban musical creolisms and European sophistication”¹⁸ (p. 80).

Evolucionadas las bases, y compuestas las contradanzas de Saumell, se empiezan a tomar de ellas elementos que serían replicados como patrones rítmicos de nuevos ritmos cubanos. Pernas Ruiz (s. f.), recopila los manuscritos originales y los reedita para futuras generaciones, gracias a esto se pudo revisar las contradanzas compuestas por Saumell y a su vez analizarlas.

La contradanza, genuino género de salón cubano, representa una deliciosa microforma no sólo del pianismo¹⁹ nacional sino toda la música cubana y viene a ser la base rítmica de un sinfín de géneros que le suceden en el tiempo y en la historia y que enriquecen el patrimonio musical de nuestro país, sin dudas propiedad de todo cubano. (Pernas Ruiz, s. f., p. 1)

En términos generales, todas las contradanzas conservan la forma AABB, tanto (A) como (B) durando 8 compases, esta es una forma muy característica de los minuetos europeos. Lo diferente es el rumbo que se empieza a ver, saliéndose de los parámetros

¹⁷ Traducción realizada por el autor: “El principal compositor de *contradanza* fue Manuel Saumell, quien es considerado el padre del nacionalismo cubano”.

¹⁸ Traducción realizada por el autor: “Saumell es considerado como el primero cuyas contradanzas trascendieron la mediocridad y el primero en lograr una síntesis ingeniosa entre las creencias musicales cubanas y la sofisticación europea”.

¹⁹ Real Academia Española: Técnica de interpretación o composición de obras para el piano, propias de un autor, un intérprete o una época.

tan rígidos²⁰ que se veían en sus antecesoras europeas. Es característico, también, que la mano izquierda se limita a repetir el ritmo, mientras que la mano derecha se encarga de la melodía. Varía también el compás, habiendo contradanzas de 2/4, 3/4, 6/8, incluso llegando a combinarlas. Veamos:



Figura 5: Fragmento 'La Linda', compases 1 y 2 de la parte B.

Manuel Saumell. Tomado de Pernas Ruiz, (s.f.)

En este pequeño fragmento de *La linda*, escrito a 2/4, ya podemos ver como la mano izquierda realiza la célula rítmica de habanera (figura 3), mientras que la mano derecha hace melodía. También, el hecho de que estén acentuados tanto el primer pulso como el segundo.



Figura 6: Fragmento 'El Bazar', compases 7 y 8 de la parte B.

Manuel Saumell. Tomado de Pernas Ruiz, (s.f.)

En *El Bazar*, escrito también en 2/4, encontramos una nueva célula rítmica, usada en la melodía (mano derecha) y en la parte armónica (mano izquierda) como recurso para dar cierre a la parte B. Esta célula rítmica, según Rodríguez Ruidíaz (2017) tiene el nombre de 'ritmo anfíbraco' (figura 7).



Figura 7: Ritmo anfíbraco.

'Anfíbraco' en la poesía griega y latina, es un pie²¹ compuesto de tres sílabas, una larga entre dos breves²². Siendo, de ésta, el equivalente musical una célula rítmica que consta de tres figuras musicales, una corchea entre dos semicorcheas.

²⁰ En absoluto es una crítica.

²¹ Real Academia Española: "Cada una de las partes, de dos o más sílabas, de que se compone y con que se mide un verso en aquellas poesías que, como la griega y la latina, atienden a la cantidad.

²² Definición tomada de: Real Academia Española.

En la mayoría de las contradanzas que están a 2/4, la parte (A) se mantiene en células rítmicas de cuatro corcheas, y es en la parte (B) que comienzan a mostrar los ritmos de habanera o los anfibracos. Esto da la sensación de exposición (A) - desarrollo (B), siendo la parte (B) más movida.



Figura 8: Fragmento 'La territorial', compases 1 y 2 de la parte B.

Manuel Saumell. Tomado de Pernas Ruiz, (s.f.)

En este fragmento de *La territorial* tenemos el uso del ritmo de habanera característico, es en la melodía que encontramos un nuevo recurso musical: tresillos. Este elemento hace que la melodía se mueva irregularmente en el compás, dando una sensación de apresuramiento.

Entonces, el tresillo apresurando y, la semicorchea de la habanera dando fuerza al segundo pulso del compás, nos condiciona a sentir que el *tempo* de la obra se mueve cuando no es así. El *tempo*, en el papel, se mantiene constante.

En solo éstas tres obras ya se ven unas características repetitivas que van a ayudar a establecer la estructura de varios ritmos cubanos. Las libertades que Saumell se tomaba, desde lo que estaba ya establecido en Europa, fueron las que permitieron una recontextualización musical. El valor de salirse del molde.



Figura 9: Fragmento 'Los ojos de Pepa', compases 1 y 2 de la parte A.

Manuel Saumell. Tomado de Pernas Ruiz, (s.f.)

En *Los ojos de Pepa* encontramos este movimiento que alterna el registro agudo y grave en parejas de semicorcheas. Si vemos la figura 2, encontraremos una similitud de movimiento con la *Contretänze N°5* de Beethoven. Esta forma se usaría en algunas composiciones musicales cubanas y de los géneros que la siguen.



Figura 10: Fragmento 'El Somatén', Parte B.

Manuel Saumell. Tomado de Pernas Ruiz, (s.f.)

En este fragmento de *El somatén* encontramos un elemento fundamental en el ámbito musical cubano. Lo vemos en el cuarto y octavo compás de la melodía, y en el sexto

compás de la parte rítmica. Compuesto de la alternancia de corcheas y semicorcheas encontramos el *cinquillo*.

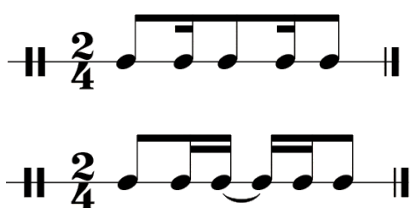


Figura 11: Cinquillo, dos formas de escribirlo.

Elaborado por el Autor.

Esta célula rítmica sería la que el danzón usaría más adelante como base y, además, constituiría a algunos elementos del son que, dependiendo de la región cubana a la que llegaba, adoptaba nuevos ritmos e instrumentos.

El cambio de nombre de *contradanza* a *danza*, según investigaciones realizadas, no se daría por alguna característica musical en especial, sino por las coreografías de baile que se hacían alrededor de dichas piezas. Manuel (2009) confirma: “musician and publishers tended to preserve the older, more formal term “contradanza”, but by mid-century the term “danza” was increasingly favored to distinguish the new style, emphasizing independent couple dancing, in contrast to the older, collective contradanza”²³ (p. 67). Sin embargo, si hay cambio, y uno muy grande.

²³ Traducción realizada por el autor: “músicos y editores prefieren mantener el antiguo y formal término “contradanza”, pero hacia la mitad del siglo el término “danza” fue ganando terreno como ayuda para distinguir el nuevo estilo, enfatizando en el baile por parejas independientes, en contraste con el antiguo baile colectivo de contradanza”.

2.1.4.2. Diez dedos, ochenta y ocho teclas: Cervantes de la Danza

“Oye, quien les toca no es Stravinski, es Estrabanco” (Cruz & Ray, 1971, 02m29s)

Franz Liszt, un virtuoso pianista austrohúngaro, considerado, por algunos de sus contemporáneos, como una de las figuras más importantes de la interpretación de dicho instrumento, iba por la vida siendo el único ser humano de la historia a quien Frédéric Chopin le dedicaría sus primeros doce estudios para piano, los *Etudes Op. 10*²⁴.

Liszt, en una de sus visitas a París, caminaba por la ciudad cuando el sonido de un piano, que llamó su atención, lo hizo detenerse. Atraído por dicha interpretación se acercó a la casa de donde la música provenía y llamo a la puerta; allí, abriría un hombre que quedaría completamente asombrado al ver quién era el que lo interrumpía. Liszt se excusaría diciendo: “Suena tan bien que no pude resistirme a saber quién eres”. El hombre que atrajo la atención del pianista europeo era Ignacio Cervantes²⁵.

Nacido en La Habana, Cuba, el 31 de julio de 1847, Ignacio Cervantes, desde niño, fue un virtuoso del piano. Motivado por su padre, quien fue su primer maestro, se inscribe para estudiar en el Conservatorio Imperial de París a sus 18 años. En París, solo crecería su nombre al ganar concursos y premios donde llamaría la atención de pianistas de renombre como el mencionado Liszt y Gioachino Rossini, con quien formaría una amistad en los últimos años de este²⁶.

Con profundo amor por Cuba, menciona Mezzatesta (2018) que el 6 de enero de 1870 regresa a su tierra, donde compone el que sería su trabajo más importante: *40 Danzas para piano*. En este trabajo se aprecian las influencias románticas de sus contemporáneos europeos y las influencias que su país natal, Cuba, venía desarrollando.

²⁴ Esta información puede verificarse en el blog: Cochuchi (2019)

²⁵ Información tomada de la revista: (Mezzatesta, 2018)

²⁶ Esta información puede verificarse en el blog: (Martínez Molina, 2018)

Tomando el testigo que Manuel Saumell había dejado, agregó una pequeña *ligadura*²⁷ que lo cambiaría todo.

En 1959, las pedagogas cubanas Gisela Hernández y Olga de Blanck, publicaron una reedición de las *40 danzas para piano* de Ignacio Cervantes, y de esa publicación nos ocuparemos para analizar algunas obras. Hernández & de Blanck (1959).

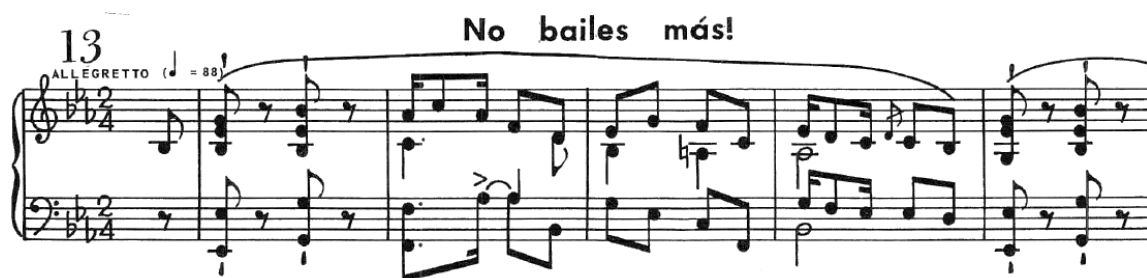


Figura 12: Fragmento 'No bailes más!', del compás 1 al 5, parte A.

Ignacio Cervantes. Tomado de Hernández & de Blanck (1959)

Con un compás de 2/4 y con subdivisión binaria, en estos cuatro compases ya tenemos prácticamente toda la información. Para comenzar, ya vemos la relación de tensión-relajación rítmica, donde tenemos el primer compás suave, el segundo compás fuerte, tercer compás suave y cuarto compás fuerte (suave→relajación; fuerte→tensión) y así sucesivamente.

En primera instancia se observa la segunda pareja de compases. En el compás 3 hay 4 corcheas que al ir con la naturaleza binaria del compás no crea conflicto auditivo, por eso es la parte relajada del motivo; mientras que en el compás 4 tenemos un *anfibraco* que sí nos desacomoda de la naturaleza binaria del compás. Esto sucede porque la célula rítmica del *anfibraco* tiene naturaleza ternaria y al haber ese choque binario-ternario se crea una resistencia, una fuerza, una tensión. Así se mantiene la obra, yendo y viniendo entre tensión y relajación rítmica.

²⁷ Signo musical que une dos figuras musicales sumando el valor de la segunda figura al valor de la primera. También tiene otras connotaciones, pero no es el caso.

En la primera pareja tenemos la misma situación, solo que esta vez, encontramos el elemento más importante para el futuro de la música cubana: la síncopa. Con esto no digo que antes no encontráramos este recurso, solo que aquí tiene mayor relevancia.

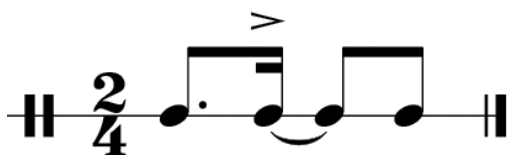


Figura 13: Síncopa.

Elaborada por el autor.

Con esa ligadura, la fuerza del segundo pulso se mueve hacia atrás una semicorchea; incluso, se escribe el acento sobre la semicorchea para dejarlo claro.

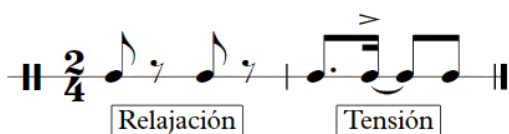


Figura 14: Relación: relajación-tensión.

Elaborada por el autor.

Esta relación y célula rítmica se repiten a lo largo del repertorio de Cervantes, en algunas piezas lo hace en mayor medida, y en otras aun lo mezcla con el ritmo de habanera, dejando ver

el nacimiento, desarrollo, crecimiento y consolidación de este en sus obras.

Cervantes, educado en Europa, también tomaría para tres de sus composiciones un formato que, si bien tenía en un principio fines pedagógicos, también se utilizaría para la interpretación de repertorio concertista. *La camagüeyana*, *Los delirios de Rosita* y *Los muñecos*, son una trilogía de danzas en formato de piano a cuatro manos. En dichas composiciones se aprovecha lo amplio del registro que el piano ofrece, permitiendo que uno de los pianistas se ubique en la parte aguda del instrumento y el otro en la parte grave del mismo. Cada uno tiene una partitura independiente de la misma obra, la parte aguda lleva el nombre de '*piano primo*²⁸' y la parte grave '*piano secondo*²⁹'. En las tres piezas el *piano primo* se encarga de las melodías, mientras que, el *piano secondo* se encarga de la parte rítmico-armónica.

²⁸ Piano primero.

²⁹ Piano segundo.

Las piezas conservan la forma AABB, donde (A) sirve de introducción con melodías muy vivas y ágiles, pero contenidas por el ritmo, lo cual da una sensación de reposo hasta que llega la parte (B) con su jocosidad y alegría para hacernos mover en nuestras sillas. ¿Qué tiene esa parte (B) que nos hace querer bailar? Tiene la Figura 13.



Figura 16: Fragmento 'La camagüeyana', compás 1 al 4, parte A. Piano Primo.

Ignacio Cervantes. Tomado de Hernández & de Blanck (1959)



Figura 15: Fr. 'La camagüeyana', compás 1 al 4, parte A. Piano Secondo.

Ignacio Cervantes. Tomado de Hernández & de Blanck (1959)

En el *piano primo* de la parte (B) ya vemos el *anfíbraco* con su segunda semicorchea ligada a la corchea del segundo tiempo haciendo una síncopa. También encontramos después de cuatro corcheas un *cinquillo* (relajación→tensión).

En el *piano secondo* de la parte (B) la mano del bajo (la más grave) hace síncopa del compás 1 al 4; y aunque la mano derecha, al entrar a

En el *piano primo* de la parte (A) de *La camagüeyana*, están bien marcados los pulsos uno y dos del compás, la anacrusa refuerza a la primera semicorchea y el segundo motivo se construye buscando el segundo pulso del segundo compás. En *piano secondo* con corcheas y negras apoya a la melodía.



Figura 17: Fragmento 'La camagüeyana', compás 3 al 6, parte B. Piano Primo.

Ignacio Cervantes. Tomado de Hernández & de Blanck (1959)



Figura 18: Fr 'La camagüeyana', compás 3 al 6, parte B. Piano Secondo.

Ignacio Cervantes. Tomado de Hernández & de Blanck (1959)

tiempo, le quita fuerza a la síncopa, al tocar en conjunto con el *piano primo* la síncopa toma fuerza de nuevo. En los compases 5 y 6 acompaña con las mismas figuras (cuatro corcheas y *cinquillo*) a la melodía.

Las tres obras son muy similares en estos aspectos musicales, sin embargo, vale mencionar este recurso, muy pintoresco por cierto, que usa el maestro Cervantes para conectar, en la parte (B) de *Los muñecos*, las dos frases melódicas.

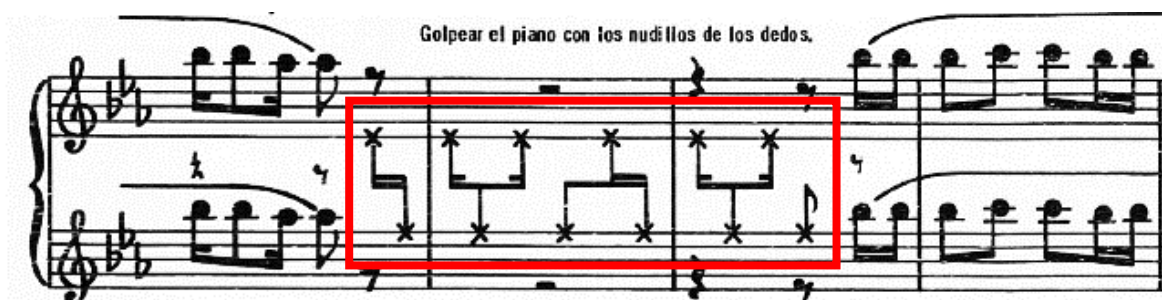


Figura 19: Fragmento 'Los Muñecos', del compás 6 al 9, parte B. Piano Primo.

