

INFLUENCIAS MUSICALES DE LAS MIGRACIONES EN LA SONORIDAD DE LA
PRODUCCIÓN TAPANDO EL HUECO DEL GRUPO NICHE DEL AÑO 1988

Trabajo de grado presentado para obtener el título de:

Licenciada en música

VALENTINA CASTILLO LOAIZA

Cod: 2017275013

Asesor: Javier Riveros Castillo

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

Bogotá D.C. 2022

CONTENIDO

CAPITULO 1: PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN.....	13
1.1 Planteamiento del problema	13
1.2 Delimitación temática	14
1.3 Pregunta de investigación	15
1.4 Objetivo general	15
1.5 Objetivos específicos	16
1.6 Justificación	16
1.7 Investigación.....	16
CAPITULO 2: MARCO TEORICO	18
2.1 LA SALSA, UNA MIRADA HISTORICA	19
2.2 MIGRACIÓN Y DIÁSPORA.....	39
2.2.1Migrando al Caribe	41
2.2.2Migrando a Colombia.....	53
2.2.3Migrando a Cali	65
CAPITULO 3: TAPANDO EL HUECO (1988).....	84
3.1 Jairo Varela (Vida y obra).....	84
3.2 Producción musical “ <i>Tapando el hueco</i> ”	89
CAPITULO 4: ANALISIS MUSICAL	92
4.1 Cómo podré disimular	92
4.1.1 Análisis musical	96
4.2 Nuestro sueño	134
4.2.1 Análisis musical	136
4.3 Mi Valle del Cauca.....	160
4.3.1 Análisis musical	163
4.4 Resultados del Análisis.....	198
CONCLUSIONES.....	200
BIBLIOGRAFÍA.....	204
ANEXOS	210

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Complejos de la música cubana.	35
Ilustración 2. Variantes de los ritmos plena y bomba.	35
Ilustración 3. Carátula y contra carátula del álbum “Tapando el hueco”.....	90
Ilustración 4. Cómo podré disimular – Análisis musical - Forma	96
Ilustración 5. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass.	97
Ilustración 6. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass.	98
Ilustración 7. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass.	98
Ilustración 8. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass.	99
Ilustración 9. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass.	100
Ilustración 10. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Armonía (Piano - Bajo).	101
Ilustración 11. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Armonía (Piano - Bajo).	101
Ilustración 12. Cómo podré disimular – Análisis musical - Efectos de la percusión	102
Ilustración 13. Cómo podré disimular – Análisis musical - Patrón rítmico cascara del bongó.	102
Ilustración 14. Cómo podré disimular – Análisis musical - Patrón rítmico cascara de la conga.....	102
Ilustración 15. Cómo podré disimular – Análisis musical - Patrón rítmico cascara del timbal.....	102
Ilustración 16. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass. ..	103
Ilustración 17. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass. ..	103
Ilustración 18. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass. ..	104
Ilustración 19. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Armonía (Piano - Bajo).	104
Ilustración 20. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Armonía (Piano - Bajo).	105

Ilustración 21. Cómo podré disimular – Análisis musical, corte - Armonía (Piano - Bajo).....	105
Ilustración 22. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I - Brass.	106
Ilustración 23. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I, tema A - Brass.	107
Ilustración 24. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I, tema A - Brass.	107
Ilustración 25. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I - Voz.	108
Ilustración 26. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I - Voz.	108
Ilustración 27. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I - Voz.	109
Ilustración 28. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I - Voz.	109
Ilustración 29. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I - Armonía (Piano - Bajo).....	109
Ilustración 30. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I, tema A'- Brass.	109
Ilustración 31. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I, tema A'- Brass.	110
Ilustración 32. Cómo podré disimular – Análisis musical, corte/puente - Brass. .	111
Ilustración 33. Cómo podré disimular – Análisis musical, corte/puente - Brass. .	112
Ilustración 34. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B - Brass.	113
Ilustración 35. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B - Brass.	113
Ilustración 36. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B - Brass.	113
Ilustración 37. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, puente - Brass.	114
Ilustración 38. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B - Voz.	115
Ilustración 39. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B - Voz.	115

Ilustración 40. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B' - Brass.	115
Ilustración 41. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B' - Voz.	116
Ilustración 42. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B' - Voz.	116
Ilustración 43. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, puente (frase B) - Brass.	117
Ilustración 44. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Brass.	118
Ilustración 45. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Brass.	118
Ilustración 46. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Brass.	119
Ilustración 47. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Brass.	119
Ilustración 48. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Brass.	119
Ilustración 49. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.	120
Ilustración 50. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.	120
Ilustración 51. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.	121
Ilustración 52. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.	121
Ilustración 53. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz	121
Ilustración 54. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.	121

Ilustración 55. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.	122
Ilustración 56. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.	122
Ilustración 57. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.	122
Ilustración 58. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C' - Brass.	124
Ilustración 59. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C' - Brass.	124
Ilustración 60. Cómo podré disimular – Análisis musical, corte - Tutti.....	125
Ilustración 61. Cómo podré disimular – Análisis musical, coro - pregón - Armonía (Piano - Bajo).	126
Ilustración 62. Cómo podré disimular – Análisis musical - Patrón rítmico campana de la conga.....	126
Ilustración 63. Cómo podré disimular – Análisis musical - Patrón rítmico cascara del timbal.....	126
Ilustración 64. Cómo podré disimular – Análisis musical, coro - Voz.	127
Ilustración 65. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.	127
Ilustración 66. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.	127
Ilustración 67. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.	128
Ilustración 68. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.	128
Ilustración 69. Cómo podré disimular – Análisis musical, mambo - Armonía (Piano - Bajo).	129
Ilustración 70. Cómo podré disimular – Análisis musical, mambo A - Brass.	129
Ilustración 71. Cómo podré disimular – Análisis musical, mambo A - Brass.	130
Ilustración 72. Cómo podré disimular – Análisis musical, mambo A - Brass.	130
Ilustración 73. Cómo podré disimular – Análisis musical, mambo A - Brass.	130
Ilustración 74. Cómo podré disimular – Análisis musical, mambo B - Brass.	131
Ilustración 75. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.	132
Ilustración 76. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.	132

Ilustración 77. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.	132
Ilustración 78. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.	132
Ilustración 79. Cómo podré disimular – Análisis musical, corte final - Tutti.	133
Ilustración 80. Nuestro sueño - Análisis musical - Forma.....	136
Ilustración 81. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema A) - Piano.	137
Ilustración 82. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema B) - Piano.	138
Ilustración 83. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema B') - Brass.	138
Ilustración 84. Nuestro sueño - Análisis musical, puente – Piano.	139
Ilustración 85. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema B) – Brass.	139
Ilustración 86. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema C) - Voz....	140
Ilustración 87. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema C) - Voz....	140
Ilustración 88. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema C) - Voz....	140
Ilustración 89. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema A) - Voz.	141
Ilustración 90. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema A) - Voz.	141
Ilustración 91. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema A) - Voz.	142
Ilustración 92. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema A) - Voz.	142
Ilustración 93. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema B) - Voz.	142
Ilustración 94. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema B) - Voz.	143
Ilustración 95. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema B) - Voz.	143
Ilustración 96. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema B) - Voz.	143
Ilustración 97. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 - Brass.	144
Ilustración 98. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 - Brass.	144
Ilustración 99. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 - Brass.	144
Ilustración 100. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema B') - Voz.....	145
Ilustración 101. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema B') – Voz.....	145
Ilustración 102. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema B') - Voz.....	145
Ilustración 103. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema B') - Voz.....	146
Ilustración 104. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.	146
Ilustración 105. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.	147
Ilustración 106. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.	147
Ilustración 107. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 - Brass.	148

Ilustración 108. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 - Brass.	148
Ilustración 109. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.	148
Ilustración 110. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.	148
Ilustración 111. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.	148
Ilustración 112. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.	149
Ilustración 113. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Brass.	149
Ilustración 114. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Brass.	150
Ilustración 115. Nuestro sueño - Análisis musical, mambo 1 - Brass.	150
Ilustración 116. Nuestro sueño - Análisis musical, mambo 1 - Piano.	151
Ilustración 117. Nuestro sueño - Análisis musical, corte - Tutti.	151
Ilustración 118. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Brass.	152
Ilustración 119. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Brass.	152
Ilustración 120. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Brass.	152
Ilustración 121. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Brass.	153
Ilustración 122. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Voz.	153
Ilustración 123. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Voz.	153
Ilustración 124. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Voz.	153
Ilustración 125. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Voz.	154
Ilustración 126. Nuestro sueño - Análisis musical, mambo 2 (mambo A) - Brass.	155
Ilustración 127. Nuestro sueño - Análisis musical, mambo 2 (mambo A) - Brass.	155
Ilustración 128. Nuestro sueño - Análisis musical, mambo 2 (mambo B) - Brass.	156
Ilustración 129. Nuestro sueño - Análisis musical, pregones (pregunta) - Voz. ..	156
Ilustración 130. Nuestro sueño - Análisis musical, pregones (pregunta) - Voz. ..	157
Ilustración 131. Nuestro sueño - Análisis musical, pregones (pregunta) - Voz. ..	157
Ilustración 132. Nuestro sueño - Análisis musical, pregón - Voz.	157
Ilustración 133. Nuestro sueño - Análisis musical, pregón - Voz.	158
Ilustración 134. Nuestro sueño - Análisis musical, pregón - Voz.	158
Ilustración 135. Nuestro sueño - Análisis musical, coda (tema A) - Voz.	158

Ilustración 136. Mi Valle del Cauca - Análisis musical – Forma.	163
Ilustración 137. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, introducción - Brass.	164
Ilustración 138. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, introducción - Brass.	165
Ilustración 139. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, introducción - Brass.	165
Ilustración 140. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, introducción - Armonía (Piano - Bajo).....	166
Ilustración 141. Mi Valle del Cauca - Análisis musical - Percusión.....	166
Ilustración 142. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A - Voz.	167
Ilustración 143. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A - Brass.	167
Ilustración 144. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A - Brass.	167
Ilustración 145. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A - Voz.	168
Ilustración 146. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A - Brass	168
Ilustración 147. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A - Brass	168
Ilustración 148. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 1 - Voz.	169
Ilustración 149. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 1 - Voz.	169
Ilustración 150. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 1 - Voz.	170
Ilustración 151. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 1 - Voz.	170
Ilustración 152. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 1 - Brass	170
Ilustración 153. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 2 - Voz.	171
Ilustración 154. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 2 - Voz.	171
Ilustración 155. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 2 - Brass.	172
Ilustración 156. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 3 - Voz.	172
Ilustración 157. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 3 - Voz.	173
Ilustración 158. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 3 - Voz.	173
Ilustración 159. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 3 - Voz.	173
Ilustración 160. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 3 - Brass	173
Ilustración 161. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 4 - Voz.	174
Ilustración 162. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 4 - Voz.	175
Ilustración 163. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 4 - Voz.	175
Ilustración 164. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 4 - Voz.	175
Ilustración 165. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 4 - Brass.	176

Ilustración 166. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 5 - Voz.	177
Ilustración 167. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 5 - Voz.	177
Ilustración 168. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 5 - Voz.	177
Ilustración 169. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 5 - Voz.	178
Ilustración 170. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 5 - Brass.	178
Ilustración 171. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 5 - Brass.	178
Ilustración 172. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, corte - Tutti.....	179
Ilustración 173. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A' - Voz.	180
Ilustración 174. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A' - Voz.	180
Ilustración 175. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A' - Voz.	180
Ilustración 176. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A' - Voz.	181
Ilustración 177. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A' - Brass.	181
Ilustración 178. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A' - Brass.	182
Ilustración 179. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema A) - Brass.	183
Ilustración 180. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema A) - Brass.	183
Ilustración 181. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema A) - Brass.	183
Ilustración 182. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema B) - Brass.	184
Ilustración 183. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema B) - Brass.	184
Ilustración 184. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema B) - Brass.	185
Ilustración 185. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema B) - Brass.	185
Ilustración 186. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Voz.	186
Ilustración 187. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Voz.	186
Ilustración 188. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Voz.	187
Ilustración 189. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Voz.	187

Ilustración 190. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Brass.	187
Ilustración 191. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Brass.	187
Ilustración 192. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Brass.	188
Ilustración 193. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coda estrofa 6 - Voz.....	188
Ilustración 194. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coda estrofa 6 - Voz.....	189
Ilustración 195. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, danzón - Brass.....	190
Ilustración 196. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, danzón - Brass.....	190
Ilustración 197. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregones (pregunta) - Voz.	191
Ilustración 198. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregones (pregunta) - Voz.	191
Ilustración 199. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.	192
Ilustración 200. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.	192
Ilustración 201. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.	192
Ilustración 202. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.	193
Ilustración 203. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.	193
Ilustración 204. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.	193
Ilustración 205. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.	194
Ilustración 206. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.	194
Ilustración 207. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.	194
Ilustración 208. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.	194
Ilustración 209. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 2 - Brass.	195
Ilustración 210. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 2 - Brass.	195
Ilustración 211. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 2 - Brass.	196
Ilustración 212. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, corte final - Tutti.	197

Nota: Todas las ilustraciones del análisis musical fueron tomadas del score de cada una de las obras, las cuales fueron transcritas por la autora de la monografía.

INTRODUCCIÓN

En el siguiente documento encontrarán un trabajo de tipo monográfico. En el primer capítulo hallarán información general de la monografía realizada; en el siguiente capítulo, en el marco teórico, ahondaremos la historia de la música del caribe, los procesos migratorios y diásporas alrededor de los fenómenos musicales del Caribe; en Colombia y especialmente en ciudades como: Barranquilla, Medellín, Bogotá y Cali. El tercer capítulo abarcará la vida y obra de Jairo Varela Martínez, la historia de la agrupación Grupo Niche y su producción *Tapando el Hueco*. En el capítulo número cuatro encontrarán el análisis musical de tres obras seleccionadas de la producción objeto de estudio que son: *Cómo podré disimular*, *Nuestro sueño* y *Mi Valle del Cauca*. Este análisis morfológico de las tres obras nos ayudó a entender, el fenómeno sonoro y los cambios a los que hemos referenciado. Finalmente encontrarán algunas conclusiones como resultado de este trabajo. Estas son con temáticas y con generalidades del asunto estudiado.

CAPITULO 1: PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

Las migraciones acompañan a los humanos desde su existencia misma. A través de esta se van generando y enriqueciendo diferentes fenómenos culturales y musicales. El fenómeno de la salsa no escapa de ello y estas prácticas se ven permanentemente atravesadas por estos procesos circulatorios que constantemente, nutren la diversidad y construcción de este género. Una muestra de esto, es la producción musical del Grupo Niche, *Tapando el Hueco*, del año 1988, la cual creó gran impacto en el medio salsero debido a la nueva sonoridad de la agrupación, totalmente diferente a la cual le habían apostado en sus primeras producciones.

Este fenómeno lo podemos enunciar desde varias formas, por ejemplo, desde el análisis musical, desde la reflexión sociocultural de los integrantes del grupo, desde la sonoridad antes y después de esta producción, etc. Entonces podemos encontrar un fenómeno particular, y es que la agrupación se había establecido en la ciudad de Cali, desde el año 1984, pero sus integrantes eran personas que provenían de diferentes países, y ciudades; por mencionar algunos encontramos a su creador Jairo Varela Martínez (Quibdó, Choco), Tito Gómez (Puerto Rico), Diego Galé (Medellín), Álvaro Cabarcas (Barranquilla), Cesar Monje (Venezuela), entre otros, este fenómeno, nos lleva a ilustrar algunos cambios de sonoridad que se dieron no solo por los avances tecnológicos, sino por lo descrito anteriormente. Este punto es el que reflexionaremos a lo largo de este documento.

Es así que a diferencia de las producciones anteriores encontramos mayor diversidad cultural y un gran fenómeno migratorio que podemos explicar a través del estudio de las composiciones y arreglos realizados. Es importante mencionar que dentro de la búsqueda bibliográfica para la realización de este trabajo se encuentra artículos y libros que pretenden dar una explicación del fenómeno de la salsa en nuestro país desde una mirada exterior, por eso este trabajo busca aportar una perspectiva de la salsa desde los procesos circulatorios al interior de nuestro país.

1.2 Delimitación temática

Este trabajo pretende analizar la sonoridad del álbum *Tapando el hueco* del Grupo Niche, orquesta colombiana que es reconocida por interpretar tal vez lo que han llamado muchos como música caribeña o antillana –“salsa”. Dicho análisis se realizará desde los procesos migratorios que dan alrededor de los integrantes de la agrupación y sus posibles aportes según la región a la cual pertenecen.

La iniciativa del tema a investigar nace a partir del debate y estudio de la música caribeña desde el Semillero de Investigación Sabor Caribe (SSC), donde se han propiciado espacios para la indagación, interpretación, análisis y escucha de la música del caribe, complementando la formación musical que se recibe desde el currículo universitario, permitiendo descubrir que, en esta música podemos encontrar gran riqueza rítmica, armónica e histórica. Al respecto el maestro Javier Riveros, docente de la Universidad Pedagógica Nacional nos dice:

« [...] Se sigue mostrando una necesidad en este aspecto de estudio del folclor, como lo etnomusicológico, histórico, morfológico e instrumental de la música caribeña. Además de los recientes estudios de autoevaluación para acreditación [en la UPN], que, en su misma aplicación y eficacia en los contenidos estructurales curriculares de los espacios académicos, se reflejó la ausencia del estudio investigativo de los fenómenos culturales latinoamericanos y su música tradicional [...]» (Riveros: 2020)

Encontramos dos elementos para la elaboración de esta monografía: 1) es que la autora de la monografía es nacida en la ciudad de Cali, en cuyo caso el elemento sonoro se constituyó sobre la música que escuchaba en un entorno familiar como lo es el Grupo Niche; 2) El estudio bibliográfico se ha desarrollado tanto en el semillero y programa radial, Sabor Caribe (SSC), como en los proyectos de investigación aprobados en las convocatorias del CIUP desarrollados en los años 2020, 2021 y actualmente 2022. A raíz de ello nace la inquietud sobre las diferentes

confluencias musicales que hay alrededor de lo que llamamos salsa, un fenómeno caribeño, que se arraigó en el pacífico sur de Colombia en la ciudad de Cali, donde se incuban agrupaciones reconocidas a nivel internacional, pero una de ellas después de más de 40 años en el escenario sigue siendo relevante cuando de hablar del tema se trata, es por eso que el Grupo Niche fue escogido como objeto de estudio de esta investigación.