Ignacio Cervantes. Tomado de Hernández & de Blanck (1959)

Este recurso, de golpear al piano con los nudillos, evidencia la creatividad del maestro en su trabajo. Además, refuerza la sensación de síncopa que trae la parte (B) con dos semicorcheas en anacrusa y un *anfibraco* en el primer pulso.

Repite el recurso percusivo para salir de la pieza, también.

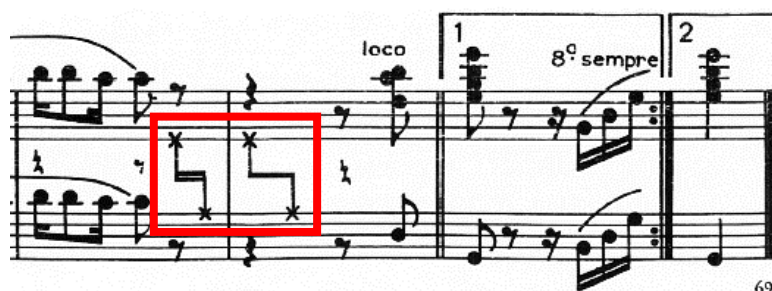


Figura 20: Fragmento 'Los Muñecos', compás 14 al 16, parte B. Piano Primo.

Ignacio Cervantes. Tomado de Hernández & de Blanck (1959)

Esta es la única pieza en la que está escrito que se debe repetir toda la obra.

Al igual que lo hizo el maestro Saumell en su momento, el maestro Cervantes deja su huella en la historia de la música cubana con estas 40 danzas y media danza más. En el año de 1905, muere Cervantes en su tierra natal, dejando un legado inconmensurable y

el testigo para que nuevas generaciones sigan creando a partir del mismo. La primera que lo haría sería su hija, María Cervantes, quien después de dos años de no tocar piano, a raíz de la muerte de su padre, retoma completando la media danza que Cervantes dejó inconclusa. Le puso el nombre *Fusión de almas* y desde entonces, hasta sus últimos días, no dejó morir el legado de su padre tocando piano. Es el año 2024 y esta tesis es la muestra de que su legado sigue vivo.

Las Contradanzas de Saumell representan el epílogo del clasicismo musical criollo, y las Danzas de Cervantes, la plenitud del criollismo romántico en nuestra música³⁰. Ambos géneros son la síntesis de la música cubana del siglo XIX y el punto de partida de toda la música cubana del siglo XX. (Hernández & de Blanck, 1959, p. 5)

2.1.4.3. *El Son*

Zapatos negros, pantalón blanco, guayabera blanca y un sombrero de yarey. Con lo que parece ser una guitarra a la espalda, un músico cubano está listo para pasar un buen rato y hacer bailar a sus compatriotas. Al llegar al sitio de la rumba, mientras llegan sus colegas, alista su instrumento; le pasa un trapo para sacar el polvo, afina las tres parejas de cuerdas con su oído y se pone a practicar algunos montunos.



Figura 21: Tres Guajeo.

Tomado de Mauleon (1993)

Tal montuno, o guajeo, patrón rítmico sincopado de dos o cuatro compases, muy popular

por la época, comenzó a ser acompañado en la lejanía por un golpeteo de lo que parecían ser dos palos. Un ta tá... tá tá ta... un ta tá... tá tá ta..., el tresero³¹, con una sonrisa, empieza a improvisar

³⁰ Cuba.

³¹ Músico interprete del Tres (instrumento musical).

alguna letra y, el de las claves, acercándose, le responde con otra improvisación. Con un abrazo se saludan mientras el sitio se comienza a llenar de bailadores. Más tarde, al ritmo de seis músicos, cuba bailarían toda la noche.

El Son Cubano, nacido en la segunda mitad del siglo XIX, nos cuenta Mauleón (1999) en su libro 101 Montunos "...representa la verdadera mezcla de las culturas africanas y españolas en una combinación de conceptos rítmicos, armónicos y melódicos de ambas tradiciones" (p. 30), sumando también, las influencias francesas llegadas desde Haití y el recorrido que éstas hicieron por toda la isla cubana, como se ha mencionado anteriormente.

Ferreira Mascaro (2012) dice "At the beginning, the *son* did not receive classical influence from the capital and remained loyal to its rural origins. Consequently, in its early stages, the music stayed clearly African"³² (p. 33). No fue sino hasta su arribo a la ciudad que empezó a tomar los elementos que allí surgían, elementos como los desarrollados por Saumell y Cervantes en sus danzas. "The *son* made its way to the capital in 1908 and was the first street genre of music 'to gain national acceptance and to be performed without excessive stylistic alteration or transformation'"³³ (pp. 33-34)

El instrumento que representa al Son es el tres cubano, de este, Mauleón (1993) con cuenta "... is derived from the Spanish guitar, it is smaller in size, and consists of three sets of double strings"³⁴ (p. 29). Con él, se interpretaban líneas melódicas y arpeggios que combinaban fraseos muy rítmicos con improvisaciones.



³² Traducción realizada por el autor: "En sus inicios, el *son* no tuvo una influencia clásica de la capital y permaneció legal a sus orígenes rurales. Consecuentemente, en sus primeros años, la música se mantuvo puramente africana".

³³ Traducción realizada por el autor: "El *son* llegó a la capital en 1908 y fue el primer género musical de la calle en 'ganar aceptación nacional y ser interpretado sin cambios excesivos en su estilo'".

³⁴ Traducción realizada por el autor: "es derivado de la guitarra española, es más pequeño y consta de tres parejas de cuerdas".

Al tres lo acompañaban otros instrumentos, tales como: el bongó, las claves³⁵, las maracas, la guitarra, las voces y la botija (que después sería reemplazada por el contrabajo europeo). Mauleón (1993) habla sobre la agrupación que, con estos instrumentos, daba vida al son cubano “Among the important groups to develop this genre in the early 20th century are such groups as the **Sexteto Habanero**, founded in 1920, the first group to introduce the six-piece instrumentation”³⁶ (pp. 36-37). A esta formación se le llamaba sexteto, hasta que, en 1927, con la adición de la trompeta a los grupos, se le comenzó a llamar Septeto.

Ilustración 1 Tres cubano.

*Tomado de:
gobiernodecanarias.org*

2.1.4.3.1. Un Son: Guajira, ven a gozar

El 8 de mayo de 1925, Rafael Cueto, guitarrista y cantante, llega a casa de Miguel Matamoros con Siro Rodríguez, un cantante a quien suele acompañar, para celebrar el cumpleaños 31 de Miguel Matamoros. Es en ese día, en la celebración del natalicio de Miguel, que nace el grupo que llevaría su apellido: El Trío Matamoros³⁷. Si bien, es Miguel el alma y principal compositor del grupo, destacaremos una de las composiciones de Siro Rodríguez: Guajira Ven a Gozar. Con este Son, revisaremos la estructura del género.

Para comenzar, la canción está en tonalidad de Re Menor, y en ella participan un tres, una guitarra, un contrabajo y dos voces. Se transcribe en compás de 4/4.

³⁵ Cap 2.2.2. El corazón de la salsa: la clave.

³⁶ Traducción realizada por el autor: “Entre los grupos importantes que desarrollaron este género a comienzos del siglo XX se encuentra el **Sexteto Habanero**, fundado en 1920, el primer grupo en presentar este formato de seis instrumentos”.

³⁷ *Revista Porro y Folclor No. 15 by Corporación Recreando - Issuu* (2023)

- Introducción

0 0 1 2 3 4 5

Voz

Coros

Guitarra

Guitarra

Contrabajo

Gua-ji - ra ven,

Figura 22: Introducción 'Guajira ven a gozar'. Trío Matamoros.

Transcrita por el autor.

- Participan: Dos guitarras y contrabajo.
- Armonía: V7 (Dominante) – Im (Tónica) → |A7 |Dm |A7 |Dm |
- La guitarra *prima*³⁸ entra en anacrusa haciendo una melodía, con una célula rítmica que es común en el Son; la guitarra, responde a esa melodía, dejando en silencio el primer pulso; el bajo entra en anacrusa con una negra ligada a una negra con puntillo, marcando la síncopa desde el principio, y manteniéndola en toda la canción.

³⁸ En este caso, la guitarra que hace melodía.

- Montuno (Coro o pregón)

Figura 23: Montuno 'Guajira ven a gozar'. Trío Matamoros.

Transcrita por el autor.

- Ocupa ocho compases.
- Participan: Coros (dos voces), dos guitarras y contrabajo.
- Armonía: V7 (Dominante) – Im (Tónica) → |A7 |Dm |A7 |Dm |
- Los coros, a distancia interválica de octava, entran con una melodía que nos recuerda al *cinquillo*³⁹. En el octavo copas la segunda voz hace un salto al fa formando una distancia interválica de sexta mayor para luego volver a la octava; la parte armónico-melódica en la que participan las dos guitarras y el contrabajo, se mantienen igual que la introducción.

- Estrofa cantada

³⁹ Capítulo 2.1.4.1.

Ten-go | un co nu - co ro dea - do , de be - llas pal - mas y | el mon - te , don - de can tan los sin - son - tes , lin - dos - tri - nos mo - du - la - dos.

Figura 24: Estrofa cantada 'Guajira ven a gozar'. Trio Matamoros.

Transcrita por el autor.

- Ocupa ocho compases.
- Participan: Voz, guitarra y contrabajo.
- Armonía: Im – VI – VIIb – III – V7 → |Dm |Bb |C |F |A7 |Dm |A7 |Dm
- La melodía comienza con anacrusa. En el compás 13, podemos ver el *cinquillo*, y como en todos los compases el segundo pulso siempre está ligado a una corchea anterior, esto reforzando la síncopa. Los compases 14, 16, 18 y 20, tienen negra con puntillo y dos corcheas ligadas, eso da un descanso al desarrollo de la melodía. La guitarra y el contrabajo mantienen el patrón rítmico-armónico de las anteriores partes.

- Estrofa cantada'

21 22 23 24 25 26 27 28 29

A-llí se ve-rá for-ma - do , el más bo-ni-to ver-gel , y las flo-res dan la miel, más dul-ce que se|ha pro - ba - do.

A-llí se ve-rá for-ma do , el más bo-ni-to ver-gel , y las flo-res dan la miel, más dul-ce que se|ha pro - ba - do.

C F Bb Bb A7 Dm A7 Dm A7

Figura 25: Estrofa cantada 'Guajira ven a gozar'. Trío Matamoros.

Transcrita por el autor.

- Ocupa ocho compases.
- Participan: Dos voces, guitarra y contrabajo.
- Armonía: VII – III – VI – V7 – Im → |C |F |Bb |Bb |A7 |Dm |A7 |Dm |.
- En la melodía tenemos dos contrastes, los primeros cuatro compases van y vienen entre la síncopa y el pulso fuerte, por ejemplo, los compases 21 y 23, varias de sus negras están a tempo, y las corcheas sin ligaduras refuerzan esta fuerza al pulso; mientras que en los últimos cuatro compases tenemos síncopa constante en ambas frases (salvo la negra del compás 26). La guitarra y el contrabajo mantienen el patrón rítmico-armónico de las anteriores partes.
- En las voces los compases 21 y 22 tienen una distancia interválica de terceras, pero al llegar al compás 23 se abren para formar sextas. En los cuatro compases restantes mantienen una distancia de terceras.

- Final (introducción)

Figura 26: Estrofa cantada 'Guajira ven a gozar'. Trío Matamoros.

Transcrita por el autor.

- Ocupa ocho compases.
- Participan: Voz, coros, dos guitarras y contrabajo.
- Armonía: V7 (Dominante) – Im (Tónica) → |A7 |Dm |A7 |Dm |
- Se repite lo hecho en la introducción, solo que esta vez la voz, con más volumen, hace un llamado para el final. El ultimo 'a gozar' tiene distancia interválica de sextas.

- Texto

En El ritmo y la palabra de (Becerra Mayorga, 2022) se menciona “El rasgo principal de esta tradición es el uso de la décima para la composición de las canciones, pero por conexión, el uso de los versos octosílabos rimados, la mayoría de veces, en redondillas⁴⁰”.

El son, toma la décima española como base para sus versos. La décima es un tipo de forma poética que consta de diez versos, cada uno de ocho sílabas; también, se caracteriza por mantener una rima consonante que se ve entre las últimas sílabas de los

⁴⁰ Definición tomada de la RAE: Combinación métrica de cuatro octosílabos en que riman, generalmente en consonante, los versos primero y cuarto, segundo y tercero.

versos. Es el caso de *Guajira ven a gozar* no son diez los versos sino ocho, divididos en dos cuadrillas de cuatro versos cada una, por lo cual se hace uso de la redondilla.

Estrofa 1

Tengo un conuco rode <u>ado</u> (8a)	Allí natural form <u>ado</u> (8a)
De bellas palmas y el m <u>onte</u> (8b)	El más bonito verg <u>el</u> (7c)
Donde cantan los sins <u>ontes</u> (8b)	Y las flores dan la mie <u>l</u> (7c)
Lindos trinos modul <u>ado</u> (8a)	Más dulce que se ha prob <u>ado</u> (8a)

Estrofa 2

Nunca se nota trist <u>eza</u> (8a)	Allí la natural <u>eza</u> (8a)
Allá en mi bella campi <u>ña</u> (8b)	Regó toda su hermos <u>ura</u> (8c)
Donde la caña y la pi <u>ña</u> (8b)	Y todo el que lo ve <u>jura</u> (8c)
A la tierra dan riqu <u>eza</u> (8a)	Que allí el paraíso empie <u>za</u> (8a)

Estrofa 3

Creciendo matas al cie <u>lo</u> (8a)	A su sombra yo consu <u>elo</u> (8a)
En el centro del bate <u>y</u> (7b)	Por la tarde a descans <u>ar</u> (7c)
Una mata de mame <u>y</u> (7b)	Y me detengo a esper <u>ar</u> (7c)
Que es orgullo de mi sue <u>lo</u> (8a)	Que la noche tienda el <u>velo</u> (8a)

Estrofa 4

Después que la tarde mu <u>ere</u> (8a)	Y mientras duermo prefie <u>re</u> (8a)
Me acuesto en la choza m <u>ía</u> (8b)	Mi fiel perrito trab <u>uco</u> (8c)
Y así espero el nuevo d <u>ía</u> (8b)	Cuidar de todo el con <u>uco</u> (8c)
Que feliz y alegre lleg <u>ue</u> (8a)	Porque es fiel y a mí me quie <u>re</u> (8a)

La señal que está entre paréntesis después de cada renglón dice el número de sílabas de ese verso y el patrón rítmico de las sílabas. En este caso tenemos un patrón rítmico de sílabas ABBA ACCA. En la estrofa 1: A → ado; B → onte; C → el.

Hay excepciones, por ejemplo, en las A de la estrofa cuatro, la sílaba es: ere, pero el cuarto verso termina en 'egue'. Y en el número de sílabas hay tres casos en los que no se completan las ocho sílabas, sino solo siete. Estrofa 1: C; Estrofa 3: B y C.



Ilustración 2: Trío Matamoros.

Tomado de Karaoplay.com

En *guajira ven a gozar*, como en cualquier son en general, podemos ver el punto final de un histórico camino musical, y el punto de partida para una nueva corriente musical. Una corriente musical muy importante para la historia del baile latinoamericano que, por su fuerza, voracidad, explosión e innovación, estará en cada rincón del mundo los próximos años.

2.1.4.4. Estados Unidos: El punto latino

La música cubana no pudo evitar expandirse fuera de su país. Como nos ha enseñado la historia, el arte se abre camino y, es así, como empieza el intercambio y desarrollo de esta con otras culturas musicales. Mauleón (1993) menciona “Beginning about 1930, Cuban and Puerto Rican music took hold in New York City, spreading throughout the U.S.”⁴¹ Campos (s. f.) complementa “Los latinoamericanos migraban a EE. UU., principalmente, desde los países centroamericanos y, en especial, desde Cuba y

⁴¹ Traducción realizada por el autor: “A inicios de 1930, la música cubana y puertorriqueña se apoderó de la ciudad de Nueva York, expandiéndose por todo EE. UU.”.

Puerto Rico que se convertían en centros que proporcionaban la música y su cultura bailable a la industria del entretenimiento estadounidense”. Mauleón (1993) menciona “Jazz and Caribbean music share a parallel development, due mainly to the fact that New Orleans, the cradle of jazz, is part of the Caribbean community”. (p. 7)

Este cruce de información permitía un desarrollo conjunto de elementos y recursos para la música de cada país. Para Estados Unidos esto fue muy valioso, como menciona Ramos Gandía (2023) “El Palladium Ballroom era un salón de bailes ubicado en Broadway que para 1947 estaba en decadencia, pues los big bands americanos, así como el *swing*, entraban en su ocaso como atracción para las pistas de baile” (p. 21). Es entonces cuando se ponen los ojos en la música que Cuba llevaba y se empieza a dar oportunidad a la figura del cubano Mario Bauza de emerger en el medio. Bauza dirigía un grupo llamado Machito y los Afro-Cubans, del cual, el también cubano Frank Grillo ‘Machito’ era el cantante. Del Castillo Jaramillo (2019) comenta al respecto “...maestros del jazz, iban a ver y escuchar personalmente, a la Afro-Cubans, o big bands latinas, que dirigía el genial Mario Bauza y donde cantaban los gigantes Machito y su hermana Graciela”. La música cubana y el jazz empezarían a interactuar a raíz de la popularidad que estos géneros tomarían, de esta interacción nacería el Latin Jazz o Cubop⁴².