Al ser una agrupación con una gran trayectoria y una amplia discografía, fue preciso definir una producción en específico, teniendo en cuenta su impacto, difusión y reconocimiento, así como elementos sonoros e históricos que sentarán un precedente, por tal motivo la producción *Tapando el hueco* del año 1988 fue la elegida para realizar el análisis musical que nos permitiría encontrar – o no – los diferentes aportes que se dan por los movimientos migratorios entre diferentes regiones.

El centro de esta investigación es toda la producción *Tapando el Hueco*. Sin embargo, se seleccionaron tres de sus obras que son: *Cómo podré disimular*, *Nuestro sueño* y *Mi Valle del Cauca*, de las cuales se realizaron transcripciones, análisis y posteriormente el montaje de ellas en la Orquesta Músicas del Caribe de la Universidad Pedagógica Nacional, nutriendo así la apuesta investigativa e interpretativa desde nuestro que hacer. Paralelo a ello, ahondaremos sobre los procesos migratorios alrededor de la salsa en el caribe y Colombia y la influencia de ella en el desarrollo de esta producción.

1.3 Pregunta de investigación

¿Qué tan posible es mediante el análisis musical establecer las influencias musicales de las migraciones, en la producción *Tapando el hueco* del año 1988 del Grupo Niche?

1.4 Objetivo general

Indagar sobre las posibles influencias musicales de las migraciones, en la producción *Tapando el hueco* del año 1988 del Grupo Niche.

1.5 Objetivos específicos

- Identificar el contexto histórico, migratorio y sociocultural de la música del caribe y su llegada al pacífico colombiano.
- Describir los fenómenos migratorios alrededor de los integrantes de la agrupación Grupo Niche en el año 1988.
- Mencionar los fenómenos migratorios y musicales que influyeron en la producción *Tapando el hueco* del año 1988 del Grupo Niche.

1.6 Justificación

Este trabajo busca analizar las posibles influencias la sonoridad de una producción musical, como resultado de los procesos circulatorios alrededor de la propuesta musical del Grupo Niche en su álbum *Tapando el hueco* del año 1988. Este aspecto y referente regional y nacional de la Salsa Caleña y Colombiana, se busca a través del análisis musical y las posibles migraciones alrededor del grupo constituido en el año 1988 identificar dichos elementos que contribuyen a la construcción de la identidad musical del álbum *Tapando el hueco*.

1.7 Investigación

- Tipo de investigación: Descriptiva.
Este tipo de investigación es pertinente debido a que narra y describe características de la migración y la influencia de esta en el resultado sonoro de la producción *Tapando el hueco* del Grupo Niche. Nos ayuda a la conceptualización musical de fenómenos del caribe a través de su cultura.
- Metodología: Este trabajo de tipo cualitativo, se desarrolla a través de análisis musical con fines teóricos del objeto de estudio.

La metodología de la monografía, constituyó en el procedimiento de recolectar la información necesaria para alcanzar los objetivos planteados. El esquema general en cuatro capítulos muestra coherencia secuencia y sentido con las actividades que se desarrollaron, como las referencias bibliográficas, la visita a un concierto del Grupo Niche el 9 de octubre 2021 en el Movistar Arena, para entender los asuntos sonoros y las diferencias con la producción de 1988. Además, los demás puntos estratégicos a tratar desde lo etnográfico y lo histórico. Se utilizaron diferentes instrumentos y procedimientos que se desarrollaron, como los análisis musicales, las lecturas, los artículos referenciados de diferentes autores puestos en la bibliografía, los debates en torno al objeto de estudio y los escritos en las asesorías, las audiciones de los acervos musicales, los montajes instrumentales, las entrevistas realizadas en diferentes libros, como por ejemplo *Los rostros de la salsa* de Leonardo Padura en el que da cuenta alrededor del término salsa, estas ayudaron a la intervención en todo el proyecto monográfico.

Se trabajó diferentes tipos de metodología que corresponde a la investigación planteada, en algunos aspectos fue de tipo exploratoria, al igual descriptiva, como también explicativa en ciertos análisis musicales para el objeto de estudio. Los conciertos asistidos como en octubre del 2020 y las visitas a museos en Cali, como el Museo de la salsa, ayudaron al trabajo experimental, y el abordaje bibliográfico para el recuento histórico.

Las técnicas empleadas explícitamente se mostraron en la elaboración de fuentes de datos bibliográficos, la recolección de datos, y de acervos musicales, con enfoques no solo cualitativos, sino cuantitativos en la profundización del análisis del acervo.

Alrededor de las lecturas no solo de la música del Caribe, sino de las poblaciones y sus protagonistas, nos ayudaron a la deducción, de elementos figurativos en el aprendizaje ancestral rítmico a través de la oralidad como forma constitutiva de formación de la cultura.

CAPITULO 2: MARCO TEORICO

INTRODUCCIÓN

El Grupo Niche, es una reconocida agrupación de “salsa”¹ en Colombia. Su fundador Jairo Varela Martínez impuso nuevas ideas musicales que marcaron a lo largo de la historia de la música del caribe. Podríamos decir que el grupo ha plasmado en su discografía cuatro etapas²: a) sus inicios (Con Alexis Lozano); b) antes de los años 80s; c) después de los años 90s; y d) en la actualidad (sin su fundador Jairo Varela). Nuestro trabajo lo centraremos en la transición de algunas obras en que encontramos en el año 1988, realizando un análisis de la sonoridad del álbum *Tapando el hueco*, la cual ha sido considerada como una de las producciones que más se ha destacado y dio un sonido característico e internacional a la agrupación³.

Este trabajo busca dar una mirada a la propuesta sonora de dicha producción desde los procesos migratorios alrededor del grupo conformado en el año de 1988⁴, centrándose en elementos históricos que permiten dar un acercamiento al fenómeno de la salsa alrededor del Caribe. La construcción y discusión del término desde diferentes autores, lo profundizaremos sobre los movimientos migratorios alrededor del establecimiento de la salsa en Colombia y las diferentes ciudades de las cuales provenían los músicos pertenecientes a dicha agrupación.

¹ Colocamos el término entre comillas pues más adelante ahondaremos sobre su significado, por tal motivo no tomaremos partido con respecto a una posible respuesta a la pregunta: ¿Qué es la salsa?

² Podrían ser más o diferentes, dependiendo del estudio del que se proponga; por ejemplo por cantantes principales, por arreglistas, por producciones, por etc., en nuestro caso definimos estas cuatro etapas.

³ Las páginas de la salsa en el mundo así lo dicen. Por ejemplo salserísimo Perú (<https://www.salserisimoperu.com/grupo-niche-tapando-el-hueco-album-que-revoluciono-orquesta-jairo-varela-salsa-noticia-23-04-2019/>), el Espectador (<https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/el-grupo-niche-debio-ganar-el-grammy-anglo-hace-tiempos/>)

⁴ Recordemos que el grupo se disolvió por conflictos con sus integrantes a finales del año de 1986 y a partir de este momento nace otra versión del grupo, con una nueva sonoridad (más adelante ahondaremos en este asunto).

2.1 LA SALSA, UNA MIRADA HISTORICA

El estudio de la historia de la música constituye la construcción de la cultura de determinada región, así lo menciona la maestra Svetlana Skriagina en su artículo *“El papel de la historia de la música en la formación musical profesional”*:

«[...] La historia de la música se convierte en la historia de la cultura musical de diferentes países, diversas naciones, en donde se enlazan varios fenómenos de la vida musical en su interacción. [...]» (Skriagina: 1993 p.22)

Ella resalta la importancia de la historia en la formación del músico, por ello desde nuestra especificidad a través de este estudio, podremos visibilizar los diferentes fenómenos musicales y migratorios que se gestaron y han sido ampliamente discutidos debido a la interacción de diferentes regiones a través de todo el caribe, como es el caso de la *sa/sa*. También profundizaremos en el recorrido histórico y la interacción de dicho fenómeno, desde sus raíces cubanas, hasta las discusiones que se dan alrededor del término.

Al hablar de la historia de la salsa, es inevitable mencionar la música en Cuba, pues el Son es uno de los ritmos que se ha considerado como el inicio de lo que se llama salsa, por ello dentro del marco de la historia musical de Cuba, se encuentran una serie de fenómenos culturales que permearon la música de la Isla, sus tradiciones, reflejadas en los “géneros”, ritmos, composiciones y demás tipos de manifestación musical, cultural, mezclados con aportes de otras culturas. Un ejemplo de ello son las danzas cubanas que se desarrollarían -o adoptarían- luego en Europa, en las guarachas criollas datadas del Siglo XVIII, se encontrarían ritmos que aún se

pueden reconocer en las sonoridades actuales; instrumentos que ya se registraban también en manifestaciones culturales de La Habana, en el siglo XVII y datos de conjuntos típicos intérpretes de Son que fueron cantados por más de dos siglos (Carpentier. 1972, p. 9). Todo ello se evidencia desde la historia cubana, la preservación y adaptación de su cultura y su música en los diferentes escenarios. Hacia 1500, en la isla comenzaban a transcurrir una serie de hechos que irían determinando aspectos culturales, espirituales-religiosos, sociales, etc., importantes para el desarrollo de la historia cubana. Con la incursión de imágenes divinas y demás que darían paso a un sinfín de expresiones, cantos y bailes en torno a la evangelización que se estableció allí.

Caracterizando la música en épocas de la conquista española, Carpentier, registra en su libro *“La música en Cuba”*, algunos personajes que posiblemente tuviesen que ver con lo musical. Uno de ellos es Alonso Morón, español que se quedó en Cuba, probablemente cerca a Bayamo y allí interpretaba la vihuela y la viola, siendo tal vez uno de los primeros instrumentos de estas características que sonaron junto a las demás expresiones cubanas.

«[...] El hecho es que sus instrumentos fueron de los primeros en resonar junto a las selvas y maniguas de la isla, trayendo montados en sus mástiles los ritmos tradiciones de la Península [...]» (Carpentier, 1972, p. 21).

También existe el registro de otros músicos (militares de la conquista) que residieron en la isla, pero que más tarde migrarían a otros estados cercanos, como México, por ejemplo; de esta manera, se podría remontar la existencia de movimientos migratorios que permearon la historia musical del Caribe. Mientras los españoles continuaban imperando en las demás comunidades y zonas del continente, Cuba vivía las consecuencias del medio y fue allí donde se tiene registro de uno de los primeros músicos cubanos: Miguel Velázquez, hijo de indígena y español, de las primeras generaciones mestizas nacidas en la isla, quien años más tarde haría parte

del canónigo de la catedral de Santiago, por sus conocimientos en canto llano⁵ y en órganos, resaltando el amor por su país de origen.

«[...] Nos queda el hecho interesantísimo de que el primer maestro de capilla de la catedral de Santiago cuyo nombre recogiera la historia, exactamente medio siglo después del descubrimiento, fuese cubano, hijo de india y de castellano [...]» (Carpentier, 1972, p. 26).

Es difícil realizar un acercamiento al conocimiento de la música de las comunidades primitivas de Cuba antes de la llegada de los españoles, pero resulta todo lo contrario con la época de la conquista, la migración de los negros y la inevitable intervención de los españoles, cada uno con sus particularidades culturales, sociales, de lenguaje, etc. Teniendo en cuenta además que los elementos cubanos no permearon (al menos eso creemos y se evidencia en las expresiones culturales del país), en el desarrollo cultural español, pues no hubo un asentamiento de cubanos en el continente europeo, caso que, por supuesto si sucedió en Cuba y que, además, estos elementos españoles y negros, si reflejarían luego los aportes en su cultura musical, danzaría, etc. Por otro lado, se puede hablar de los primeros *Areitos*⁶, en los cuales se podía apreciar el ritual con la música y el baile como base de ellos, tal hecho se registra en la mayoría de comunidades que sufrieron la esclavitud. Así pues, *el areito*, constaba de un suceso donde se compartía en alegría y se entonaban unos cantos que se ejecutaban a su vez, con un baile en círculo donde todos se encontraban tomados de las manos y ejecutando los mismos pasos, los cuales eran guiados por una persona que entonaba un canto en específico y los demás respondían con exactitud en verso y danza (véase, el complejo de la rumba

⁵ El canto llano designa a la música vocal tradicional de las liturgias cristianas, el cual es oficial del rito romano. https://es.wikipedia.org/wiki/Canto_llano

⁶ El areito fue la máxima expresión de las artes musicales y poéticas de los indios antillanos. Tomado: <https://www.ecured.cu/Areito>

cubana: columbia, yambú, guaguancó). También, en ocasiones, estos eran acompañados por tambores, los tradicionales troncos ahuecados de los cuales se tienen registro en pueblos de África y después de la esclavitud, en países de América del Sur, así como algunos instrumentos idiófonos que los indígenas ya utilizaban⁷.

«[...] Algunas veces con el canto mezclan un atambor, que es hecho de un madero redondo, hueco, concavado... e suena como los atambores sordos que hacen los negros [...]» (Carpentier, 1972, p. 29).

Carpentier dice que los únicos instrumentos cubanos, de los cuales se tiene registro de su origen primitivo y los cuales actualmente se mantienen, son las maracas y el güiro, instrumentos con características similares a otros utilizados en África y que por ello se adoptaron con más facilidad y se adaptarían luego a los ritmos y fenómenos musicales ejecutados en la isla y el caribe entero. También al respecto Fernando Ortiz menciona en su libro: *La clave xilofónica de la música cubana*, que, el “entrechoque” de dos objetos entre sí⁸, permitirían aprovechar diferentes sonoridades que se desprendían de ello, un ejemplo, podrían ser los Crótalos egipcios⁹, pero para Ortiz dicho instrumento era un poco más elaborado y antes de llegar a él se tuvo que pasar por algo más simple, como a lo que los cubanos llaman: La clave, según Ortiz esta es:

«[...] ¿Qué es la clave? Este vocablo se aplica en Cuba, con otras acepciones diversas, a un instrumento músico, a un género de canción y al grupo de músicos y cantantes de tales

⁷ No olvidemos que estos negros utilizaban los barriles para el transporte y uso de mercancías, entre ellas: ron, azúcar, alimentos, etc. (Riveros: 2021)

⁸ Objetos como piedras o palos.

⁹ Los crótalos egipcios son una serie de instrumentos de percusivos que imitan dos brazos con sus manos en los extremos, para ser percutidos en los aplausos o palmeos (Ortiz: 1984 p.6)

sonaciones. Se dio el nombre de claves a cierto grupo de cantadores que salían de la Habana por los carnavales y otras ocasiones propicias al jolgorio popular, recreándose con canciones de la tierra a las cuales acompañaban con el instrumento llamado *clave* [...]» (Ortiz: 1984 p.7)

Cuba conserva la tradición del *romance* y esto se ve reflejado en cantos, sobre todo *guarachas* que datan de mediados del siglo XIX, que entonaban los campesinos y *guajiros* de aquella época, así como versos escritos años más tarde, por poetas como el conocido Nicolás Guillén. Adicionando a esta ejecución de *romances* y *areitos* (1880), la primera influencia de músicos europeos, y consigo, sus instrumentos (1500) se sumarían entonces, unos nuevos cuerpos, nuevos oídos, nueva lengua, todo un universo con una riqueza musical natural, la cual ampliaría la población cubana, su historia, su cultura, su gente y por supuesto su música: el negro. A pesar de que no se conoce con exactitud en qué fecha llegaron los primeros esclavos negros a la isla, hacia 1534, ya habitaban al menos unos mil negros en Cuba y pese al mal trato que estos tenían –pues estaban por debajo de mestizos e indígenas nativos de la isla–, el negro comenzó poco a poco a incorporarse en los espacios de culto que se presentaban en las iglesias cristianas, pero con la particularidad que estos descendientes africanos, consideraban que era posible la coexistencia de sus deidades (principalmente la yoruba, en el caso de Cuba), junto con las imágenes y hábitos religiosos cristianos que había traído la colonización, es gracias a ello, que actualmente se conserva el sincretismo¹⁰ dentro de la Isla. De esta manera los negros empezaron a ser parte de los espacios musicales del cristianismo, adaptándose con facilidad a los cantos que se entonaban e incorporando a ello su inevitable ritmo. Vale la pena mencionar que por escases de instrumentos en ciudades como Santiago de Cuba, estos eran contruidos artesanalmente por los mismos negros, los cuales se establecieron en la isla como instrumentos musicales autóctonos, como por ejemplo la clave

¹⁰ El sincretismo es un término empleado en antropología cultural y en estudios de religión comparada para referirse a la hibridación o amalgama de dos o más tradiciones culturales. <https://es.wikipedia.org/wiki/Sincretismo>

xilofónica, la marímbula, la yuka, el catá y el cajón (según Fernando Ortiz:1995) hecho que también permitiría la conservación y adaptación de estos instrumentos que actualmente continúan vigentes.

«[...] La verdad era que, en Santiago de Cuba, la escasez de instrumentos, y muy a menudo de organistas, justificaba la utilización de músicos profanos para las solemnidades del culto [...]» (Carpentier, 1972, p. 41).

Un buen ejemplo para argumentar lo dicho anteriormente, es la composición que nos puede mostrar lo que fue la música popular cubana en el siglo XVI, el “*Son de la Má Teodora*”, compuesta por Teodora Ginés, negra oriunda de Santiago. Pues este canto es una réplica de los *romances* entonados en años anteriores, con variaciones en su melodía, dadas por la entonación popular de la región y con rasgueados rítmicos similares a los de algunas danzas del continente y a las rítmicas incorporadas del negro, además, de la utilización de una bandola que por accidente perdería dos de sus cuerdas y se transformaría luego, a un instrumento similar al que hoy conocemos como *tres cubano*. Asimismo, la estructura literaria de este Son, con expresiones como “*rajar la leña*”, evidencia las labores tradicionales que se desarrollaban en aquel entonces, en la población rural-campesina de Cuba; argumentando, de esta manera, la historia cultural de migración, asentamientos y como se refleja en la música popular cubana.