Esta música alcanzó la cima, llevando a Machito, a Bauza y a la agrupación que tenían en común a ser la referencia. Rondón (2017) bien lo menciona “La orquesta de Machito era la que determinaba la pauta, pues representaba una convergencia perfectamente fluida para todas las tendencias que alimentaba la ciudad” (p. 62). De allí nacerían nuevas figuras, inspiradas por el éxito de los Afro-Cubans. “La primera orquesta que acompañó a Machito ... fue el conjunto The Picadilly Boys, una agrupación breve, liderada por Tito Puente” (p. 63). Un Tito Puente que sería llamado *El Rey del Timbal*. Sí,

⁴² Cuba-Bebop.

ya había timbales y, con ellos, nuevos instrumentos como las congas, trompetas, trombones e incluso saxofones, interpretando lo que antes se hacía solamente con un tres. Claro, era un estilo completamente nuevo, y eso requería nuevos implementos, pero el son, el género musical del que todo esto surgió, había nacido en las calles, lejos de la elite, lejos del poder, lejos de las luces, más cerca de la gente, de la calle. A la gente esta música volvería.

El son, en Cuba, mantendría su forma, es cuando este sale de la isla y llega a nuevas tierras, nuevos contextos y nuevas culturas que los músicos comenzarían a formar nuevos estilos a partir del mismo. Rondón (2017) diría al respecto: “La numerosa migración de músicos cubanos, especialmente a Nueva York, supuso un cambio considerable en los esquemas que previamente se habían manejado” (p. 71). Los niños y jóvenes neoyorquinos crecerían en medio de todo esto: del *latin jazz* afrocubano de Bauza, del son de los músicos que llegaban de Cuba y de la vida de barrio latino en tierra estadounidense.

2.1.4.5. Colombia

En el presente documento no se ahondará en la salsa colombiana, pues ésta sería solo para orientar el marco histórico al que está inscrito este trabajo de grado, pero la especialidad del tema es lo instrumental, en este caso el Piano. La idea, a futuro, es ampliar más los horizontes investigativos en torno a la salsa colombiana pensando en una futura tesis de Maestría.

2.2. Salsa: la esencia de la vida

Los primeros indicios detallados de las salsas se remontan a los romanos en el que empleaban el garum⁴³, mezclaron intestinos de pescado, marinados en salmuera y fermentados al sol y aderezados con especias. (Plaza, 2011).

La salsa es una composición o mezcla de varias sustancias comestibles desleídas, que se hace para aderezar o condimentar la comida⁴⁴. Pues bien, ya sea como una mezcla, en nuestro caso, de varios ritmos; o como condimento, en nuestro caso, de la vida, no podemos negar que salsa es un nombre perfecto para la música que disfrutamos tanto oyentes, bailarines o intérpretes.

Mauleón (1993) comienza a hablar de Salsa en su libro *Salsa, guidebook for piano & ensemble* diciendo “Technically speaking, salsa is as broad a term as jazz or rock”⁴⁵ (p. 9). Y Ramos Gandía (2023) lo complementa en *Historia de la salsa, desde las raíces hasta el 1976* “...los géneros musicales del Jazz y el Rock no son homogéneos ni monolíticos al momento de clasificar sus creadores, más bien presentan diferentes vertientes y acercamientos musicales bajo su sombrilla” (p. 35). Esto nos lleva a ver la salsa como un género musical en el que se arropan una cantidad de ritmos que, si bien, tienen como base al son cubano, también arropan a otros ritmos, estilos, e incluso formatos que estarían divagando en el panorama musical de no ser reconocidos con ese rotulo de ‘Salsa’. Hay quienes dicen que no es un género, y se justifican en el argumento de que la salsa es un término comercial, dice Ulloa (2009) en *La salsa en discusión* tajantemente “La Salsa no es un género, sino un concepto unido a unas prácticas para asumir la creación musical; y es una música que se produce como resultado de ese concepto y de esas prácticas...” (p. 165). Polémico. Más adelante hablaremos al respecto.

⁴³ Salsa de pescado muy extendida en la gastronomía romana.

⁴⁴ Definición tomada de “Diccionario de la Lengua Española”.

⁴⁵ Traducción realizada por el autor: “Técnicamente hablando, salsa es un término tan amplio como lo es jazz o rock”.

En la Salsa, al igual que en otros géneros como el jazz, recae toda esa carga sonora histórica llena de destierros, maltratos, separaciones familiares a raíz de la trata de habitantes del África, y el ánimo de reponerse y revelarse, al menos culturalmente, ante todo esto. Quintero Rivera (1998) diría al respecto: “La *sa/sa* ha sido uno de los movimientos socioculturales más importantes para demostrarles... el valor de la heterogeneidad y las diferencias” (p. 106). Por su parte Ulloa (2009) enfatizando que la Salsa no es un género sino un producto, da una lista larga y detallada de todos los ritmos que la componen “ritmos cubanos y puertorriqueños, caribeños y no caribeños, incluidos el RyB, el soul, el jazz, algo del rock y algunos aires del pacífico colombiano”. Especifica de Cuba “Son, la guaracha, el mambo, la rumba, el danzón, la guajira, el bolero y el chachachá” de New York “la pachanga y el boogaloo” de Puerto Rico “La danza, la bomba, la plena, el aguinaldo y el seis”. Y encuentro en palabras de Ramos Gandía (2023) el resumen perfecto de lo que la Salsa encierra:

La mezcla y fusión de distintos géneros de la música cubana, principalmente: el Son Montuno, la Rumba, el Danzón con sus variantes como el Mambo y el Chachachá, los elementos de otros géneros del Caribe como la Bomba, la Plena, la Cumbia en ocasiones con elementos de la Samba y de la forma libre de hacer esta fusión es que surge la Salsa. (p. 35)

2.2.1. ¿El producto Salsa? ¿El género Salsa? ¿Ambos?

Hablar de Salsa es hablar de música cubana, y aunque muchos conservadores encuentran el término poco apropiado e incluso irrespetuoso, como dice Rondón (2017) “Para la mayoría de los músicos caribeños que habían logrado nombre y prestigio en la década de los cincuenta, la salsa no existe, es tan solo música cubana vieja tocada con ciertos arreglos novedosos” (p. 79). no podemos desestimar que el término ‘Salsa’ es el que globalizó y llevó a este género musical a todos los rincones del mundo. Como dice Suárez García (2016) en su texto ¿Son o salsa? con mucho pesar “Estos géneros

cubanos, lastimosamente se conocen fuera de Cuba con el nombre de salsa y ya es muy difícil convencer a las nuevas generaciones de lo contrario” (p. 12).

Quisiera agregar algo que dice el mismo Suárez García (2016) para alivianar un poco esta guerra creativa “Es cierto que los salseros le han aportado mucho a la música cubana⁴⁶; lo más importante: ¡no la dejaron morir!... además, crearon voces inmensamente bellas del género” (p. 11). Ya fuese tomando directamente los ritmos, o haciendo nuevas versiones (como es el caso de una de las canciones escogidas para este trabajo) de temas compuestos por grupos cubanos de antaño transformados completamente en lo que sería esa ‘nueva ola’, la música cubana, aún con otro nombre, pudo hacer lo que el arte debe hacer: expandirse.

2.2.2. El corazón de la salsa: la clave

Nuestro corazón late, y no para de latir, desde el momento en que nacemos hasta el momento en que morimos. Sea lo que sea que hagamos, o sintamos, es el corazón el que, con sus latidos, bombea vida a todo nuestro cuerpo. El corazón es el órgano constante que, si falla, apagaría nuestra vida: es vital. Si nuestro cuerpo fuera una canción de Salsa, nuestro corazón sería ‘la clave’.

Para Mauleón (1993) “Perhaps the most outstanding and unique characteristic in Cuban music is the binary concept -and rhythmic pattern- called **clave**”⁴⁷ (p. 47). Y eso es, un patrón rítmico que hace de piedra angular del género. La clave es interpretada, normalmente, con un instrumento musical del cual toma el nombre solo que en plural: ‘las claves’. Guanche (2020) las describe así “Las *claves* son un idiófono⁴⁸ de golpe directo, compuesto por dos palos de madera independientes, con forma de cilindros rectos, uno

⁴⁶ A lo que el autor se refiere es que la salsa ayudo a que la música cubana fuera reconocida globalmente. Cito del texto: “...no podemos negar un crecimiento de la audiencia que sirvió para difundir la música cubana en el ámbito internacional”.

⁴⁷ Traducción realizada por el autor: “Tal vez la característica más sobresaliente y única en la música cubana es el concepto binario -y el patrón rítmico- llamado **clave**”

⁴⁸ Instrumentos musicales que producen sonido por medio de la vibración de su cuerpo entero.

de ellos percute sobre el otro” (p. 151). Este instrumento de percusión, al igual que gran parte del desarrollo musical en Cuba, tiene orígenes africanos. Guanche (2020) cita a Fernando Ortiz quien comenta al respecto “...recuerdo espontáneo de los *palitos sonoros* de los esclavos de África y de las *tejoletas*⁴⁹ de los galeotes blancos de Andalucía” (p. 151). Ortiz también data su origen, el de las claves, en La Habana, Cuba, durante los siglos XVI y XVII. Las claves viajarían desde entonces largas distancias y por mucho tiempo hasta llegar a las manos de uno de los cantantes a los que esta tesina hace apología con una adaptación.



Ilustración 3: Instrumento musical 'las claves'.

Tomada de la página web (musiclaves.com)

Es necesidad alejarnos de aquello que nos oprime, y una forma de rebelión que encontraron los precursores de la música cubana fue ir en contra de lo que hacían los europeos. Rodríguez Ruidíaz (2015) nos menciona:

A diferencia del europeo, el estilo rítmico en la práctica musical de África, tiende a desarticular la sensación auditiva de simetría por medio de una disposición irregular de los elementos de la textura musical, así como de la no coincidencia temporal de los sonidos en los tiempos fuertes del compás. (p. 13)

⁴⁹ Instrumento musical de percusión que consta de dos tablillas planas e independientes de madera, estas se colocan, una en la palma de los dedos, y la otra en la palma de la mano, y se interpretan con el movimiento de los dedos hacia la muñeca.

Sin embargo, sincronizar algo que no tenía una estructura ‘firme’ no debió haber sido fácil, los europeos se apoyaban en los pulsos fuertes para acoplarse entre sí, y, lo que los africanos querían, era salir de ese pulso fuerte, pero al hacerlo era difícil mantenerse allí. Kwabena Nketia (1974), etnomusicólogo y compositor ghanés, es citado por Rodríguez Ruidíaz (2015) quien decía “Debido a la dificultad para mantener un sentido metronómico interno, las tradiciones africanas facilitan este proceso mediante la externalización de la pulsación básica... mediante palmadas o la percusión de algún idiófono” (p. 60). De ahí que se desarrollaran nuevos patrones rítmicos que acompañaran las nuevas músicas hasta llegar a la llamada ‘clave del son’⁵⁰ que la Salsa conservaría y, en la que prácticamente apoyaría, su estructura musical.

La clave está escrita en dos compases de cuatro cuartos (4/4)⁵¹ en forma binaria. Ambos compases guardan una relación entre sí de tensión-relajación⁵², y su orden puede variar dependiendo del ritmo que se esté interpretando. Este orden se determina por la cantidad de golpes en cada compás: 2-3 (relajación-tensión), o 3-2 (tensión-relajación).



Figura 27: Patrón rítmico de la clave (3-2).

Realizado por el autor.

⁵⁰ Si bien hay una gran variedad de claves, de ahora en adelante nos referiremos como ‘clave’ solamente a la clave del son.

⁵¹ Tomado de Mauleón (1993)

⁵² Mauleón (1993)

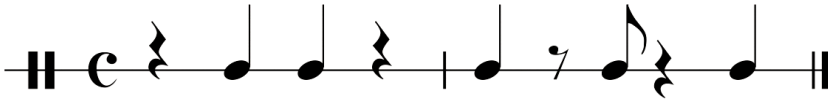


Figura 28: Patrón rítmico de la clave (2-3)

Realizado por el autor.

Mauleón (1993) dice respecto a la clave: “The clave is the foundation of most Cuban rhythms, as instrument patterns, melodic phrases and even improvisation revolve around it”⁵³ (p. 48). Es sobre la clave donde se cimientan varios de los ritmos que entran en el género musical de la salsa. “This unique relationship of the *clave* to all of the other instruments remains fixed”⁵⁴ (p. 48). Es la clave la que mantiene unidos a todos los instrumentos en una misma sintonía.

Es así como finalmente llegamos al género musical de la salsa, y lo vamos a explorar usando dos piezas musicales que encierran en sí misma la historia que se ha estudiado. La historia de la esclavitud en ‘Rebelión, y un día en Cuba con ‘Guajira ven’.

⁵³ Traducción realizada por el autor: “La clave es la base de la mayoría de los ritmos cubanos, así como de los patrones en los instrumentos, frases melódicas e inclusive la improvisación que gira en torno a esta”

⁵⁴ Traducción realizada por el autor: “Esta relación única de la clave y todos los instrumentos se mantiene fija”.

3. Análisis de las obras: Historia y cultura en dos canciones

3.1. Guajira ven, a gozaaar...

Con sus alas recogidas, una espalda gris y dos ojos con un iris amarillo, posado en una rama, canta el sinsonte un lindo trino modulado. No lo hace solo, otros sinsontes lo acompañan. Va culminando el día, comienza la noche a tender el velo y ya es tiempo de dejar de cultivar en aquella campiña toda esa caña y toda esa piña que enriquecen la tierra. Todas las guajiras, campesinas cubanas, vuelven contentas por la labor realizada en el día, es imposible estar triste en esa bella campiña.

La vida pasaba por el día 9 del mes de diciembre del año 1899, cuando en Santiago de Cuba nacía el maestro Siro Rodríguez. Es él quien regalaría al mundo, inspirado en la cotidianidad de sus días, la hermosa melodía y letra, en forma de octavilla, de la poco conocida 'Guajira, ven a gozar'. Integrante fundamental del Trío Matamoros, donde participaba como maraquero, segunda voz y compositor. Él, junto a Miguel Matamoros, quien era voz principal, y Rafael Cueto, que cumplía como guitarrista acompañante, grabaron en cinta de vinilo una primera versión de dicho Son Cubano en el año de 1959⁵⁵.

Esta canción no era consciente del futuro que le esperaba, ya que en ella terminarán convergiendo dos de los más grandes salseros de la historia.

En el mundo ha habido muchos cantantes, infinidad de voces que han dado vida y color a sentimientos que con solo palabras no podríamos comprender. Sin embargo, no sería sino hasta el año de 1946 que nacería 'La Voz'. Héctor Juan Pérez Martínez nace en Ponce, ciudad del sur de Puerto Rico, el día 30 de septiembre. La historia quedará pequeña ante su figura.

⁵⁵ Esta información puede verificarse en el blog: (Colección Gladys Palmera, s. f.)

Héctor, aun no Lavoe, todavía no cumplía cuatro años cuando en el Bronx, un barrio de New York en Estados Unidos, nació quien sería la pareja musical de gran parte de su carrera artística. William Anthony Colón Román, futuro compositor, arreglista, cantante, trombonista, y de muchas labores más, nace el 28 de abril de 1950, partiendo por la mitad el siglo y la historia de la música latina⁵⁶.

Mientras Héctor crecía obligado a estudiar saxofón por su padre, William crecía como un muchacho problemático en las calles del barrio latino del Bronx, también interesado en la música. William estudiaría primero clarinete y luego trompeta; sin embargo, no serían estos los instrumentos con los que llegarían a conocerse. Héctor viajaría a New York en 1962 con el sueño de ser cantante y William cambiaría al trombón luego de escuchar la forma en que Mon Rivera⁵⁷ lo interpretaba.

Fue en 1967 cuando Willie Colón, buscando grabar su primer álbum, encontraría apoyo en el sello discográfico Fania Records liderado en ese entonces por Johnny Pacheco y Jerry Masucci. Ellos, Pacheco y Masucci, vieron el talento de Willie y aceptaron grabar su álbum con la condición de usar a otro cantante y es aquí donde por fin se da el encuentro. Héctor Lavoe, bautizado así por Arturo Franklin quien era su promotor artístico, grabaría la voz, no solo de este álbum, sino de varios álbumes más formando una de las parejas más importantes de la historia de la música latina bailable⁵⁸.

⁵⁶ Esta información puede verificarse en los blogs: (Rendón Ángel, s. f.-b)

⁵⁷ Mon Rivera. Trombonista y cantante puertorriqueño, conocido por su forma de interpretar la plena y la bomba de dicho país.

⁵⁸ Esta información puede verificarse en el blog: (Rendón Ángel, s. f.)



Ilustración 4: Willie Colón, Jerry Masucci y Héctor Lavoe.

Tomada de (En Casa de el Malo - Herencia Latina, s. f.)

Sobre este encuentro, es Willie Colón quien tendrá la palabra:

Cuando me ofrecieron grabar para el sello Fania, no lo creí. Cuando conocí a Johnny Pacheco, lo primero que me dijo fue: hay que buscarte un cantante... Yo en ese momento tocaba en el Club de la Legión Americana, en la 162 y Prospect Avenue, y en el piso de arriba, el Ponce Social Club, tocaba otra orquesta: The New Yorkers. Ellos tenían un cantante jovencito, jincho, feo y flaco. Se llamaba Héctor Juan Pérez Martínez. Fui con Pacheco a ofrecerle que grabara con nosotros ese primer disco. Para mí era duro, porque mi cantante llevaba años conmigo. Lo peor fue que Héctor me contestó bien guapetón: Yo no quiero grabar contigo, man... Ustedes están bien, bien flojos. ¿Por qué se negó? Con el tiempo me dijo, despechado, que fue porque en aquel momento no le había ofrecido entrar en la orquesta, sólo grabar. Héctor y yo entendimos que nuestro junte fue algo necesario y natural. (Salsa es la cura, 2020)

Entre todos estos álbumes hay uno que conecta a Colón y a Lavoe con las tierras de Cuba que Siro Rodríguez supo bien describir. Era el año de 1973 cuando Willie Colón amenazaba de muerte a su público lanzando el álbum *Lo Mato* (si no compra este LP) con grandes éxitos como *Todo tiene su final*, *El día de mi suerte* o la gran *Calle luna, calle sol*.

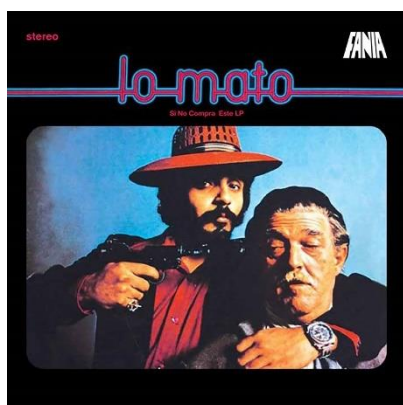


Ilustración 5: Portada del Álbum *Lo Mato*.

Tomada de (MusicBainz, s.f.)



Ilustración 6: Tapa de atrás del CD álbum *Lo Mato*.

Tomada de (MusicBrainz, s.f.)

Grabada en el Good Vibrations Sounds Studio de New York, *Guajira ven* sería la tercera canción del álbum. Cuenta con los arreglos del ‘profesor’ José Torres, como solía presentarlo Lavoe en sus presentaciones en vivo, y de Willie Colón. La melodía principal era cantada por Héctor Lavoe, y en algunos fragmentos, esta era secundada por Willie Colón. Los músicos que participaron en su grabación serían Justo Betancourt en los coros, José Torres en el piano, Santi González en el bajo, Eric Matos acompañaría a Colón en los trombones, y en la percusión estarían Luis Romero en los timbales, Milton Cardona en las congas y José Mangual en los Bongos (Lechner, s. f.). Muriel (2016) agrega: “Hay temas en ‘Lo Mato’ donde el cuatro de Yomo⁵⁹ es figura principal (‘El Día De Mi Suerte’, ‘Guajira Ven’) aunque en ese disco Fania Records olvida anotarlo en los créditos”.

⁵⁹ Hace referencia a Víctor Guillermo Toro, conocido como ‘Yomo’ Toro, quien era un virtuoso del cuatro puertorriqueño.

La canción fue presentada en vivo en contadas ocasiones, por suerte, tenemos la fortuna de contar con un registro de dichas presentaciones en video. Si bien la versión de estudio de la canción tiene una duración de cuatro minutos y diez segundos (4:10), en vivo podía llegar a abarcar los nueve minutos de duración o más. Las versiones en vivo incluían solos de piano entre los versos, solos de percusión, descargas melódicas de dos trombones estridentes al mejor estilo de Willie Colón, y en algunas ocasiones, Héctor Lavoe incluía dos estrofas más que eran tomadas de un fragmento de una oración católica a la Virgen. A continuación, la oración titulada Bendita sea tu pureza, tomada del libro Bendita sea tu pureza (Blessed be the purity) que fue transcrito por Juan Bautista Rael (1951):

Bendita sea tu pureza
y eternamente lo sea,
pues todo un Dios se recrea
en tan graciosa belleza.
A Ti, celestial Princesa,
Virgen Sagrada María,
yo te ofrezco en este día
alma, vida y corazón.
Mírame con compasión,
*no me dejes, Madre mía*⁶⁰. (p. 106)

⁶⁰ La parte que está en cursiva es el fragmento que Héctor Lavoe agrega a las versiones en vivo de ‘Guajira ven’.

A este fragmento agregaban dos líneas más: *échanos tu bendición / todas las horas del día*. Para así completar la estrofa musical. Cada presentación en vivo de esta canción ineludiblemente termina con un gran aplauso.



Ilustración 7: Willie Colón y Héctor Lavoe a dos voces.

Tomada de (El pozo de la Salsa, 2023)

Mientras el perro trabuco, cazador indomable de roedores, cuida los conucos donde crecen las frutas que no requieren tanta atención de las guajiras, un cubano duerme esperando que llegue el nuevo día, allí, donde el paraíso empieza.

3.1.1. Aspectos musicales

Letra de la canción:

Guajira ven, a gozar guajira ven,

A gozar guajira ven, a gozar guajira ven, a gozaaaaar...

Tengo un conuco rodeado

Allí se verá formado

De bellas palmas y el monte

El más bonito vergel

Donde cantan los sinsontes

Y las flores dan la miel

Lindo trino modulado

Más dulce que se ha probado.

¡Ven! a gozar guajira ven,

A gozar, guajira ven, a gozar, guajira ven, a gozaaaaar...

Nunca se nota tristeza

Donde la caña y la piña

Allá en mi verde campiña

A la tierra dan riqueza

Allí la naturaleza	Y todo el que lo ve jura
Regó toda su hermosura	Que allí el paraíso empieza.

¡Ven! a gozar guajira ven,

A gozar, guajira ven, a gozar, guajira ven, a gozaaaaar...

Crecen dos matas al cielo	A su sombra yo consuelo
En el centro del batey	Por la tarde descansar
Y la mata de mamey	Y me detengo a esperar
Que es orgullo de mi pueblo	Que la noche tienda el velo.

¡Ven! a gozar guajira ven,

A gozar, guajira ven, a gozar, guajira ven, a gozaaaaar...

Después que la tarde muere	Y mientras duermo prefiere
Me acuesto en la choza mía	Mi fiel perrito trabuco
Y espero allí el nuevo día	Cuidar de todo el conuco
Que feliz y alegre llegue	Porque es fiel y a mí me quiere.

Guajira ven, guajira ven, guajira ven, guajira ven.

Guajira ven, guajira ven, guajira ven, guajira ven.

Glosario⁶¹

Conuco: *Parcela pequeña de tierra destinada al cultivo de frutos menores, casi sin regadío ni laboreo.

Vergel: *Huerto con variedad de flores y árboles frutales.

Campiña: *Espacio grande de tierra llana labrantía.

Batey: *Lugar ocupado por las casas de vivienda, calderas, trapiche, barrancones, almacenes.

Trabuco: Alude por analogía al hecho de que el perro va de caza al norte por una jutía^{62 63}.

⁶¹ Con asterisco (*) son definiciones tomadas de “Diccionario de la Lengua Española”.

⁶² Mamífero roedor abundante en las Antillas. Tomado de “Diccionario de la Lengua Española”.

⁶³ Definición tomada del libro El ritmo y la poética o para una poética de la música salsa, de Becerra Mayorga (2022)

Tonalidad: Cm

Estructura Musical:

- Introducción

The musical score for the introduction of 'Guajira Ven' by Willie Colón is presented in a multi-staff format. The key signature is C minor (Cm) and the time signature is 4/4. The staves are labeled as follows: Trombón 1, Trombón 2, Clave, Bajo, Cuatro PR, and Piano. The Piano part includes a chord progression: Cm, Fm, Bb7, Eb, Ab, Db, G7, Cm. The introduction consists of 8 measures.

Figura 29: Introducción de 'Guajira Ven'. Willie Colón.

Transcrita por el autor.

- Clave 2-3.
- Participan: Sección Armónica (Piano, Cuatro puertorriqueño, Bajo); Brass (Dos Trombones); Percusión (Timbales, Congas, Bongos).
- Armonía: Im – IVm – V7/III – III – VI – IIb – V7 →
|Cm |Fm |Bb7 |Eb |Ab |Db |G7 |Cm |
- Esta introducción consta de 8 compases donde la armonía hace un círculo de cuartas en el que, aprovechando esta situación, piano, tres y bajo ascienden por grados conjuntos de tónica a tónica.
- El brass, repite 3 veces un motivo musical donde el segundo trombón se va acomodando a distancia interválica de cuarta, tercera o sexta, dependiendo de lo

que la armonía le pida. El último motivo cierra la introducción con homofonía rítmica de todos los instrumentos.

Clave

Congas

Timbales

Bongós

Figura 30: Introducción 'Guajira ven'. Percusión.

Transcrita por el autor.

- La percusión marca el ritmo con una variación del danzón, pues en los dos primeros pulsos del segundo y cuarto compás tenemos el ritmo anfíbraco (figura 7), lo cual nos trae a la memoria las contradanzas de Saumell.

- Introducción'

Trombón 1

Trombón 2

Clave

Bajo

Cuatro PR.

Piano (a)

Piano (b)

Figura 31: Introducción de 'Guajira Ven'. Willie Colón.

Transcrita por el autor.

- Se mantiene la clave (2-3)
- Participan: Sección Armónica (Piano, Cuatro puertorriqueño, Bajo); Brass (Dos Trombones); Percusión (Cencerro, Congas, Bongos).
- Armonía: Im (Tónica) – IV (subdominante) – V7 (Dominante) → |Cm |Fm |G7 |
- Los trombones entran en anacrusa haciendo un unísono que mantienen, salvo las dos notas finales de la primera y la tercera frase donde las voces se abren en sextas. Mientras esto el tres va haciendo un ostinato durante los seis compases que dura la parte.

The image shows a musical score for the percussion section of the introduction to 'Guajira Ven' by Willie Colón. The score is written for four staves: Clave, Congas, Timbales, and Bongós. The time signature is 4/4. The Clave part consists of a series of eighth and sixteenth notes. The Congas part features a steady eighth-note pattern. The Timbales part has a pattern of eighth notes with accents. The Bongós part has a steady eighth-note pattern. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Figura 32: Introducción de 'Guajira Ven'. Percusión. Willie Colón.

Transcrita por el autor.

- La percusión se transforma en pachanga desde el compás 8, y así se mantiene por el resto de la introducción. Esto hace que el cencerro tome el protagonismo en los timbales y, que el patrón ritmo que ejecuta, sirva como una base que resista la descarga de los trombones.

- Coros

Coros

Gua-ji - ra ven, a go-zar, gua-ji - ra ven, a go-zar, gua-ji - ra ven, a go-zar, gua-ji - ra ven, a go - zar.

Clave

Bajo

Tres

Piano (a) Cm Fm G7 Cm G7 Cm G7 Cm G7 Cm

Piano (a)

Figura 33: Coros de 'Guajira Ven'. Willie Colón.

Transcrita por el autor.

- La clave cambia a (3-2).
- Participan: Coros; Sección Armónica (Piano, Tres, Bajo); Percusión (Cencerro, Congas, Bongos).
- Armonía: Im (Tónica) – V7 (Dominante) → |Cm |G7 |
- Los coros, con distancia interválica de tercera, empiezan a llamar a las guajiras para la fiesta.

Clave

Figura 34: Clave 'Truncada'.

Transcrita por el autor.

- El cambio de ritmo entre los compases 15 y 16, hace que, necesariamente, la clave deba cambiar de dirección. Esto hace que se deba repetir una de las partes de la clave, en este caso la que lleva tres golpes (3). A este fenómeno se le llama, coloquialmente, 'truncar la clave'.

- Verso

Figura 35: Verso de 'Guajira ven'. Willie Colón.

Transcrita por el autor.

- Ocupa ocho compases.
- La clave vuelve a ser (2-3).
- Participan: Coros; Sección Armónica (Piano, Cuatro puertorriqueño, Bajo); Percusión (Timbales, Congas, Bongos).
- Armonía: Im – VIIb – III – V7 → |Cm |Cm |Bb |Eb |G7 |Cm |G7 |Cm |.
- La melodía comienza en anacrusa y, a diferencia del son (figura 24), aquí se ve más marcada la síncopa.
- El tres y el piano comienzan a improvisar rellenando la armonía con frases características del son. (figura 36: cuadro rojo y cuadro azul) por ejemplo.

Figura 36: Conexión entre Coros y Verso de 'Guajira Ven'.

Willie Colón. Transcrito por el autor.

- Para volver a cambiar la dirección de clave, esta vez no usan el recurso de 'truncarla', simplemente agregan un compás más y adelante.

Figura 37: Verso de 'Guajira Ven'. Percusión. Willie Colón.

Transcrita por el autor.

- En cuanto a la percusión, quiero resaltar el patrón que usan en vivo, pues es la cascara característica de la salsa. Este recurso aclara la dirección de la clave.

- Verso'

Figura 38: Verso' de 'Guajira ven'. Willie Colón.

Transcrita por el autor.

- Ocupa ocho compases.
- La clave se mantiene en (2-3).
- Participan: Dos voces; Sección Armónica (Piano, Cuatro puertorriqueño, Bajo); Percusión (Timbales, Congas, Bongos).

- Armonía: VIIb – III – V7 – Im → |Eb |Eb |Ab |Ab |G7 |Cm |G7 |Cm |.
 - La segunda voz entra a acompañar a la voz líder con una distancia interválica de tercera.
 - La percusión mantiene la misma cascara de la salsa.
- Después del verso' se repite cuatro veces: Coro, verso, verso'. Cada nuevo verso y cada nuevo verso' cambia su lírica.
- **Puente**

Figura 39: Puente de 'Guajira Ven'. Willie Colón.

Transcrito por el autor.

- Este puente conecta el verso' con el final de la canción.
- La clave se transforma. El jam block, interpretado por el timbalero, empieza a marcar los pulsos 1 y 3 del compás.
- El puente, en sí mismo, tiene una modulación de un tono hacia arriba, siendo Dm la nueva tonalidad.
- Los trombones hacen un motivo con distancia interválica de terceras, y lo repite en la nueva tonalidad después de la modulación.
- Es una modulación abrupta, no hay acorde de paso como tal, se pasa de V7 de Cm a V7 de Dm. |G7 → A7 |.
- La percusión también hace un corte abrupto con el final del anterior verso' y en el puente arrancan en pachanga de nuevo (figura 32).

- Final

Figura 40: Final de 'Guajira Ven'. Willie Colón.

Transcrito por el autor.

○ La clave se mantiene en los pulsos 1 y 3 del compás.

○ Los trombones lideran esta parte final a unísono.

○ El piano resalta un poco más por encima del cuatro puertorriqueño con un tumbao salsero.

- El sol# en los trombones es tomado de la escala blues de Dm, siendo el cuarto grado sostenido, o también se puede ver como una onceava sostenida (11#).

- Final'

Figura 41: Final de 'Guajira Ven'. Willie Colón.

Transcrito por el autor.

- La canción hace un *fade out* para terminar, con la misma estructura del final, el cambio está en la melodía que hacen los trombones, esta vez, con una distancia interválica de sextas.
- Esta frase de los trombones alterna con los coristas llamando a las guajiras cubanas: ¡Guajira ven, guajira ven!
- El final transcrito, en el último compás de la figura 41, es el que hacían en las presentaciones en vivo.

3.2. ¡Oye, man, no le pegue a la negra!

Corría el año de 1986 y mientras en la sala de un hospital, de una extraña enfermedad, moría Simón⁶⁴, en Colombia se publica el álbum ‘Musa original’ de un cantante cartagenero quien con sus leales claves y potente voz se rebelaba ante el mundo.

Un niño descalzo, con un balde en la cabeza, afinaba su voz con el eco que se hacía en el mismo al entonar cuanta balada hubiera escuchado en la radio. Este niño, que habría nacido el día 1 de noviembre de 1955 con el nombre de Álvaro José Arroyo González, se convertiría en un emblema musical de su país y de la música afrocaribeña.

Jean-Jacques Rousseau afirmaba que el hombre nace dos veces: una para existir y otra para vivir (Olvano Fëu, s. f.). Sin embargo, José Arroyo nacería una tercera vez al llegar en 1973 a Barranquilla, tierra que lo bautizaría como ‘El Joe’ y que además lo llevaría a ser uno de los *tesos* de una orquesta salsera cuya dirección corría por cuenta de Julio Ernesto Estrada Rincón ‘Fruko’⁶⁵. Con esta agrupación, el Joe sería *El Ausente*, *El Caminante*, el padre de *Tania*, el amigo de *Manyoma*⁶⁶, y muchas cosas más.