A mediados de los años 1500, la Isla comienza a desarrollar su economía a partir de la industria de ingenios azucareros con un número considerable de esclavos africanos. De esta manera, el aumento de plantaciones de caña de azúcar, contribuían poco a poco al crecimiento de la metrópolis de La Habana, y a su vez al decaimiento económico - con sus consecuentes - de ciudades como Santiago, que a su vez, pasaban por un declive musical, el cual se veía reflejado en la simple

reproducción de chantres¹¹ con coro y órgano, a diferencia de la ciudad de Bayamo, que contaba con una de sus mejores épocas de música que desarrollaba a partir de la religión y visibilizada a su vez, por poemas que componían poetas como Silvestre de Balboa, evidenciando lo brillante del ritual musical ejecutado en ese entonces. Ahora bien, la tradición de las celebraciones del Corpus, favoreció los espacios que engendrarían danzas y movimientos creados a partir del sonar de un tambor que tocaba un músico flamenco que residía en la Isla, Juan de Emberas, apareciendo, de esta manera, los danzantes moros y zapateadores que evidenciaban los movimientos colonos europeos, teniendo en cuenta también la presencia de los negros esclavos y pocos indígenas de la isla que quedaban para entonces. Este encuentro danzario, permitió el nacimiento del teatro medieval en la isla, a partir de las festividades religiosas, las primeras manifestaciones fueron en el marco de las fiestas del Corpus, las cuales, con el pasar de los años -siglos- se fueron adaptando con las circunstancias sociales y culturales hasta principios del siglo XIX. Evidenciando así el enriquecimiento de las culturales de occidente cristiano y las de tradición africana, complementándose ambas en las expresiones melódicas y rítmicas que se iban constituyendo en la isla.

«[...] Una vez más, el negro tendría oportunidad de asimilarse melodías de la Península, aportando a su vez un elemento de enriquecimiento rítmico y percutivo. Dos culturas musicales – la una heredada del occidente cristiano y de la tradición morisca; la otra, elemental, construida en función de ritmos y percusiones considerados como valores en sí – se encontraban en esa encrucijada de rutas marítimas que era Cuba [...]» (Carpentier, 1972, p. 56).

¹¹Cargo que designaba al maestro cantor o del coro en los templos principales, especialmente en las catedrales. En algunos lugares, este término hacía igualmente referencia al sochantre que regía el coro gobernando el canto llano. <https://es.wikipedia.org/wiki/Chantre>

Siendo Cuba un puerto marítimo muy transitable, se comienzan a generar nuevas expresiones humanas, que reflejan precisamente lo visitado por culturas andaluzas, africanas y americanas, transformando el encuentro de estas tres, en danzas y músicas que se constituían en Cuba y su cultura. Diferentes cantos y bailes, evidencian la época de la isla: Baile de Gayumba, Chacona, Batuque, Zarambeque, entre otras. Así lo describe Carpentier.

«[...] La *zarabanda*, como la *chacona*, era “cosa venida de Indias”. El *zambapalo* (de zamba, samba), bailado en España en los siglos XVI y XVII se da también como danza nacida en América. Igual proceso con el *retambo* o *retambico*. Hay, además, una constante analogía fonética entre los nombres de *gayumbas*, *Paracumbés*, *retambos*, *cachumbas*, *yeyés*, *zambapalos*, *zarambeques* y *gurrumbés*, aludidos por los poetas del Siglo de Oro español, con los de *rumbas*, *bembés*, *sambas*, *batuques*, *macumbas*, *guaguancós*, *candombes*, *tumbas*, *chuchumbés*, *carrumbas*, *yambús*, que proliferaron en Cuba, en Argentina, en Chile, en México, en Brasil, en Colombia, y donde quiera que hubo esclavos negros en América. [...]» (Carpentier, 1972, p. 60-61).

Estas danzas primitivas, traídas por la península europea, se transformaron en manifestaciones corporales, musicales, culturales, sociales, etc. Diferentes a las de su origen, gracias al contacto con el negro africano y las demás culturas que confluyeron en Cuba. Esto se evidenciaba en el *tempo* musical, en su melodía y en las figuras coreográficas que eran modificadas por el componente africano.

Para enunciar un ejemplo, se trae a colación los fenómenos musicales del *tango* y *la habanera*, encontrando similitudes en cuanto a su estructura musical evidenciadas en las primeras *contradanzas* y *guarachas* que se conocieron en la Habana hacia 1800 pero que probablemente tienen su origen mucho antes de esta

época, pues ello se reflejaba en la tradición de danza de salón y el baile popular de la isla que predominaba en ciertos espacios antes del siglo XVIII, con cantos como *La guabina*, en los cuales se hallaban ya características de estas contradanzas. Probablemente se hable de que estos fenómenos musicales como el *tango* y por ende la *contradanza*, hayan existido ya en América, sin necesidad de la intervención española y que su posterior difusión con la danza, cambió de características rítmicas y estructurales (tempo) entre otras, se haya dado gracias a la influencia del negro africano.

«[...] Demasiadas son las razones que nos inducen a creer que el ritmo del *tango* se conoció en América antes que, en la Península, y que fueron los negros los principales responsables de su difusión [...]» (Carpentier, 1972, p. 64).

Retomando las primeras *contradanzas*, *habaneras* y *guarachas*, a finales del siglo XVIII, se conoció un baile popular cubano llamado *El Chuchumbé*, el cuál incorporaba en su esencia características de las *guarachas cubanas* del siglo XIX. Asimismo, con otras expresiones musicales como la *rumba*, todas estas, ampliadas posiblemente a partir de bailes rituales africanos en confluencia con Cuba, sus instrumentos y bailes populares, todos estos desarrollándose en el marco de la labor del campesino cubano y sus manifestaciones de laboreo: *zapateo*¹², *puntos*¹³, *décimas*¹⁴ y *canciones*. Además, la importancia de la clave, así lo enuncia Carpentier.

¹² Paso de baile de origen andaluz, que consiste en zapatear llevando estructuras rítmicas del género, en los pies. La música en Cuba – Alejo Carpentier (1972).

¹³ Punto cubano o punto guajiro. Género cantable del ámbito campesino, de marcada raíz hispánica. Recuperado de https://www.ecured.cu/Punto_cubano

¹⁴ Décima. En poesía es una estrofa constituida por 10 versos octosílabos. La décima, para la literatura cubana, es algo más que una estrofa literaria, constituye, sin dudas, un signo de identidad. Recuperado de [https://www.ecured.cu/Décima_\(estrofa\)](https://www.ecured.cu/Décima_(estrofa))

«[...] Es interesante señalar, de paso, que el ritmo de las *claves*, como inteligentemente lo ha observado Emilio Grenet, es el *único que puede ajustarse siempre, sin variantes, a todos los tipos de melodías cubanas*, constituyendo, por lo tanto, una especie de constante escansional [...]» (Carpentier, 1972, p. 87-88).

En el marco de la historia y la cultura cubana, vale la pena mencionar a Esteban Salas, primer compositor cubano que residía a finales de 1700 en Santiago de Cuba. Salas resulta importante para la historia musical cubana y del continente americano, pues complementa la música religiosa americana y amplía la visión de la constitución de esta a partir de producciones que además marcaban un punto de partida entre la música popular de la isla y la música culta, pues gracias a él hubo una constitución de la iglesia como espacio para la música académica y su enseñanza, reestructurando además las plazas para músicos, instrumentos, la incursión a la isla de compositores occidentales como Haydn, Pergolesi, Paisiello y por supuesto, composiciones propias con estructura de *motetes*, *fugas*, entre otros.

«[...] Salas fue, en suma, el clásico de la música cubana. Clásico que no constituyó un fenómeno aislado, ya que estableció sólidos contactos con la música europea de su tiempo, impuso disciplinas duraderas, y trajo a la isla, por vez primera, características de estilo que habrían de perdurar, pasando, incluso, a determinadas expresiones de la música popular [...]» (Carpentier, 1972, p. 87-88).

Ahora bien, continuando con la música popular de la época. Las diferentes expresiones de cantos populares, continuaban resonando en la esencia de los

tambores africanos, el *bamboulá*¹⁵ y los negros africanos tampoco desaprovechaban oportunidad para imitar bailes de *minués* y *contradanzas* ejecutadas en su mayoría por los blancos. Esta incursión de los negros, aportaba a su vez, cualidades melódicas y rítmicas significativas, teniendo en cuenta además que se asimilaban a sus bailes de tribus africanas del Congo. Se evidenciaba con constancia el carácter fundamental de combate, laboreo, amor, huida, entre otros, que complementaban las adaptaciones de estas expresiones.

«[...] ...La *contradanza* respondía –aunque con más recato y leyes– a un mecanismo análogo a la *calenda*, el *congó*, y otras rumbas creadas por los negros y mestizos en América. [...]» (Carpentier, 1972, p. 126).