El Joe, aparte de dar voz a grandes éxitos de la agrupación ‘Fruko y sus Tesos’, también poseía una gran habilidad para componer canciones. Joe Urquijo, tocayo y amigo, sería uno de los que le pediría ayuda con algunos temas para completar un álbum en el que estaba trabajando. El Joe, Joe Arroyo, le ayudaría con tres canciones: *Mi cariño no espera*, *Soy la ley*, que daría también el nombre al álbum, y *El Mulato*, que habla de un negro *guapo* que le grita a un esclavista español ¡No le pegue a mi negra!

⁶⁴ Simón es el protagonista de la canción del género Salsa compuesta por el neoyorquino Willie Colón llamada ‘El Gran Varón’.

⁶⁵ Esta información puede verificarse en el blog: Cuatro Palabras (Cabarcas, 2022)

⁶⁶ En cursiva, cuatro títulos de canciones interpretadas por Joe Arroyo con la orquesta ‘Fruko y sus Tesos’.

Es así como en 1978 se publica el álbum de Robert y su banda, orquesta de Joe Urquijo, titulado Soy la ley, con tres composiciones de Joe Arroyo. (*Robert Y Su Banda - Soy La Ley*, 1978).

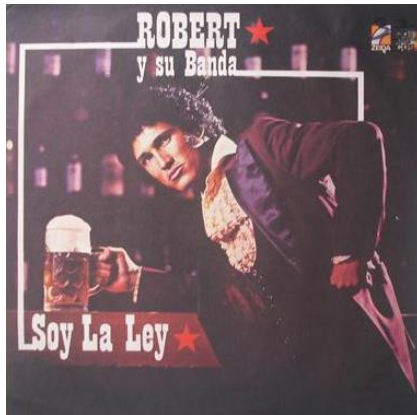


Ilustración 8: Portada del álbum *Soy la ley* de Robert y su banda.

Tomada de (Discogs, s.f.)

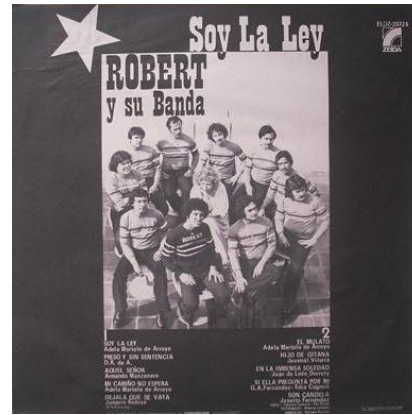


Ilustración 9: Tapa de atrás del álbum *Soy la ley* de Robert y su Banda.

Tomado de (Discogs, s.f.)

Es importante aclarar, como se menciona en la página web de la Radio Nacional de Colombia, (2020) “los temas cedidos por Arroyo aparecen en créditos a nombre de su primera esposa, Adela Martelo, debido a que su contrato con Discos Fuentes no le permitía que sus piezas fueran grabadas por artistas de otras disqueras”. Es así como vemos en los vinilos publicados un nombre distinto al de Joe Arroyo en los créditos.



Ilustración 10: Lado 1 del vinilo *Soy la ley*.

Tomado de (Discogs, s.f.)



Ilustración 11: Lado 2 del vinilo *Soy la ley*.

Tomado de (Discogs, s.f.)

Mientras Joe Urquijo publicaba su trabajo musical, publicación que se pudo dar gracias a la colaboración de su amigo ‘el Joe’, este cosechaba éxitos con ‘Fruko y sus Tesos’ año tras año. Allí crecería musical y personalmente, logrando poner su voz en todos los bares de salsa

del país, pero como hombre que difícilmente se conformaba con poco, en 1981 decide finalmente ir en busca de 'La Verdad'⁶⁷.

Joe Arroyo y la Verdad, su orquesta, nace en Barranquilla en el año de 1981, y debuta con dos álbumes ese mismo año titulados: Arroyando y Con gusto y gana. Jaramillo, (s. f.). Con esta orquesta termina de dar forma a un estilo musical al que denominaría el *Joesón*; estilo que, si bien ya había probado en otras épocas con Fruko y sus tesos, es con su orquesta donde lo hace canción.

Pérez Camacho (2020) cita al mismo Joe hablando al respecto "...empezó con la canción *Manyoma* que es de Fruko, pero que tiene mis arreglos. Allí nació ese golpe, pero en realidad se hizo fuerte cuando llevaba cuatro años con mi banda." Esto demuestra la fuerza creativa que podía llegar a tener al momento de crear su arte, y, sobre todo, el corazón y arraigo que su arte carga. En cuanto al *Joesón*, él mismo lo define en esta cita de Pérez Camacho (2020) "Es un sonido que tiene soca, salsa, sonidos africanos, cumbia, brisa del mar y un 50% que nace de mí, pero que no tengo idea qué es." Una de las canciones emblema que llevarían este estilo sería *Musa original*, que a su vez daría nombre al álbum homónimo publicado en 1986.

El autoplagio, como encontramos en la página Web latameditor (2019) nos explica "ocurre cuando un autor reutiliza partes significativas de su trabajo previamente publicado sin atribución". El lado B de *Musa Original* (1986) hace entrada con el tema más reconocido a nivel internacional del Joe, tema ya publicado previamente por Joe Urquijo, acreditado a Adela Martelo, solo que esta vez ya no se llama *El mulato*. En el año de 1986, con la publicación del álbum *Musa Original*, el mundo conocería un *pedacito* de la historia negra, conocería la *Rebelión*. (Joe Arroyo Y La Verdad, 1986).

⁶⁷ La Verdad es la orquesta que fundó Joe Arroyo en 1981.

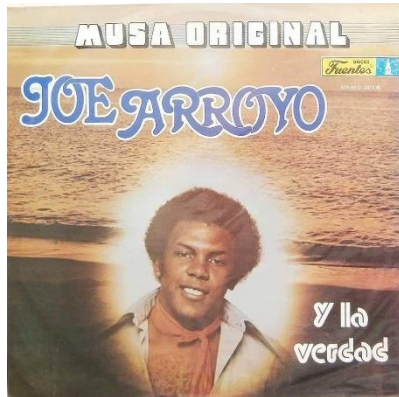


Ilustración 12: Portada del álbum Musa original.

Tomada de (amazon.co, s.f.)



Ilustración 13: Tapa de atrás del álbum Musa original.

Tomada de (amazon.co, s.f.)

Si hay una canción que encierre en si misma el amarillo, azul y rojo de los colores patrios⁶⁸, es *Rebelión*. Es una canción histórica en todos los sentidos y sirve como referencia para músicos, oyentes y bailadores. Con letra del Joe Arroyo y arreglos de Michi Sarmiento⁶⁹, fue grabada en los estudios de discos Fuentes de Medellín, Antioquia. En dicha grabación participaron músicos de la talla de Johnny Moré, Johny Arsuza y Víctor Meléndez en los coros, Ricardo Ojeda y Efraín Villanueva en la percusión, Obert López en el bajo, Alberto Barros y Moris Jiménez en los trombones, Carlos Piña en el saxofón alto y Henry Marh en el saxofón tenor.

Históricos como la canción, son también los solos interpretados por Jorge Gaviria en la trompeta y por Darío 'Chelito de' Castro en el piano. De dichos solos hablarían sus creadores como algo rutinario, algo que un músico debe hacer. Para Jorge fue un solo más, como lo cita (Vega Señá, 2020) en la revista Porro y Folclore No 28:

...Joe Arroyo me ocupaba en las grabaciones siempre. Con él grabé las principales canciones de su orquesta, por ejemplo, *Rebelión*. El sonido de la trompeta que suena ahí es mío. Los grandes éxitos de Joe, la trompeta que suena es la mía. (p.12)

⁶⁸ Colores de la bandera de la República de Colombia.

⁶⁹ Esta información puede verificarse en el blog: Salserísimo (Gómez, 2021)

Jorge Gaviria era un músico ya consagrado, con mucha experiencia y recorrido. No era ese el caso de 'Chelito de' Castro quien era un pianista novel en el medio y con muchas aspiraciones de hacerse un nombre en el mismo. Él comentaría sobre esta experiencia en una entrevista realizada por Alvarez Ferrando (2015) para El Comercio "Empecé a tocar con Joe en el 83, pero fue recién en el 86 que grabamos juntos un álbum de estudio: 'Musa original'. Yo tendría 21 años..." no fue precisamente fácil para él, pues el Joe se le sentó al lado con una grabadora y lo puso a tocar. "Puedes creer que era tanta mi ansiedad en ese momento que me quité la camisa porque sentía que me pesaba. Nada fácil para un muchachito que buscaba hacerse un nombre en la música." Del solo diría que lo hizo solo en una toma, la que quedó en la grabación:

Te soy sincero, pero no sé cómo. Solo recuerdo que Joe le dio REC a la grabadora, cerré los ojos y toqué de un solo tiro. En ese tema es que Joe incluye por primera vez el grito que me haría famoso: "Y con ustedes: Chelito de Castro". (Alvarez Ferrando, 2015)

Es válido aclarar que, para las presentaciones en vivo de la canción, el solo de trompeta normalmente se toca idéntico al que grabó el maestro Jorge, salvo la penúltima frase, que por estar en un registro muy alto no es de fácil ejecución para algunos trompetistas. Claro, hay trompetistas con la capacidad para interpretarlo, así como hay trompetistas que deciden poner lo suyo en la interpretación y hacer una improvisación derivada del solo original. En términos generales es un solo muy respetado.

De la letra, ni el Joe estaba muy seguro de su inspiración, pues hay tres versiones dichas por él mismo. Silva Guzmán (2016) quien las recopiló en un artículo para El Tiempo, menciona que la primera versión es que el Joe se inspiró mientras estaba en un museo de la esclavitud en Cartagena; la segunda versión es que cuando el Joe estaba en el colegio le hicieron leer la historia de un rey de una tribu del Congo que fue traído como esclavo a Cartagena junto con su esposa y, mientras que a él lo pusieron a picar piedra en las murallas, a

ella la hicieron cocinera; y la tercera versión es que el Joe sintió, como propio, el tema de la esclavitud que leyó en un libro de historia de Cartagena y quiso retratarlo en su canción.

No estamos seguros de dónde vino la canción, lo que sí sabemos es hasta donde ha llegado, y aunque el Joe ya no está con nosotros, seguimos escuchando su grito de libertad ¡No le pegue a la negra!

3.2.1. Aspectos musicales

Letra de la canción:

Quiero contarle, mi hermano, un pedacito de la historia negra, de la historia nuestra, caballero.

Y dice así:

En los años mil seiscientos, cuando el tirano mandó,

Las calles de Cartagena, aquella historia vivió.

Cuando aquí, llegaban esos negreros,

Africanos en cadenas, besaban mi tierra, esclavitud perpetua.

Esclavitud perpetúa, esclavitud perpetua.

Un matrimonio africano, esclavos de un español,

Él les daba muy mal trato, y a su negra le pegó.

Y fue allí, se rebeló el negro guapo,

Tomo venganza por su amor, y aún se escucha en la verja, no le pegue a mi negra.

No le pegue a la negra, no le pegue a la negra.

¡Oye, man! no le pegue a la negra. *No le pegue a la negra.*

No, no, no, no, no, no, no. *No le pegue a la negra.*

Oye, esa negra se me respeta. *No le pegue a la negra.*

Eh, eh, que aún se escucha, se escucha en la verja. *No le pegue a la negra.*

No, no, no, no, no, no le pegue a la jeva. *No le pegue a la negra.*

Negra que me dice al chambalacate, chambalacate. *No le pegue a la negra.*

Que aún se escucha en la verja. *No le pegue a la negra.*

Español con el alma negra. *No le pegue a la negra.*

No le pegue na', no le pegue na', no le pegue na', no le pegue a jeva. *No le pegue a la negra.*

Oye, porque el negro se te revela. *No le pegue a la negra.*

Chapetón con el alma prieta. *No le pegue a la negra.*

No, no, no, no, no, no le pegue. *No le pegue a la negra.*

Habrà puño y bófeta por prieta. *No le pegue a la negra.*

No le pegue a la prieta, porque a la negra se me respeta. *No le pegue a la negra.*

Abusador que le pega a jeva. *No le pegue a la negra.*

Ma, que el alma, que el alma, que el alma,

que el alma, que el alma se me revienta. *No le pegue a la negra.*

No, no, no, no, no, no le pegue a mi negrana. *No le pegue a la negra.*

Porque el alma se me agita, mi prieta. *No le pegue a la negra.*

Hay lamento en la playa negra. *No le pegue a la negra.*

En la playa de Cartagena. *No le pegue a la negra.*

No, no, no, no, no, no de Marbella, bella. *No le pegue a la negra.*

El alma negra que canta y que llora. *No le pegue a la negra.*

Porque entonce' el negro se venga. *No le pegue a la negra.*

El Chombo lo sabe, y tú también.

No le pegue a la negra.

Glosario⁷⁰

Negrero: *Dedicado a la trata de negros.

Verja: *Enrejado que sirve de puerta, ventana o, especialmente, cerca.

Jeva: Mujer joven y atractiva físicamente.⁷¹

Chambalacate: No se encuentra definición, posiblemente una palabra improvisada por el Joe.

Prieta: *Cuba*. Dicho de una persona: *De raza negra.

Chombo: *Persona negra de habla inglesa.

Tonalidad: Dbm (Versión de estudio)⁷²; Cm (versión en vivo).

Para el análisis, y la respectiva adaptación, se tendrá en cuenta la tonalidad de la versión en vivo (Cm).

Estructura Musical:

- Introducción



Figura 42: Intro de 'Rebelión'. Joe Arroyo.

Transcrita por el autor.

- El Joe hace el llamado: “Quiero contarle, mi hermano, un pedacito de la historia negra, de la historia nuestra, caballero. Y dice así:”
- Participan: Un jam block, el piano y el bajo.

⁷⁰ Con asterisco (*) son definiciones tomadas de “Diccionario de la Lengua Española”.

⁷¹ Definición tomada de “Diccionario de americanismos”.

⁷² Al ser una grabación para vinilo (LP) y ser una canción de larga duración (6m19s), es posible que, al querer respetar la obra completa, se hubiera grabado con otro BPM de forma que la tonalidad se modificara en consecuencia, de Cm a Dbm.

- Armonía: VIIb (sub-tónica) – Im (Tónica) → |Bb |Cm |
- Mientras el jam block interpreta la clave (2-3), el bajo hace una frase a unísono con el piano, solo que este le agrega una tercera por encima. Esta frase ocupa 4 compases y se repite para completar un total de 8 compases.

Introducción' ¡Dice!

Figura 43: Introducción' de 'Rebelión'. Joe Arroyo.

Transcrita por el autor.

- Se mantiene la clave (2-3)
- Participan: Sección Armónica (Piano, Bajo); Brass (Trompetas, Trombones, Saxofones); Percusión (Timbales, Congas, Bongos).
- Armonía: VIIb (sub-tónica) – Im (Tónica) → |Bb |Cm |
- Esta parte tiene dos frases que completan ocho compases, estos ocho compases se repiten (cambiando los dos últimos compases) para un total de dieciséis compases.
- El brass interpreta dos frases que se mueven entre las notas del acorde. Las trompetas hacen arpeggios ascendentes y descendentes, la primera trompeta arrancando desde la tónica, la segunda trompeta desde la quinta. Los trombones se quedan en la misma nota, el primer trombón en tónica, el segundo trombón en quinta. El saxofón tenor duplica al primer trombón.



Figura 44: Introducción' de 'Rebelión'. Armonía.

Transcrita por el autor.

- Tanto el bajo, como el piano, inician el patrón estándar de la salsa, ambos en primera inversión. El pianista constantemente hace variaciones a este tumbao, adornando los acordes e improvisando sus ritmos siendo cuidadoso de no salirse del 2-3. En figura 5, se mueve entre séptimas del acorde y cromatismos.



Figura 45: Introducción' de 'Rebelión'. Percusión.

Transcrita por el autor.

- El timbalero sube a la campana al igual que el bongosero, quien deja los bongós a un lado e interpreta la campana de mano, mientras que el conguero comienza a interpretar el patrón rítmico de la salsa.

- La salida de esta descarga musical se da con un corte de tres notas en *staccato* dando paso al llamado de la trompeta y el trombón que invitan al Joe a cantar.

Figura 46: Introducción de 'Rebelión'. Salida.

Transcrita por el autor.

- Verso

Figura 47: Verso de 'Rebelión'. Voz, clave y conga. Ocho primeros compases.

Transcrito por el autor.

- Se mantiene la Clave 2-3.
- Participan: Sección Armónica (Piano, Bajo); Brass (Trompetas, Trombones, Saxofones); Percusión (Timbales, Congas, Bongos).
- Armonía: Im (Tónica) – VIIb (sub-tónica) – V7 (Dominante7)
→ |Cm |Bb |Cm |G7|. Si bien no hay acompañamiento acórdico del bajo y del piano, la melodía principal y las respuestas del brass hacen perceptible una idea armónica.