Es así que la *contradanza* implica un significado vital para la comprensión de la historia de la música cubana, pues esta fue adoptada de la contradanza francesa y transformada en contradanza cubana, siendo una de las primeras expresiones musicales en gozar de la exportación y adaptación con nuevas estructuras que actualmente se encuentran vigentes y se cultivaron con el pasar del tiempo y sus circunstancias. Por ejemplo: de la *contradanza en 6 por 8*, se origina los géneros que hoy se conocen como la *clave*, la *criolla* y la *guajira*. Y de la *contradanza en 2 por 4*, se originaron la *danza*, la *habanera* y el *danzón*, encontrando grandes similitudes entre ellos.

«[...] Porque, en las *contradanzas* de Saumell se encuentran ya fijados, antes de haber transcurrido la primera mitad del siglo XIX, los perfiles y giros que dieron cuerpo, bajo diversos nombres y paternidades más o menos contestadas, al conjunto

¹⁵ Tambor de rito africano: tambor *boulá*, Rito *radá*. La música en Cuba - Alejo Carpentier (1972)

de patrones que alimentaría la cubanidad de un amplísimo caudal de música producida en la isla [...]» (Carpentier, 1972, p. 129).

Asimismo, otros fenómenos musicales que se fueron adaptando y desarrollando según los diferentes contextos sociales y culturales, con diferentes instrumentos, cantos, bailes, etc. El *cinquillo* también resulta ser una expresión de origen africano y adoptaba por América, y en este caso, Cuba, reflejando a su vez una existencia primitiva, con coplas constituidas a partir de cantos nacionales y melodías *créole* traídas por los negros franceses. Sin embargo, este tardó más de cincuenta años en llegar a La Habana, hasta pasar por el danzón y el bolero y convertirse en uno de los elementos fundamentales parte de la música cubana.

Ahora bien, hacia el siglo XIX se comienzan a evidenciar las variaciones en los diferentes fenómenos musicales ya mencionados, en el caso de la contradanza, el negro imprimía un estilo que diferenciaba notoriamente acentos y demás de la contradanza francesa, en este proceso de alteraciones en las contradanzas, surgen *la habanera* y *la conga*, con variaciones rítmicas que modifican sus elementos constitutivos y que perdurarían hasta permear en el origen de orquestas con diferente instrumentación a la del siglo XVII y XVIII, orquestas con flautín, clarinete, violines, contrabajo, timbales calabazos y güiro, constituyeron un punto significativo para la música popular cubana.

Asimismo, comenzaban a confluír dos “corrientes” de expresiones musicales cubanas, por un lado, la *canción cubana*, la cual se caracteriza por el uso de letras extranjeras, ajenas al contexto social y cultural cubano, que reflejan la historia de lo que alguna vez se cantó en los salones europeos en siglos anteriores, dotado de melodías criollas junto con el bolero. Por otro lado, fenómenos musicales como la *guaracha*, *el son*, *la conga*, *la rumba*, *la clave*, *el punto guajiro*, entre otras, las cuales se caracterizan por constituir la ancestralidad de lo africano, la adaptación de las diferentes culturas que confluyeron en la isla y por supuesto la nueva perspectiva dada por el negro.

Entonces, después de este breve pero significativo recorrido por la historia de la música cubana, el cual era pertinente para tener una perspectiva sobre su desarrollo y sentar un precedente entorno a lo que más adelante referenciara Alejandro Ulloa como “La perspectiva cubana”. Este autor nos expone un tema, a través de la pregunta ¿Qué es la salsa?, poniendo en discusión y enfrentando las diferentes posturas que se han construido a lo largo de los años por diferentes especialistas.

«[...] Sorprende encontrar tantas definiciones desde las más concretas como la del maestro cubano Antonio Romeu, hasta las más atrevidas e insensatas como las de Mongo Santamaría, para quien los salseros no han hecho sino copiar “porque no han creado nada”; o la de Pérez Prado, que insulta nuestros gustos musicales y nuestros oídos al llamar «mamarracho» a la salsa y estúpidos a los salseros [...]» (Ulloa: 2009, p.43)

Es así, que en un mundo tan nutrido como lo es la música del caribe es preciso encontrar definiciones de todo tipo, por ello no debería sorprender que grandes músicos cuestionen el género¹⁶. No obstante, se puede clasificar de alguna manera las diferentes concepciones sobre la salsa, ya que hay quienes consideran que la salsa es una copia a la música cubana, y así lo enuncia Ulloa:

«[...] Llamare concepción tradicional aquella que considera la salsa como una copia o una reproducción de la vieja música cubana producida en el siglo XX (entre 1920 y 1960). Esta posición ha sido sostenida por los músicos cubanos que emigraron después de la revolución y también por algunos de los que se quedaron; coinciden en cierto modo con lo que

¹⁶ Si es que podemos denominarlo género, pues veremos adelante.

podría considerarse la posición «oficial» de los cubanos en general [...]» (Ulloa:2009 p.43)

Los músicos cubanos consideran que la salsa no es más que la apropiación de sonidos cubanos como el son montuno, el danzón, la guaracha, el mambo y el chachachá, con el fin comercializarlos. Todo esto como efecto de la revolución por el bloqueo proporcionado de los Estados Unidos hacia Cuba. En otras palabras, ellos consideran que se aprovecharon de su música y la reeditaron para lanzarla al mercado generando posibilidades económicas. Esa posición de los cubanos sobre “la salsa”, ha quedado plasmada por Ulloa referenciando a Mayra Martínez que dice al respecto:

«[...] Desde finales de la década del 60 comenzaron los debates en torno a la salsa, esa mercancía musical encargada, en gran medida, de sustituir en el mercado internacional la rítmica cubana, cuya ausencia había sido provocada por las presiones del bloqueo político, militar y económico dirigido contra Cuba por los Estados Unidos. El impedir la difusión de nuestra música había resultado sumamente fácil... El disco pasaba a ser a partir del bloqueo, un instrumento más de presión económica [...]» (Ulloa: 2009 pp.43-44)

Para muchos cubanos “*la salsa*” ni si quiera la consideran música, por el contrario, la ven como mercancía, como un mercadeo que alimenta el sector económico de los Estados Unidos. Tanto así que su música había sido afrentada por las disqueras solo para conseguir ganancias. Estas ideas tan arraigadas en muchos cubanos, se quedaron después la revolución, pues consideraban que era una copia de su música. Además, su música no fue desarrollada, estudiada lo suficiente y como consecuencia el surgimiento de “la salsa”. El argumento de algunos cubanos con

respecto a *la salsa* como género o ritmo, se centra principalmente en las restricciones comerciales de la isla, ya que consideran que debido a dicha situación su música no fue lo suficientemente difundida y solo quedó para ellos dentro de la isla, lo que imposibilitaba el reconocimiento del desarrollo de su música y esas nuevas características que diferencian la salsa de la música cubana, como los arreglos orquestales o la incorporación de nuevos instrumentos que también ellos realizaron, así lo menciona Enrique Jorrín, en el libro *“Salsa en Discusión”* de Ulloa:

«[...] la salsa que hacen en el extranjero es música cubana, así le agreguen un detallito. Eso no salió del aire. Es fácil hacer un chachachá sobre lo que yo cree; un salsero, si es inteligente, un músico con idea, hace un chachachá, o cualquier ritmo, pero los cubanos partieron de cero. [...]» (Ulloa: 2009 p.44)

En lo que hoy se considera salsa, hay una fuerte influencia cubana, pero, no debemos desconocer los diferentes procesos migratorios como consecuencia de las colonizaciones vividas en Latinoamérica por parte de europeos, asiáticos y africanos, por eso hablar de la música de determinado pueblo como auténtica, sería desconocer la influencia de otras culturas, pues todos recibieron un legado el cual se ha adaptado en sus formas propias. Es decir, se apropió y recreó de forma diferente, se transformó al contacto con diferentes culturas, es decir, se recontextualizaron¹⁷ dando origen a corrientes musicales. De igual manera no hay que desconocer que Cuba se encontraba sesgada desde la mirada política y el desconocimiento del fenómeno salsero en todo el Caribe.

Así mismo, encontramos más conceptos alrededor del tema cargada de cierto despotismo peyorativo, del término como tal. Por ejemplo, la concepción de Rogelio Martínez, director de la Sonora Matancera:

¹⁷ “De esta manera la regla fundamental de la gramática del discurso pedagógico es la regla de la recontextualización mediante la cual una competencia se incluye en un orden y un orden es la condición fundamental para la transmisión/adquisición de una competencia” (Bernstein:1990 p.27)

«[...] La salsa no existe; no es más que la guaracha de toda la vida. Esa es una frase culinaria que se puso en boga y todo el mundo la utiliza; para que funcionara fue necesario coger las grabaciones de nosotros y regrabarlas nuevamente (...) Johnny Pacheco me pregunto un día - ¿Puedo hacerlo? – yo le dije, como no chico. Él sabe que ha hecho la mejor copia de la Sonora Matancera [...]» (Ulloa: 2009 p.45)

También el conocido músico cubano Pérez Prado, menciona lo siguiente al respecto al respecto:

«[...] la llamada salsa, es una farsa, porque no existe; como «salsa», no; como música tropical, sí; porque su verdadero nombre es guaracha. Ahora, que le quiten el nombre de guaracha y le hayan puesto «salsa» pues... allá quien se le trague... porque la salsa no existe: ni como música, ni como ritmo. Para poder llamarse salsa debía tener un ritmo diferente; el que tiene es de guaracha y termina en ritmo [...]» (Ulloa: 2009 p.45)

Alrededor de la negación de la existencia de la salsa, desde la perspectiva cubana se menciona que es una copia, una reproducción, y por ello consideran que el género no tiene cabida en la existencia de la música caribeña. No obstante, es claro que no se puede hablar sobre la historia de la salsa sin mencionar los llamados “complejos”¹⁸, veamos:

¹⁸ Lo enunciamos en comillas, pues aún es un término en discusión, así lo menciona Leonardo Acosta, en su libro: *Otra visión de la música popular cubana*: “Un término innecesario puede pasar, pero un dogma puede

RUMBA	SON	DANZÓN
Columbia Yambú Guaguancó	Montuno Changüí Guaracha-son	Danzonete Mambo Cha cha chá Danza habanera

Ilustración 1. Complejos de la música cubana.¹⁹

Así, como las variantes de los ritmos puertorriqueños (bomba, plena, etc.):

BOMBA	PLENA
Bomba Sicá Bomba Yubá Bomba Cuembé Bomba Holandé Bomba Rulé Bomba Corrido o Loiza Bomba Hoyomula Bomba Corvé	Plena Tradicional Plena Libre Son Plena Plena-jazz Plena Jíbara Plena Reggae Plena moderna

Ilustración 2. Variantes de los ritmos plena y bomba.

Como tampoco se puede desconocer el aporte de diferentes diásporas de pueblos como, por ejemplo, la puertorriqueña, afroamericana, latina, etc.²⁰.

A finales del siglo XX, estudiosos del tema pusieron en consideración sus apreciaciones acerca de la salsa y aún en la actualidad lo siguen negando, como otros lo afirman. El movimiento salsero utilizó repertorio cubano, dando una identidad a este género a agrupaciones conocidas. Tampoco se debe desconocer el aporte de los sonidos salseros al desarrollo musical de la música del caribe (Ulloa:2009).

incluso impedir una visión clara del proceso histórico del que surgieron nuestros géneros más raigales y prácticamente toda nuestra música popular, sobre toda la bailable. Por eso hay que analizar sin apasionamientos el problema de los complejos, que en realidad es bastante simple en el fondo, y aspirar a una historiografía y una musicología libre de complejos” (Acosta:2007 p.39)

¹⁹ Fueron realizadas por el autor de la monografía.

²⁰ Por ello para abrir un debate acerca del aporte de las diferentes diásporas, sería necesario conocer las realidades que se vivía en cada uno de los países del caribe que ha aportado a la construcción del género-

Ante toda regla hay excepción, como es el caso del maestro cubano Armando Romeu, quien consideraba dos corrientes dentro de la salsa, una que principalmente repetía los parámetros presentados por la música cubana de los cuarenta o cincuenta, y otra que mantiene la rítmica, pero varía la armonía y orquestación. Hasta ahora, Alejandro Ulloa nos ha ilustrado mediante la recolección de distintas opiniones y afirma una vez más, que no por el hecho de ser dichas por sus mismos protagonistas sean una realidad, por eso nos aclara que:

«[...] Hay que distinguir dos cosas: una es sentir la música y cada uno la siente como quiera o como le nazca. Otra es conceptualizarla, documentarla y construir una argumentación razonable sobre ella. Por eso, no podemos caer en el relativismo de que todas las definiciones son válidas per se. [...]» (Ulloa: 2009 p.48)

Debemos ser cuidadosos al momento de hablar sobre las diferentes definiciones que rondan alrededor del término salsa. Alejandro Ulloa considera que de alguna manera se ha llegado a una “aprobación” (incluso ya en Cuba es aceptado el término por algunos estudiosos del tema), sobre el concepto básico de la salsa y plantea seis puntos por lo cual se creería que hay un consenso:

«[...] 1- Es claro que buena parte de la salsa se deriva de ciertos géneros cubanos (...) sin que sea esta la única matriz, pues no toda la salsa puede reducirse a lo cubano (...) 2- Hay consenso en el sentido de que estos géneros se mezclan en Nueva York, Puerto Rico, Panamá, Colombia, Venezuela, Santo Domingo, Aruba, Curazao... y (¿Cuba?) (...) 3- La salsa se nutre con influencias armónicas y melódicas del jazz, el blues, el soul y hasta el rock (...) 4- Es claro que desde el Barrio Latino de

Nueva York donde nace la salsa, ella se expande al mundo y se desarrolla en otras ciudades del caribe y el continente (...) 5- la salsa es heterogénea, porque podemos reconocer estilos, tendencias, matices, que diferencian las orquestas entre sí, con lo cual se enriquece en su diversidad (...) 6- Hay consenso en cuanto a que, en sus expresiones de vanguardia, la salsa ha hecho importantes contribuciones a la música y la cultura popular de América Latina y el caribe. [...]» (Ulloa: 2009 p.48)

Sin embargo, entre las anteriores afirmaciones todas son discutibles y ampliamente debatibles, para muchos es innegable la existencia de la salsa, no se pretende dar una afirmación acerca de si es un ritmo, un género o un fenómeno, pero si tratar de enriquecer un poco más el debate acerca de las diferentes posiciones que han construido diferentes estudiosos del tema como: Antonio Romeu, Leonardo Acosta, Cesar Rondo y Ángel Quintero Rivera, por poner algunos ejemplos.

En la ponencia realizada en el año 1998 por escritor, Ángel Quintero Rivera²¹ la cual fue publicada en la revista *cuadernos de literatura*, inicia realizando una caracterización de la salsa en el caribe, y para ellos cita a Rubén Blades con su álbum *Caminando*, en cual Quintero considera que se encuentran gran variedad de ritmos. Así lo menciona:

«[...] El disco caminando, una obra maestra de la gran variedad de ritmos y formas que la *salsa* agrupa y constantemente ordena y reordena de maneras muy libres e indeterminadas, concluye – después de mucho caminar en un mundo atravesado por procesos de globalización- con un intento de sintetizar las identidades caribeñas o la utopía de esa identidad. [...]» (Quintero: 1998 p.91)

²¹ Sociólogo e historiador con una extensa obra sobre clases sociales, política y música popular.

<https://liminar.cesmeca.mx/index.php/r1/agqr#:~:text=Quintero%20Rivera,-http%3A%2F%2Fwww&text=Nacido%20en%20Puerto%20Rico.,sociales%2C%20pol%C3%ADtica%20y%20m%C3%BAsica%20popular.>

Según lo descrito por Quintero, el álbum se caracteriza por presentar una salsa desde ritmos puertorriqueños como la bomba o el merengue, exaltando que no se utiliza son, y aunque se considere importante en la construcción de la salsa, ella va más allá de los ritmos cubanos y termina siendo una convergencia del caribe a través de su riqueza multicultural. Es así que esta descripción de Quintero sobre la salsa, permite abrir aún más el debate sobre el significado de esta, pues no se enmarca dentro de un contexto musical rítmico o lo cataloga como un género, este va más allá de un encasillamiento, pues según esto, la salsa abarcaría cualquier tipo de ritmo o género caribeño.

Hasta el momento encontramos diferentes conceptos respecto al término salsa, entre los que podemos determinar, aquellos que consideran que la salsa es una copia de la música cubana y otros que la niegan totalmente. Ahora traemos a colación otra postura que plantea Alejandro Ulloa en su libro, y es que la salsa no es tomada como un género o un ritmo, más bien la considera una fusión de diferentes géneros cubanos, puertorriqueños y caribeños en general. Es así, que, para defender esta tesis, Ulloa se remite a Leonardo Acosta, quien en su libro: *Otra visión de la música popular cubana*; considera que es “la unión o consolidación de: cosas, mezclas, sincretismo, síntesis” (Ulloa: 2009). Entonces, según la propuesta de Ulloa basada en Acosta, no solo la salsa, sino la música en general es el resultado de la fusión. En el caso de la salsa Ulloa afirma:

«[...] Es una amalgama intergenérica generalmente hecha a propósito, como búsqueda o como experimentación; pero también como realización plena de las potencialidades creativas del músico [...]» (Ulloa: 2009 p.52)

Se podría decir de alguna manera, que la salsa busca principalmente combinar los diferentes ritmos presentes en el caribe. Es decir, que toda la multiculturalidad presente en el caribe se integra alrededor de la música en busca de restablecer su

identidad después de padecer procesos de desplazamiento desde sus lugares de nacimiento y que casualmente coincidieron en un mismo lugar, para dar paso a la plurimusicalidad²². La presencia de cada ritmo va más allá de algo musical, pues detrás de él intervienen hechos socio culturales que marcan la diversidad del caribe, como es el caso de la bomba puertorriqueña, la cual se remonta a las plantaciones esclavistas del siglo XVIII, además, podemos decir que este fenómeno no reposa solo en el caribe, pues en el caso de nuestro país trasciende a la costa pacífica la cual también realiza contribuciones a esta gran masa de fusiones que conforman finalmente la salsa.