Figura 48: Verso de 'Rebelión'. Voz, clave y conga. Siete segundos compases.

Transcrito por el autor.

- Los cueros de la conga haciendo el patrón rítmico de la salsa, y la clave en 2-3, mantienen el ritmo mientras el Joe, en anacrusa, comienza a cantarnos la historia. Son cuatro frases, dos de ellas en los primeros 8 compases y las dos restantes en 7 compases más⁷³. Que la cantidad de compases sea impar, hace que inevitablemente al final de este momento de la canción la clave quede incompleta.

Figura 49: Verso de 'Rebelión'. Voz y brass. Ocho primeros compases.

Transcrito por el autor.

- El brass y la armonía, responden a la voz con frases fuertes y brillantes principalmente en unísono. Estas frases, el timbalero las refuerza con golpes al platillo, ¡fuerza y brillantez!

⁷³ Este es el consenso general, sin embargo, yo prefiero ver que las dos primeras frases ocupan siete compases y las otras dos frases ocupan ocho compases. Esto haría que la clave de esos últimos ocho compases sea 3-2, aun así, me parece que queda mejor organizado de esa forma.

Figura 50: Verso de 'Rebelión'. Voz y brass. Siete segundos compases.

Transcrito por el autor.

- El brass y la armonía cortan este primer verso en el compás siete.

- Verso'

Figura 51: Clave 'Truncada'.

Transcrita por el autor.

- Se mantiene la Clave 2-3; pero, al venir de un pasaje cuya cantidad de compases es impar, y que consecuentemente la clave termine en 2, van a sonar dos compases con la clave en 2 seguidamente. Este es otro caso en el que se va a 'truncar la clave'. En el paso entre los compases 43 y 44.

Figura 52: Verso' de 'Rebelión. Voz, clave, bajo y piano.

Primeros ocho compases. Transcrita por el autor.

- Participan: Sección Armónica (Piano, Bajo); Brass (Trombones); Percusión (Cencerro, Congas, Campana de mano).

Figura 53: Verso' de 'Rebelión'. Voz, clave, bajo y piano.

Primeros ocho compases. Transcrita por el autor.

- Armonía: Hay dos progresiones diferentes en este pasaje. Los primeros ocho compases interpretan: Im (Tónica) – VIIb (sub-tónica) – VIb – V7 (Dominante7) → |Cm |Bb |Ab |G7|; esta progresión armónica es conocida como la cadencia andaluza, cadencia española o cadencia frigia. Los ocho compases finales del verso interpretan: Armonía: Im (Tónica) – VIIb (sub-tónica) → |Bb |Cm |.
- La percusión 'sube'⁷⁴ a campana al igual que en la introducción' (Figura 31).

- Puente

Figura 54: Puente de 'Rebelión'. Joe Arroyo.

Transcrita por el Autor.

⁷⁴ Se le dice 'subir' porque las campanas están, para el timbalero, por encima de los timbales. También el bongosero deja los bongos a un lado toca la campana erguido.

- Comienza después de dos compases sueltos en Cm.
 - Participan: Sección Armónica (Piano, Bajo); Brass (dos trompetas); Percusión (Cencerro, Congas, Campana de mano).
 - Armonía: VIIb (sub-tónica) – Im (Tónica) → |Bb |Cm |
 - Las trompetas interpretan una melodía sencilla que tiene una distancia interválica de sextas. Al ser muy rápidas las semicorcheas se usa una técnica llamada *Double tounquing*⁷⁵.
- Después del puente se repiten: introducción', verso, verso'. Los versos con distinta lírica.
- **Coros y Montuno**

The musical score for '¡REBELIÓN!' is written in C minor (Cm) and 2/4 time. It features two vocal parts (Voz) and piano accompaniment (Piano (a) and Piano (b)). The lyrics are: 'O - ye, man. no le pe-que|a la ne-gra. No, No le pe-que|a la ne-'. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios.

Figura 55: ¡REBELIÓN!

- Aquí el mundo se detiene. Toda la orquesta: Armonía, brass, percusión, detienen el tiempo con dos figuras de negra.
- Joe, con un grito que encierra siglos de maltratos, de esclavitud, con toda una historia negra contenida en su voz se rebela: ¡Oye, man, no le pegue a la negra!
- Sus hermanos, al ver que él

se levanta, completamente inspirados extasiados lo secundan en un coro: ¡No le pegue a la negra!

- La melodía comienza con un arpeggio de Cm, y hace bordaduras hacia abajo desde la quinta del acorde para finalmente terminar en el fa.

⁷⁵ Se hacen las semicorcheas articulando con la lengua “taga” para facilitar la interpretación de esas figuras tan rápidas.

The image shows a musical score for the song 'Rebelión' by Joe Arroyo. It includes two vocal parts (Voz) and piano accompaniment (Piano). The lyrics are in Spanish. The first vocal part has the lyrics: 'No, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no. O - ye, e - sa ne - gra se me res - pe - ta.' The second vocal part has the lyrics: 'ne - gra. No le pe - que | a la ne - gra. No le pe - que | a la ne - gra.' The piano accompaniment consists of a right hand (Piano a) and a left hand (Piano b). The right hand has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The left hand has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Figura 56: Pregones y coros de 'Rebelión'. Joe Arroyo.

Transcrita por el autor.

- Comienza la improvisación del cantante.
- Participan: Voz, coros; Sección Armónica (Piano, Bajo); Percusión (Cencerro, Congas, Campana de mano).
- Armonía: Im (Tónica) – VIIb (sub-tónica) → |Cm |Bb |
- El Joe improvisa un total de catorce frases en esta parte y los coristas lo acompañan siempre. En ellas ejecuta una gran variedad de arpeggios, grados conjuntos y bordaduras. También se caracterizan por usar la síncopa como base.

The image shows a musical score for the 'Solo de Trompeta de Rebelión' by Joe Arroyo. It includes a trumpet part (Trompeta en Sib 1) and piano accompaniment (Piano). The piano accompaniment consists of a right hand (Piano a) and a left hand (Piano b). The right hand has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The left hand has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Figura 57: Solo de Trompeta de 'Rebelión'. Fragmento. Joe Arroyo.

Transcrito por el autor.

- Al igual que en el son, siendo el primer instrumento de viento-metal que se une a la *fiesta*, aquí entra una melodía inmortal para todos los trompetistas salseros del mundo. Este solo de trompeta también entra en defensa de la negra.
- Participan: Trompeta; Sección Armónica (Piano, Bajo); Percusión (Cencerro, Congas, Campana de mano).
- Armonía: Im (Tónica) – VIIb (sub-tónica) → |Cm |Bb |
- La trompeta sobresale con arpeggios descendientes, grados conjuntos, arpeggios ascendentes y un estallido de registro al final alcanzando un Sol sobreagudo que se convertiría en reto para los trompetistas que le siguen.

- *Y con ustedes: Chelito de Castro.*

- Por un minuto y cuarenta y cinco segundos, el pianista hace un solo.
- Participan: Sección Armónica (Piano, Bajo); Percusión (Cencerro, Congas, Campana de mano).
- Armonía: Im (Tónica) – VIIb (sub-tónica) → |Cm |Bb |

The image shows a musical score for four percussion instruments: Clave, Congas, Timbales, and Bongós. The score is written in 4/4 time and consists of four measures. The Clave part has a simple rhythmic pattern. The Congas part features a complex, syncopated rhythm with many sixteenth and thirty-second notes. The Timbales part has a steady, rhythmic pattern. The Bongós part has a continuous, fast-paced rhythmic pattern.

Figura 58: Solo de piano 'Rebelión'. Percusión.

Transcrito por el autor.

- Es el único momento de la canción en el que la percusión baja. Los timbales bajan a cascara y los bongós sueltan la campana para golpear el cuero. Este

solo está tan elaborado, con tantos elementos musicales que debe tener toda la prioridad auditiva, y esto los percusionistas lo entienden.

- Después de los solos vuelve la improvisación vocal acompañada de los coros.

- Misma estructura en todos los aspectos, solo que esta vez solo se improvisan diez versos.

- Final con la introducción, pero...

- Este final mantiene todos los elementos de la introducción que hacen el piano y el bajo con la clave, solo que esta vez la percusión si acompaña arriba en campanas. (figura 31). La inclusión de la percusión con esta energía, contrasta completamente con la tibieza de la introducción. Esto nos da a entender que la rebelión está completa, y con un último acorde (Cm6 add9) grande, imponente y brillante, proclama al mundo que la raza negra, finalmente, es libre.

▪ En resumen...

- | | |
|-----------------|---------------------------|
| - Introducción | - Verso |
| - Introducción' | - Verso' |
| - Verso | - Montuno y coros. |
| - Verso' | - Solos trompeta y piano. |
| - Puente | - Montuno y coros. |
| - Introducción' | - Final (introducción) |

4. Marco metodológico

4.1. Investigación

El desarrollo de este documento sigue la línea de investigación-creación con un enfoque cualitativo. El arte ha aportado a la evolución y crecimiento del individuo como parte de sí mismo y como parte de la sociedad, tanto que el arte mismo se ha vuelto objeto de estudio y de investigación, esto garantizando el legado de lo existente y construcción de lo nuevo.

El arte, por su concepción, puede llevar a la errónea conclusión de que no necesita una investigación, puesto que surge de la inspiración, de una idea casual, de una melodía que se cruza por la mente del individuo; pero, para que esta inspiración, idea o melodía sucedan, tiene que pasar algo, así sea mínimo, en la vida del individuo. Y, cuando esto sucede, dicha inspiración se materializa en forma de arte con las experiencias y el contexto que el individuo, ahora creador, ha tenido.

Daza Cuartas (2009) cita a Alvarado Ávila en su documento Investigación-Creación, un acercamiento a la investigación en el arte:

A pesar de que muchos teóricos reconocen el papel de la experimentación en las artes, algunos de ellos no están satisfechos con que tal experimentación sea movida principalmente por la intuición, o la imaginación o la creatividad, porque tales recursos responden a un proceder desordenado o irracional. (p. 89)

La intuición, la imaginación o la creatividad también pueden ser usadas para diseñar la forma en que se realiza una investigación y, en el cómo se usa la información recolectada. La recolección de contexto histórico, de pioneros, de herramientas y recursos sobre el objeto de estudio le va a dar certezas al creador y credibilidad al público interesado. Los recursos siempre serán pocos si se limita la creación al saber del creador.

La creación de dos adaptaciones requirió el conocimiento y reconocimiento de las cualidades musicales de las piezas escogidas. En el trabajo investigativo de Pérez Salazar

et al. (2020) se cita a Jaimes (2017) quien en su documento inédito *Aproximación a la definición de investigación artística* comenta:

Los atributos y cualidades que se abordan en la investigación artística ... son del tipo: Elementos compositivos, análisis estructural, estructuras armónicas, unidades didácticas, estrategias didácticas, periodos modales, sistemas de substitución de acordes, modelos de adaptación. Constituyen las anteriores variables, un pequeño muestrario de las infinitas variables de la música que son susceptibles de ser medidos como datos de un proceso investigativo. (p. 63)

Todas estas cualidades mencionadas, y las no mencionadas, siempre van ligadas a un contexto histórico pasado y a un contexto histórico presente. El resultado de esta investigación hubiera sido imposible completarlo sin conocer los orígenes y el momento en que estas piezas fueron publicadas. La mayoría de las veces que la adaptación de estas obras presentaba un problema, la respuesta se encontraba en su pasado, en los pioneros del género musical.

4.2. Procedimiento

Desde el interrogante acerca de la adaptación de piezas musicales del género salsa al formato de piano a cuatro manos, es indispensable construir una ruta metodológica de creación basada en las siguientes tareas o actividades de investigación:

- Contextualización histórica de las obras y de su género musical.
- Transcripción de las obras.
- Análisis de patrones rítmicos y armónicos, tanto en los instrumentos armónicos como en los instrumentos de percusión.
- Análisis del comportamiento de las voces en cuanto a timbre, fraseo, patrones rítmicos, motivos.
- Jerarquización del protagonismo de cada instrumento en cada sección de la obra.
- Adaptación de los elementos musicales analizados al piano.

- Asignación de voces al *piano primo* y al *piano secondo*.

También es indispensable construir una ruta metodológica de creación basado en las preguntas que iban surgiendo al realizar las actividades de investigación propuestas:

- ¿Qué criterios de selección de voces armónicas y melódicas deben considerarse en el ejercicio de asignar las partes de cada pianista?
 - El registro tímbrico de los instrumentos y su organización en el espectro del registro grave al registro agudo.
 - El espacio que cada voz necesita y el espacio que cada mano dispone.
 - Si se llegase a necesitar, la reorganización de la disposición del acorde con un cambio de inversión o, la redistribución y/o creación de una nueva voz para las melodías.
- ¿Cómo configurar la rítmica del bajo con el tumbao del piano entre el *piano primo* y el *piano secondo*?
 - Análisis de la relación rítmico-armónica del piano y el bajo.
 - Necesariamente, tanto el piano como el bajo deben ser interpretados por el *piano secondo*.
- ¿Qué implicaciones de balance y brillo comporta la traducción de los vientos metal, trompetas y trombones, a la tímbrica unificada del piano?
 - Necesariamente, las melodías de los instrumentos de viento-metal deben ser interpretadas por el *piano primo*.
 - En un fragmento de 'rebelión' había voz y trombón, melodías normalmente asignadas al *piano primo*, pero para diferenciar su registro tímbrico, se sacrificó el tumbao en el *piano secondo* para reemplazarlo con la melodía del trombón.
- ¿Cómo apropiar la parte percutiva a las condiciones del piano?

- En el estudio del género musical, se descubrió que el tumbao del piano es un complemento a la percusión, así que el mismo tumbao sería el que marque la pauta para la parte percutiva, siempre con apoyo del bajo.
 - 'Guajira ven' fue un reto en este aspecto, pues la canción encierra tres ritmos distintos: danzón, pachanga y son.
- ¿Es necesaria la adaptación de todos los momentos de la canción?

El género musical presenta cuatro secciones. Una de ellas es la que lleva la pregunta-respuesta entre coristas y cantante, esta parte se puede hacer extensa al estar el cantante improvisando los versos, de ahí que surgiera esta pregunta.

- Se suprimió parte de los coros e improvisaciones en las adaptaciones por lo largo de estas.
- El solo de trompeta y de piano en 'Rebelión', por su larga duración y, en cierto grado, por su complejidad, se decidió omitirlos de la adaptación final.
- En 'Guajira ven', el final se prolonga por varios minutos, por eso se suprimió gran parte de este.

4.3. Las adaptaciones

4.3.1. Guajira ven

Se revisaron varias presentaciones en vivo, de estas se tomaron como referencia dos presentaciones que hicieron en Panamá, una en el año de 1970⁷⁶ y otra en 1974⁷⁷.

⁷⁶

<https://www.youtube.com/watch?v=qXH9cwlEw64&pp=ygUgZ3VhamlyYSB2ZW4gaGVjdG9yIGxhdm9lIGVuIHZpd m8%3D> Guajira ven – Panamá (1970)

⁷⁷

<https://www.youtube.com/watch?v=EOVUZ95R3ck&pp=ygUgZ3VhamlyYSB2ZW4gaGVjdG9yIGxhdm9lIGVuIHZpd m8%3D> Guajira ven – Panamá (1974)



Figura 59: 'Introducción' de 'Guajira ven'. Adaptación a cuatro manos.

Adaptada por el autor.

- En esta sección se abren las voces de los trombones con distancia interválica de sexta. En el original hacen unísono.

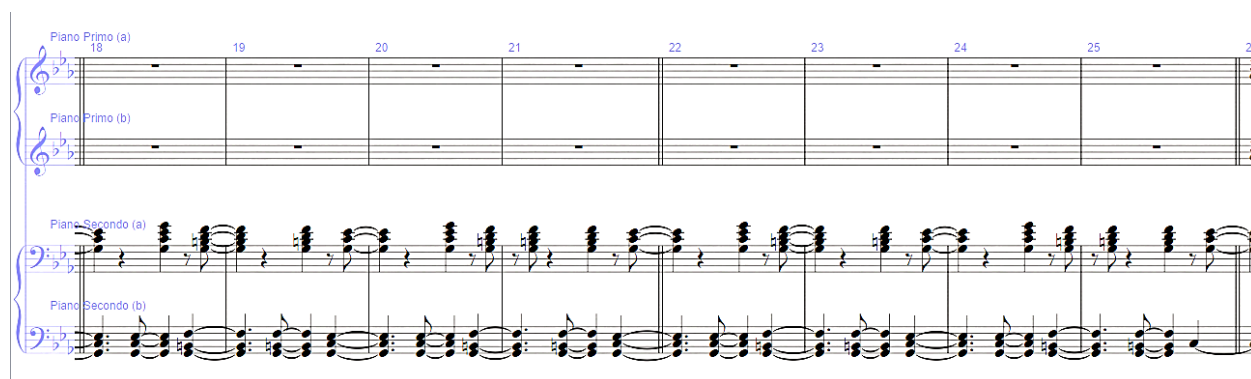


Figura 60: 'Puente' de 'Guajira ven'. Adaptación a cuatro manos.

Adaptada por el autor.

- Este puente se hizo con los acordes ocupando cuatro notas buscando dar peso rítmico y crear contraste entre esta y la sección siguiente que es más melódica y por consiguiente más suave.



Figura 61: 'Puente' de 'Guajira ven'. Adaptación a cuatro manos.

Adaptada por el autor.

- Este segundo puente es un solo de piano que hace el maestro Joe Torres en la presentación de Panamá 1970, puesto como un pequeño homenaje a su contribución en la canción. Además, conecta perfectamente con el patrón rítmico-armónico que le sigue.

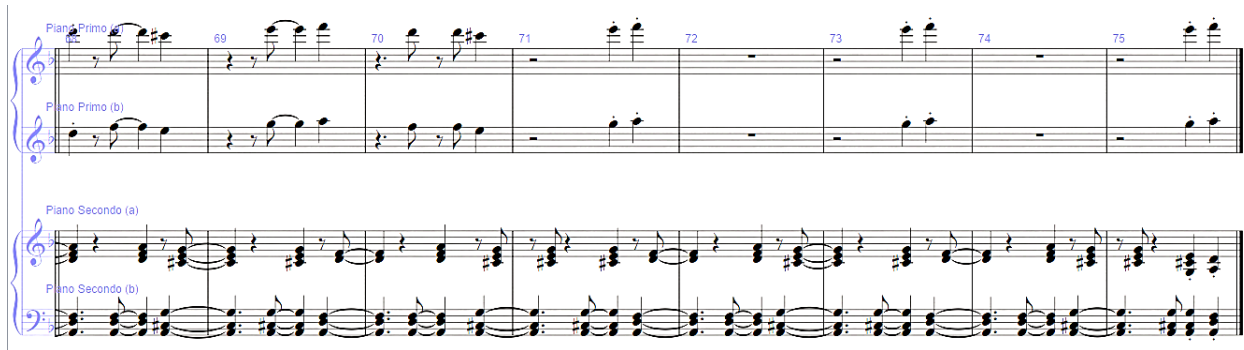


Figura 62: Puente' de 'Guajira ven'. Adaptacion a cuatro manos.

Adaptada por el autor.

- Esta es la forma en que se le da final a la canción en ambas presentaciones en vivo a las que referencié, esto evitando el recurso del *fade out* usado en la versión de estudio.
- La adaptación a cuatro manos, resultado de este proceso, puede observarse en el Anexo 1 que se encuentra en la versión PDF de este documento, puesto que la adición de las partituras en formato Word queda con muy baja calidad.

4.3.2. Rebelión

Se revisaron varias presentaciones en vivo de esta, pero al final se tomaron como referencia la versión de estudio⁷⁸ y una presentación en vivo⁷⁹ que lastimosamente no tiene referencias ni del año en el que se hizo, ni del lugar en el que se hizo.

⁷⁸

<https://www.youtube.com/watch?v=KNcaw0Ye69g&pp=ygUXbGEgcmViZWxpw7NuIGpvZSBhcnJveW8%3D>
Rebelión – Versión de estudio.

⁷⁹

<https://www.youtube.com/watch?v=RXXI8xqHvXU&pp=ygUfbGEgcmViZWxpw7NuIGpvZSBhcnJveW8gZW4gdml2bw%3D%3D> Rebelión – Presentación en vivo.



Figura 63: Introducción de 'Rebelión'. Adaptacion a cuatro manos.

Adaptada por el autor.

- En la introducción, la mano izquierda del *piano secondo* usa el recurso de golpear el piano con el puño, esto en homenaje a Ignacio Cervantes, quien después de leer sobre su vida tiene toda la admiración del autor de este documento.

Figura 64: Verso de 'Rebelión'. Adaptacion a cuatro manos.

Adaptada por el autor.

- Al ser una parte que solo va acompañada por la percusión, se usa solamente el bajo para resaltar el protagonismo de las melodías, el *piano secondo*, igual, se encarga de los vientos-metal. La dueña del momento es la voz.

Figura 65: Coros de 'Rebelión'. Adaptacion a cuatro manos.

Adaptada por el autor.

- En este fragmento el *piano secondo* mezcla el tumbao del piano con los coros.

Figura 66: Final de 'Rebelión'. Adaptacion a cuatro manos.

Adaptada por el autor.

- En el final, al *piano secondo* se le adapto la cascara de los timbales, y la verdad, funciona muy bien.
- La adaptación a cuatro manos, resultado de este proceso, puede observarse en el Anexo 2 que se encuentra en la versión PDF de este documento, puesto que la adición de las partituras en formato Word queda con muy baja calidad.

5. Conclusiones

5.1. ... de la historia

Jamás se debería decir que un género o una cultura musical comenzaron de cero, si bien, siempre hay un elemento y/o una experiencia de donde surge una idea que lo cambia todo, esa idea no es más que la adaptación de lo ya existente. El arte, la música, debe ser vista como un árbol genealógico eterno en el que todo está conectado con todo.

Cuando se habla de música afrocubana se está hablando a medias de esta, pues basta con revisar un poco la historia para darse cuenta de que no solo tiene raíces africanas. En la música afrocubana también hay una gran influencia europea, incluso, llegando a ser tan importante como la influencia del continente negro. No debería hablarse únicamente de música afrocubana sino de música euroafrocubana o afroeurocubana.

El piano, instrumento musical europeo, fue pieza una pieza importante en la música cubana. Los pianistas mencionados en la tesis, Saumell y Cervantes, si bien son cubanos, fueron criados musicalmente por pianistas europeos, lo cual refuerza la idea de la influencia europea en la música cubana. Con esto, no busco minimizar la historia africana, ni de la propia Cuba, en la música cubana, solo busco resaltar la importancia de la aportación europea a ésta.

5.2. ... del formato de piano a cuatro manos

El formato de piano a cuatro manos, en la academia, no debería ser visto como un fin, debería ser visto como un medio para el desarrollo de la técnica pianística, pues, ya se vio en la historia, que así es como el niño comienza a explorar el instrumento. Su maestro, que la mayoría de las veces solía ser un familiar, se sentaba junto al infante y, a cuatro manos, interpretaban juntos las obras de iniciación para el instrumento. El niño aprendía, y aprende, con el ejemplo.

Se hace necesaria una exploración a los recursos pedagógicos que se pueden aprovechar de este formato para desarrollar nuevos métodos, estudios, piezas y/o adaptaciones musicales que sean de provecho para el uso del maestro de piano.

5.3. ... de las canciones

El humano suele llegar a ser muy desagradecido en ocasiones, y el arte también sufre de este infortunado sentimiento hacia muchas de sus piezas. En el entorno musical de orquestas tropicales, orquestas que interpretan salsa, encontramos el término 'chisga', un término peyorativo hacia algunas canciones que 'por ser fáciles', 'por ser muy conocidas', los músicos miramos por encima del hombro y en los ensayos las pasamos por alto por esa razón. El autor de este documento admite haber usado el término y admite que lo ha usado con una de las canciones a las que este trabajo hace foco. 'Rebelión' es una canción que el autor admite haber disfrutado en un principio, cuando la conoció, pero al ser interpretada muchas veces en muchas agrupaciones terminó por alejarse de ella. La investigación del contexto de la canción, de su compositor y de la historia que la inspira, hizo que no solo se renovara el gusto por la misma, sino que se le apreciara con el respeto que se merece.

'Guajira ven', una de las canciones favoritas del autor desde hace años, vista desde su perspectiva histórica también hizo que creciera el sentimiento de respeto a su obra. Se entiende que la música sea vista como puro entretenimiento, incluso, de un tiempo para acá, que no sea nada más que un producto desechable cuyo fin sea estrictamente comercial, pero es precisamente por el desconocimiento de la historia de lo que escuchamos. Hay que cultivar el gusto, hay que estudiar el gusto. ¿Cuántas historias increíbles habrá detrás del arte hecho canción que escuchamos a diario? ¿Cuántas historias increíbles habrá detrás de esa canción que ya no escuchamos? Respetemos las canciones que nos hicieron un día amar este género.

5.4. ... de las adaptaciones

La adaptación de nuevos géneros musicales debe ir de la mano con el surgimiento de nuevas corrientes culturales, con el crecimiento de nuevos grupos de individuos. No todas las generaciones son iguales, pues, por temas políticos o culturales y, la ineludible evolución a la que estamos sometidos como especie, cada incipiente camada de músicos tiene nuevos puntos de partida, nuevas ideas y, en consecuencia, nuevos caminos por crear. Para que esta

transformación sea orgánica, se deben dejar herramientas que ayuden a que este proceso vaya acorde con tal evolución.

Los métodos buscan ayudar a resolver las necesidades e intereses de los músicos en formación y es menester del maestro conocer el método adecuado para cada nuevo reto; sin embargo, a veces se dan casos particulares en los que no hay un método adecuado; a veces, simplemente no existe el método adecuado a los nuevos contextos musicales.

Adaptar va de la mano con mantenerse vigente, y que un género musical tan importante y grande como la salsa no se haya renovado para este formato, incluso, cuando uno de los primeros exponentes⁸⁰ dejó puesta la semilla con tres danzas para piano a cuatro manos, nos da los indicios del por qué está estancado el género. Y no se está diciendo que la salsa está en un momento crítico porque no hay adaptaciones para el formato de piano a cuatro manos, pero la carencia de éstas habla del poco interés que hay en renovarse, pues no es el único campo en el que el género está ausente.

⁸⁰ Ignacio Cervantes.

Bibliografía

- Abba, J. (2018). Perpetuación de la herencia negra en la música afrocubana. *Intercambio/Échange*.
https://www.academia.edu/56933041/Perpetuaci%C3%B3n_de_la_herencia_negra_en_la_m%C3%BAfica_afrocubana
- Alvarez Ferrando, A. (2015, noviembre 2). Chelito de Castro: «Hoy los músicos son solo acompañamiento». *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/musica/chelito-castro-hoy-musicos-son-acompanamiento-202758-noticia/>
- Barriga Monroy, M. L. (2004). La historia del tambor africano y su legado en el mundo. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 1, 30-48.
- Becerra Mayorga, W. (2022). El ritmo y la palabra o para una poética de la música salsa. En *Editorial UPTC*. Editorial UPTC. <https://doi.org/10.19053/9789586606868>
- Benzon, B. (2003). African Music in the World. *The Future of Africa*.
https://www.academia.edu/34610738/African_Music_in_the_World
- Cabarcas, E. (2022, julio 28). El centurión de la noche: A 11 años de la muerte del Joe Arroyo, su música sigue más viva que nunca. *Cuatropalabras*. <https://cuatropalabras.org/memorias/el-centurion-de-la-noche-a-11-aos-de-la-muerte-del-joe-arroyo-su-musica-sigue-mas-viva-que-nunca>
- Campos, R. (s. f.). *La música Salsa como medio de construcción de identidades en los hispanohablantes de toda América en las décadas del 70 y del 80*, Estudios Generales Letras, Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado 8 de abril de 2024, de
https://www.academia.edu/37933130/La_m%C3%BAfica_Salsa_como_medio_de_construcci%C3%B3n_de_identidades_en_los_hispanohablantes_de_toda_Am%C3%A9rica_en_las_d%C3%A9cadas_del_70_y_del_80_Estudios_Generales_Letras_Pontificia_Universidad_Cat%C3%B3lica_del_Per%C3%BA
- Cochuchi. (2019, octubre 15). *Estudio Revolucionario de Chopin, n. 12 Op. 10 en Do menor*. Alberto Cobo. <https://www.albertocobo.com/post/estudio-revolucionario-de-chopin-n-12-op-10-en-do-menor>

- Colección Gladys Palmera. (s. f.). SIRO RODRÍGUEZ DEL TRÍO MATAMOROS. *Radio Gladys Palmera*. Recuperado 3 de marzo de 2024, de <https://gladyspalmera.com/coleccion/imagen/>
- Colón, C. (1825). *Diario del primer viaje*. NoBooks Editorial.
- Cruz, B., & Ray, R. (Directores). (1971). *Sonido Bestial*.
<https://www.youtube.com/watch?v=4japPDZW2I>
- Cruz Martínez, L. J. (2019). *África: Escenario de la colonización, esclavitud e imperialismo*.
https://www.academia.edu/4723202/%C3%81frica_escenario_de_la_colonizaci%C3%B3n_54020
- Daza Cuartas, S. L. (2009). INVESTIGACIÓN - CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. *Horizontes pedagógicos*, 11(1), Article 1.
<https://horizontespedagogicos.iberro.edu.co/index.php/rhpedagogicos/article/view/339>
- Del Castillo Jaramillo, J. (2019). Gillespie y Pozo fusionaron el Jazz y la música cubana. Mario Bauza, Machito y Graciela crearon el Cubop o Latin Jazz, el antecedente directo de la SALSA. Historia del Jazz. Parte XLIX. *Gillespie y Pozo Fusionaron El Jazz y La Música Cubana. Mario Bauza, Machito y Graciela Crearon El Cubop o Latin Jazz, El Antecedente Directo de La SALSA. Historia Del Jazz. Parte XLIX*.
https://www.academia.edu/39050099/Gillespie_y_Pozo_fusionaron_el_Jazz_y_la_m%C3%81sica_cubana_Mario_Bauza_Machito_y_Graciela_crearon_el_Cubop_o_Latin_Jazz_el_antecedente_directo_de_la_SALSA_Historia_del_Jazz_Parte_XLIX
- Esparza, J. J. (2012). *Moros y cristianos: La gran aventura de la España medieval*. La Esfera de los Libros, S.L.
- Ferreira Mascaro, A. E. (2012). *The origin and development of Cuban popular music genres and their incorporation into academic compositions*. University of Georgia.
<https://esploro.libs.uga.edu/esploro/outputs/9949334589402959>

- Gaitán Castañeda, M. L., & Beltrán Moreno, C. V. (2021). *Dúo de piano a cuatro manos: Propuesta de caracterización pedagógica de la práctica del formato*.
<http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/29141>
- Gómez, M. (2021, noviembre 27). Fallece Michi Sarmiento, el arreglista de ‘La rebelión’. *Salserísimo Perú | Salsa es Cultura*. <https://www.salserisimoperu.com/21733-2-fallece-michi-sarmiento-el-arreglista-de-la-rebelion-noticia-26-11-2021/>
- Griffiths, P. (2009). *Breve historia de la música occidental*. Ediciones AKAL.
- Guanche, J. (2020). *El legado africano en los instrumentos y conjuntos instrumentales de la música popular tradicional cubana*.
- Gumennaia, V. (2004). *Jugando en el piano a cuatro manos. Volumen I: Canciones infantiles y música tradicional*. Editorial Papiro.
- Helfritz, H. H. (1960). Música y danzas con máscaras en el Africa Occidental. *Revista Musical Chilena*, 14(73), Article 73.
- Hernández, G., & de Blanck, O. (1959). *Danzas Cubanas (Cervantes, Ignacio)*—IMSLP.
[https://imslp.org/wiki/Danzas_Cubanas_\(Cervantes%2C_Ignacio\)](https://imslp.org/wiki/Danzas_Cubanas_(Cervantes%2C_Ignacio))
- Jaimes, A. (2017). *Aproximación a la Definición de Investigación Artística. Documento inédito producido como material didáctico para la clases de Investigación Formativa en la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. En Bogotá. Colombia. Versión # 2. Noviembre 5 de 2017*.
- Jaramillo, L. F. (s. f.). *Joe Arroyo y La Verdad*. Discos Fuentes. Recuperado 3 de marzo de 2024, de
<https://discosfuentes.com.co/artists/joe-arroyo-y-la-verdad/>
- Joe Arroyo Y La Verdad. (1986). *Musa Original*. Discos Fuentes.
- Landolfi, H. (2015). *Historia del piano*. https://www.academia.edu/11588572/Historia_del_piano
- latameditor. (2019, junio 3). ¡Los 8 tipos de plagio más comunes de los que usted debe mantenerse alejado! *Enago Academy Spanish*. <https://www.enago.com/academy/latam/fraud-research-many-types-plagiarism/>

- Lechner, E. (s. f.). *LO MATO - Fania Records*. Recuperado 28 de febrero de 2024, de <https://es.fania.com/record/lo-mato/>
- Manuel, P. (2009a). Cuba: From Contradanza to Danzon. *Publications and Research*. https://academicworks.cuny.edu/jj_pubs/293
- Manuel, P. (2009b). From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music. *Latin American Music Review*, 30, 184-212. <https://doi.org/10.1353/lat.0.0045>
- Márquez, L. A. (2004). *Los viajes de Colón*. Dastin Export.
- Martínez Molina, J. (2018, septiembre 29). *Ignacio Cervantes, extraordinario músico e indómito patriota—5 Septiembre*. <https://www.5septiembre.cu/ignacio-cervantes-extraordinario-musico-e-indomito-patriota/>
- Mauleón, R. (1993). *Salsa Guidebook: For Piano and Ensemble*. Sher Music Company.
- Mauleón, R. (1999). *101 Montunos*. Sher Music Co. <https://www.perlego.com/es/book/3117745/101-montunos-pdf>
- Mezzatesta, D. (2018). *Ignacio Cervantes ed il Pianoforte a Cuba.pdf*. https://www.academia.edu/36787161/Ignacio_Cervantes_ed_il_Pianoforte_a_Cuba_pdf
- Mikowsky, S. G. (1988). *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. Editorial Letras Cubanas.
- Montoya Chica, P. (2021). *Vinculaciones ineludibles. La subversión conmutativa entre el cine y las artes – UGR Investiga*. <https://investiga.ugr.es/produccion/libro/vinculaciones-ineludibles-la-subversion-conmutativa-entre-el-cine-y-las-artes/>
- Muriel, T. (2016). *Fania All-Stars: Salsa, Inc.: [Cuatro décadas (y pico) de Nuestra Cosa Latina]*. Tommy Muriel.
- Olvano Fëu, W. (s. f.). *Rousseau y la Educación Moderna: Nueva Perspectiva en la Obra de Jean-Jacques Rousseau*. Recuperado 3 de marzo de 2024, de <https://www.docsity.com/es/rousseau-y-la-educacion-moderna-fundacion-de-una-etica-y/9055944/>

- Pérez Camacho, J. J. (2020). El «Joesón», una mirada desde la creación. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*.
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/12299>
- Pérez Salazar, G. D., Leygue Andrade, M., Garvin Goenaga, M., & García Henao, R. A. (2020). *A cuatros manos folclor colombiano en el piano*. Universidad Pedagógica Nacional.
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/12734>
- Pérez Ventura, J. (2016, marzo 16). *La colonización de África (1815-2015)*. El Orden Mundial - EOM.
<https://elordenmundial.com/la-colonizacion-de-africa-1815-2015/>
- Pernas Ruiz, L. (s. f.). *Contradanzas para Piano (Saumell Robredo, Manuel)*—IMSLP. Recuperado 31 de marzo de 2024, de
[https://imslp.org/wiki/Contradanzas_para_Piano_\(Saumell_Robredo%2C_Manuel\)](https://imslp.org/wiki/Contradanzas_para_Piano_(Saumell_Robredo%2C_Manuel))
- Plaza, C. (2011, septiembre 11). Ciencias Culinarias: HISTORIA Y PRINCIPALES SALSAS DEL MUNDO. *Ciencias Culinarias*. <https://cienciasculinarias.blogspot.com/2011/09/historia-y-principales-salsas-del-mundo.html>
- Prat Ferrer, J. J. (2016). *Clásicos tropicales: Música cubana de salón del siglo XIX*. Fundación Joaquín Díaz.
- Quintero Rivera, Á. (1998). Salsa, entre la globalización y la utopía. *Cuadernos de Literatura*, 4(7-8), Article 7-8.
- Radio Nacional de Colombia. (2020, junio 24). *Falleció Roberto 'Joe' Urquijo, primer intérprete de 'La rebelión'*. <https://www.radionacional.co/musica/fallecio-roberto-joe-urquijo-primer-interprete-de-la-rebelion>
- Rael, J. B. (1951). Bendita sea tu pureza (Blessed Be the Purity) [textual transcription]. En *Bendita sea tu pureza (Blessed Be the Purity)*.
- Ramos Gandía, N. (2023). *Historia de la Salsa, desde las raíces hasta el 1975*.
https://www.academia.edu/21956592/Historia_de_la_Salsa_desde_las_ra%C3%ADces_hasta_el_1975

- Rendón Ángel, S. (s. f.-a). *Héctor Lavoe—Salsero del mes—Latinastereo.com*. Recuperado 27 de febrero de 2024, de <http://old.latinastereo.com/html/genteLatina/salseroMes/hectorLavoe/default.shtm>
- Rendón Ángel, S. (s. f.-b). *Willie Colón—Salsero del mes—Latinastereo.com*. Recuperado 27 de febrero de 2024, de <http://old.latinastereo.com/html/genteLatina/salseroMes/WillieColon/Default.shtm>
- Revista Porro y Folclor No. 15 by corporación recreando—Issuu*. (2023, marzo 29).
https://issuu.com/corporacionrecreando/docs/revista_porro_y_folclor_no._15
- Robert Y Su Banda—Soy La Ley*. (1978). <https://www.discogs.com/release/3187878-Robert-Y-Su-Banda-Soy-La-Ley>
- Rodríguez Ruidíaz, A. (2015). *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*.
https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana_Mitos_y_realidades
- Rodríguez Ruidíaz, A. (2017). *La Contradanza cubana*.
https://www.academia.edu/34091015/La_Contradanza_cubana
- Rondón, C. M. (2017). *El libro de la salsa*. Turner.
- Salsa es la cura. (2020, abril 18). *Willie Colón: El rey del trombón*. Salsa es la Cura.
<http://salsaeslacura.com/willie-colon-el-rey-del-trombon/>
- Silva Guzmán, M. (2016, julio 25). «Rebelión», la canción del Joe y el himno de lo afro, cumple 30 años.
El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16654114>
- Suárez García, J. J. (2016). ¿Son o salsa? *Agenda Cultural Alma Máter*, 233, Article 233.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/323454>
- Ulloa, A. (2009). *La salsa en discusión: Música popular e historia cultural*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Vega Seña, M. F. (2020, junio). Jorge Enrique Gaviria, el virtuoso de la trompeta. *Issuu*.
https://issuu.com/corporacionrecreando/docs/edici_n_no._28_revista_porro_y_folclor/s/1084903

Anexos

Anexo 1:

- Guajira Ven – Piano a cuatro manos (Score)
- Guajira Ven – Piano a cuatro manos (Piano Primo)
- Guajira Ven – Piano a cuatro manos (Piano Secondo)

Anexo 2:

- Rebelión – Piano a cuatro manos (Score)
- Rebelión – Piano a cuatro manos (Piano Primo)
- Rebelión – Piano a cuatro manos (Piano Secondo)

Guajira Ven

Willie Colon & Hector Lavoe

Adapted by Vladimir Arango

Piano Primo

Piano Secondo

Pno. P.

Pno. S.

8

15

22

29

Pno. P.

Pno. S.

36

Pno. P.

Pno. S.

42

Pno. P.

Pno. S.

48

Pno. P.

Pno. S.

54

Pno. P.

Pno. S.

61

Pno. P.

Pno. S.

68

D.S. al Coda

Pno. P.

69

Pno. S.

74

Pno. P.

Pno. S.

80

Pno. P.

Pno. S.

84

Pno. P.

Pno. S.

Enviame tu interpretacion a: mylifebehindatrumpet@gmail.com
Me gustaria poder apreciarla.
¡Un saludo!

Piano Primo

Guajira Ven

Willie Colon & Hector Lavoe

Adapted by Vladimir Arango

♩=83

Measures 1-6 of the piano part. The music is in 6/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody features eighth-note patterns and rests, with a final measure ending on a half note.

7

Measures 7-12 of the piano part. The melody continues with eighth-note patterns and rests, maintaining the 6/8 time signature and key signature.

13

Measures 13-18 of the piano part. Measures 13-15 continue the melodic pattern. Measures 16-18 are marked with a '4' above and below the staff, indicating a four-measure rest or a specific rhythmic figure.

26

Measures 26-29 of the piano part. The melody features eighth-note patterns and rests, continuing the 6/8 time signature and key signature.

30

Measures 30-33 of the piano part. The melody continues with eighth-note patterns and rests, concluding the piece in the 6/8 time signature and key signature.

34

Measures 34-39 of the Piano Primo score. The key signature is B-flat major (two flats). The music features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. A fermata is placed over the first measure (34).

40

Measures 40-44 of the Piano Primo score. A section symbol (S) is placed above measure 41. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand remains mostly silent.

45

Measures 45-49 of the Piano Primo score. The right hand continues with eighth notes, and the left hand begins to play a supporting line.

50

Measures 50-54 of the Piano Primo score. The right hand plays eighth notes, and the left hand provides a steady accompaniment.

55

Measures 55-59 of the Piano Primo score. A section symbol (O) is placed above measure 56. The right hand features a melodic line with some rests, while the left hand continues its accompaniment.

60

Measures 60-64 of the Piano Primo score. The right hand plays eighth notes, and the left hand provides a supporting line.

65 **D.S. al Coda**

69

70

76

82

Envíame tu interpretación a: mylifebehindatrumpet@gmail.com
Me gustaría poder apreciarla.
¡Un saludo!

Piano Secondo

Guajira Ven

Willie Colon & Hector Lavoe

Adapted by Vladimir Arango

♩=83

Measures 1-7 of the piano accompaniment. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some triplets. The left hand provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes, and some chords.

8

Measures 8-14. The right hand continues with complex rhythmic patterns, including many beamed eighth and sixteenth notes. The left hand maintains a consistent bass line with some chordal support.

15

Measures 15-20. The right hand has a more active melodic line with frequent beaming. The left hand continues with a steady bass line and some harmonic accompaniment.

21

Measures 21-25. The right hand features a series of chords and some melodic fragments. The left hand continues with a steady bass line and some harmonic accompaniment.

26

Measures 26-29. The right hand has a more active melodic line with frequent beaming. The left hand continues with a steady bass line and some harmonic accompaniment.

30

Measures 30-33. The right hand has a more active melodic line with frequent beaming. The left hand continues with a steady bass line and some harmonic accompaniment.

34

Musical score for Piano Secondo, measures 34-39. The key signature is B-flat major (two flats). The melody in the right hand starts with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass line consists of a continuous eighth-note pattern.



40

Musical score for Piano Secondo, measures 40-44. The melody in the right hand continues with eighth and quarter notes. The bass line continues with the eighth-note pattern.

45

Musical score for Piano Secondo, measures 45-49. The melody in the right hand includes some chords and rests. The bass line continues with the eighth-note pattern.

50

Musical score for Piano Secondo, measures 50-54. The melody in the right hand continues with eighth and quarter notes. The bass line continues with the eighth-note pattern.



55

Musical score for Piano Secondo, measures 55-59. The melody in the right hand includes chords and rests. The bass line continues with the eighth-note pattern.

60

Musical score for Piano Secondo, measures 60-64. The melody in the right hand includes chords and rests. The bass line continues with the eighth-note pattern.

D.S. al Coda

65

69

70

76

82

Envíame tu interpretacion a: mylifebehindatrumpet@gmail.com
Me gustaría poder apreciarla.
¡Un saludo!

Rebelión

Joe Arroyo

Adapted by Vladimir Arango

$\text{♩} = 100$

The first system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and quarter notes with rests. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a similar melodic line. A tempo marking of quarter note equals 100 is placed above the first measure of each staff.

Golpear con el puño cerrado en la madera del piano

8

The second system begins with a repeat sign and a key signature change to one flat (Bb, Eb). It contains two staves. The top staff has a melody with triplets and eighth notes. The bottom staff has a similar melodic line. A key signature change to one flat is indicated by a 'Bb' symbol above the first measure of the bottom staff.

13

The third system continues the piece. It features two staves. The top staff has a melody with triplets and eighth notes. The bottom staff has a similar melodic line. A key signature change to one flat is indicated by a 'Bb' symbol above the first measure of the bottom staff.

13

The fourth system continues the piece. It features two staves. The top staff has a melody with triplets and eighth notes. The bottom staff has a similar melodic line. A key signature change to one flat is indicated by a 'Bb' symbol above the first measure of the bottom staff.

13

The fifth system continues the piece. It features two staves. The top staff has a melody with triplets and eighth notes. The bottom staff has a similar melodic line. A key signature change to one flat is indicated by a 'Bb' symbol above the first measure of the bottom staff.

18 (8)

Cm Bb

23 (8) 8va

tr tr

29 (8) 8va

tr tr

35 *8va*-----|

40 *8va*-----|

40 *8va*-----|

45 *8va*-----|

45 (8)-----|

46 *Bb7*

47 *Ab*

49 (8)-----|

G7 Cm

53 8va-----|

Bb Cm

⊕

58 8va-----| **D.S. al Coda**

Bb Cm **D.S. al Coda**

⊕

62 Φ 8^{va} 5

8^{va} Cm

67 (8) 8^{va}

B $\flat$ Cm

72 (8) 8^{va}

B $\flat$ Cm B $\flat$

77 (8) *8va*

Cm *Bb*

82 *8va* *8va*

87 (8) *8va*

92 (8)-----| 8va-----|

B $\flat$ Cm B $\flat$

97 (8)-----| 8va-----|

Cm B $\flat$

102

Cm

107

111

Enviame tu interpretacion a: mylifebehindatrumpet@gmail.com
Me gustaria poder apreciarla.
¡Un saludo!

Piano Primo

Rebelión

Joe Arroyo

Adapted by Vladimir Arango

$\text{♩} = 100$

Measures 1-5 of the piano score. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and quarter notes with rests.

6

Measures 6-10. Measure 10 includes a repeat sign and an 8va (octave up) marking above the staff. Triplet markings (3) are present in measures 10 and 11.

11

Measures 11-15. Measure 11 includes an 8va marking above the staff. Triplet markings (3) are present in measures 11, 12, 14, and 15.

16

Measures 16-20. Measure 16 includes a trill (tr) marking. Triplet markings (3) are present in measures 17, 19, and 20.

21

Measures 21-25. Measure 21 includes an 8va marking above the staff. Triplet markings (3) are present in measures 21, 22, and 24. Measures 24 and 25 feature a trill (tr) marking.

2

Piano Primo

26 (8) (tr) 8va

31 8va

36 8va 8va

41 (8) 8va

46 (8)

51 (8) 8va 8va



56 (8) 8^{va} D.S. al Coda

62 8^{va} 8^{va}

67 (8) 8^{va}

72 (8) 8^{va}

77 (8) 8^{va}

82 8^{va} 8^{va}

87 (8) 8va

92 (8) 8va

97 (8) 8va

102 2

107

112

Envíame tu interpretación a: mylifebehindatrumpet@gmail.com
Me gustaría poder apreciarla.
¡Un saludo!

Piano Secondo

Rebelión

Joe Arroyo

Adapted by Vladimir Arango

$\text{♩} = 100$

Measures 1-5 of the piano part. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The right hand features a rhythmic melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

Golpear con el puño cerrado en la madera del piano

Measures 6-10 of the piano part. Measure 6 begins with a repeat sign. Measure 7 contains a key signature change to Bb, indicated by a Bb symbol. The musical notation continues with the same rhythmic patterns in the new key.

Measures 11-15 of the piano part. Measure 11 is marked with a Cm key signature change. The notation shows a continuation of the melodic and accompaniment lines, with measure 15 ending on a whole note chord.

Measures 16-20 of the piano part. Measure 16 is marked with a Bb key signature change. The notation continues with the established rhythmic and melodic motifs, ending with a whole note chord in measure 20.

Measures 21-25 of the piano part. Measure 21 is marked with a Bb key signature change. The notation concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and a sustained accompaniment in the left hand, ending on a whole note chord.

26

31

36

41

46

51

Cm

Bb⁷ Ab G⁷ Cm Bb

This musical score is for the Piano Secondo part, spanning measures 26 to 51. The key signature is B-flat major (two flats). The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. Measures 26-30 show a melodic line in the bass clef with rests in the treble. Measures 31-35 introduce chords in the treble while the bass line continues. Measures 36-40 continue the bass line with occasional treble accompaniment. Measures 41-45 feature a more active treble line with chords, with a Cm chord label above measure 42. Measures 46-50 show a complex texture with chords in both hands, including Bb⁷, Ab, and G⁷ labels above measures 47, 48, and 49 respectively. Measures 51-55 continue with active treble lines and a steady bass line, with Cm and Bb chord labels above measures 52 and 54 respectively.

Piano Secondo



3

D.S. al Coda

56 Cm Bb Cm

62 Cm

67 Bb Cm

72 Bb Cm Bb

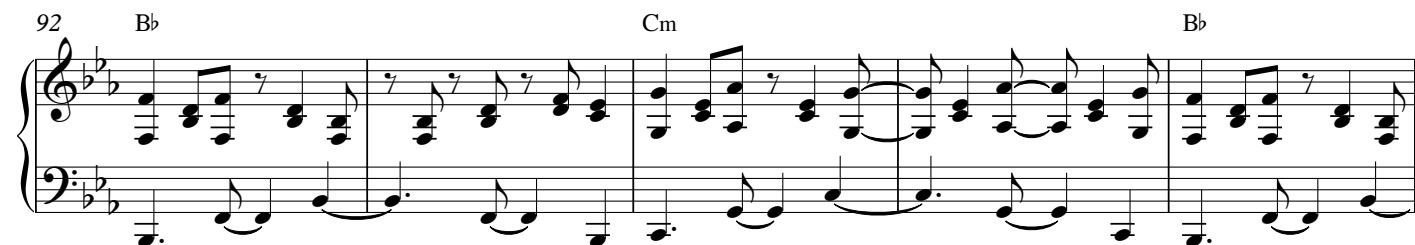
77 Cm Bb

82 Cm Bb Cm

87 B $\flat$ Cm



92 B $\flat$ Cm B $\flat$



97 Cm B $\flat$



102 Cm



107



112



Envíame tu interpretación a: mylifebehindatrumpet@gmail.com
Me gustaría poder apreciarla.
¡Un saludo!