Este debate sobre *qué es la salsa*, se presta para realizar dar algunas conclusiones, tratar de encasillar la salsa dentro de un concepto es más bien una necesidad de “puristas”, la salsa puede ser un género, puede ser un ritmo, puede ser un fenómeno o simplemente puede un *no ser*. Es así, que afirmar alguno de estos conceptos sería caer en la misma discusión, que tal vez simplemente no tenga definición en sí misma.

2.2 MIGRACIÓN Y DIÁSPORA

Como consecuencia, a través de la historia de la música caribeña, específicamente la llamada *salsa*, es preciso ahondar en la importancia de los movimientos circulatorios alrededor del establecimiento de diferentes diásporas a lo largo del caribe y los posibles aportes de estos desplazamientos en el desarrollo musical. Los procesos circulatorios son naturales en el ser humano, pues este empezó a desplazarse de un lugar otro, desde el momento mismo que creó consciencia de la inmensidad del territorio que habita²³. Es así, que estos movimientos llevan consigo mismo diferentes nociones como lo pueden ser las mismas personas, elementos,

²² Palabra empleada por Alejandro Ulloa a lo largo de sus libros y documentos investigativos sobre la música caribeña, especialmente sobre a salsa.

²³ Migraciones no solo de dieron en el caribe. Sino en África y en toda Europa. Por ejemplo, las cruzadas, los vikingos

ideas, pensamientos, etc. Por ello, se puede decir que la circulación es un proceso de transformación, al respecto Luis Sánchez Ayala dice:

«[...] Las circulaciones son un proceso que transforma. Tales transformaciones se anclan en los profundos efectos que el acto circular tiene sobre cada aspecto de las actividades sociales, culturales, políticas, económicas, y demás, diarias de aquellos y aquello que directa o indirectamente se relaciona con cualquier tipo de movimiento por el espacio terrestre. En consecuencia, la circulación no es un acto que ocurre sin más. [...]» (Ayala: 2020 p.36)

Es claro, que estos movimientos poblacionales tienen consecuencias y efectos sobre los lugares a los que se llega, ese proceso de transformación como lo menciona Ayala, se puede ver reflejado en la construcción de la identidad de individuos o grupos. Esta construcción identitaria se convierte en un proceso cultural el cual se sirve del reconocimiento del entorno que ocurre cercano a sus pobladores. Es así, que a medida que se mueven las personas, los objetos o las ideas, poco a poco se van añadiendo elementos a la construcción de la identidad, como lo dice Ayala:

«[...] Por lo tanto, la identidad no solo se construye dentro de los debates históricos, culturales, económicos y políticos, sino que además continúa readecuándose según los usos de esta en contextos espaciales específicos. [...]» (Ayala: 2020 p.36)

Así que la identidad no es algo que se considera estático, es un elemento individual o colectivo que está en constante construcción, que sufre cambios permanentes,

pues en cualquier momento puede ingresar un nuevo elemento que se vuelve constitutivo de ella.

2.2.1 Migrando al Caribe

En la historia de la música europea, generalmente nos encontramos con grandes extensiones de textos que narran la transformación de la música desde el medievo y los cantos gregorianos hasta el siglo XX, se narran una sucesión de eventos, compositores, se dice quién fue revolucionario y quién no. El término “evolución”²⁴ es utilizado en textos de historia para referirse a cambios de estilo, Carpentier considera que en la música latinoamericana no se encuentra el mismo panorama, ya que siempre se parte de un análisis del arte que busca marcar la diferencia entre lo importado y lo autóctono.

«[...] nos resulta más fácil entender y explicar la obra de un Schönberg – pongamos por caso – que la de un Heitor Villa-Lobos. El maestro vienes es cabo de raza de una muy añeja familia intelectual; el maestro brasileño, en cambio, es una fuerza natural que irrumpe en el panorama artístico de un continente sin que nada anunciase su llegada – puesto que las músicas escritas en su país, en décadas anteriores, no se le constituían en antecedentes -. [...]» (Carpentier: 2016 p.23)

Según Carpentier, en Schönberg el atonalismo es el resultado de la transformación musical en Europa a finales del siglo XIX, por otro lado, Villa-Lobos fue una

²⁴ Aunque consideramos que el término “evolución” no es el más indicado para referirnos al desarrollo de la música, ya que se da a entender que en la música una es más elaborada que otra. Por este motivo lo escribimos entre comillas, pero vale la pena mencionar que la historia de la música se plantea desde el concepto evolutivo, por lo que este término es utilizado con frecuencia.

sorprende, algo inesperado, con respecto a lo trabajado en aquella época, se considera que dicha combinación de elementos entre lo europeo y lo folclórico es visible en otros compositores. Carpentier resalta la importancia de cierta *onda folclorista* vivida entre los años de 1920 y 1940, donde se deja un precedente con respecto a las creaciones que expresaron lo mejor de cada compositor.

Dentro de las diferentes clasificaciones musicales a través de la historia, se puede encontrar a la música clásica y la música popular; la primera considerada toda aquella que se encuentran dentro del marco europeo, aunque en la actualidad cuando se habla de esta, se hace referencia a la música académica y estudiada dentro del claustro universitario, estaríamos hablando de la misma música popular de la época, así lo menciona Bela Bartok:

«[...] Finalmente, es algo muy sabido que los compositores clásicos de Viena han sufrido los llamados de la música popular: por ejemplo, el tema principal de la sinfonía pastoral de Beethoven es una melodía de danza eslavo-meridional. Beethoven debe haberla oído seguramente de los cornamusistas y acaso justamente en Hungría occidental [...]»
(Bartok: 1979 p.69)

Cuando nos situamos en el estudio de la música del caribe el panorama sobre la música popular es diferente, pues el contexto del folclor cambia, ya que ese folclor europeo, se determina bajo el concepto de la llamada “música clásica” aquella que predomina dentro del estudio profesional de la música, por ello Carlos Miñana (2000) habla sobre la necesidad del músico – en Colombia – por investigar sobre la música popular y tradicional de manera autónoma, pues dentro de la formación es poco el estudio alrededor ella. Así lo menciona en su artículo *entre folclor y etnomusicología*:

«[...]...algunos con cierta formación académica musical y que tenían dificultad para imitar a los músicos tradicionales “a oído”,

se vieron -nos vimos- en la necesidad de analizar y transcribir para estudiar[...]» (Miñana:2000 p.20)

Por otro lado, Carpentier nos menciona la clasificación de la música, desde la perspectiva eurocentrista:

«[...] Y, puestos en el disparadero de clasificar las santísimas músicas que en las ciudades, pueblos o campos sonaban, llevando una vida propia, ignorante de críticas doctas, los músicos, que harto se tomaban en serio, llegaron a establecer, aquí y allá, en tierras de nuestro continente, una increíble clasificación y escala de géneros que comprendían: a) la música culta; b) la música semiculta (?), estas últimas entendidas en algunos lugares como “música clásica” y “semiclásica”(i), lo cual alcanza el absurdo por una total imposibilidad de deslindes; c) música popular; d) música populachera; e) música folklórica [...]» (Carpentier:2014 p.24)

Esta perspectiva de la clasificación de la música puede obedecer a los procesos de colonización que se vivieron en nuestro continente. Al respecto Leonardo Acosta menciona la manera en la cual está escrita la historia de la música o como él lo llama la *historia de la música occidental*.²⁵ Los colonizadores trajeron consigo su folklore de la mano de nuevos instrumentos y nuevas corrientes musicales, que influenciaron la música nativa que habitaba en estas tierras. Por ello reconocer la

²⁵ “Frecuentemente encontramos libros que ostentan un título a la vez sencillo y abarcador: Historia de la música. Una simple ojeada al índice general de cualquiera de ellos basta para comprobar que se nos ha dado otra cosa: una historia de la música occidental” (Acosta: 1983 p.13) “La llamada música culta occidental es el resultado de una peculiar evolución de la sociedad europea, que la llevo antes que a ninguna otra por la senda del capitalismo mercantilista y la conquista del mundo. En parte gracias al saqueo de América, Asia y África, se hizo posible la transformación de la vieja civilización cristiana medieval en la moderna sociedad tecnológica capitalista” (Acosta:1982 p.14)

importancia de la música popular en la formación musical, es necesario, en la medida que la música europea influye más que otras músicas, al considerar que el estudio de música clásica puede aportar más que la música popular.

En ese orden de ideas, sobre la clasificación de la música, cuando ahondamos sobre lo considerado música ritual y primitivo o en “estado puro” -como lo menciona Carpentier- tiende a considerarse que no es música, así lo menciona:

«[...] Ocurre con ello lo que, con la escultura de tiempos remotos, contemplada por Malraux, cuando nos dice que una estatua antes de ser estatua (es decir: obra de arte) fue otra cosa; personificación intangible de la divinidad, objeto de culto, materialización de un concepto difícilmente asible, modo de acceso a la trascendencia. Así la música fue música antes de ser música. [...]» (Carpentier: 2016 p.29)

Al estudiar la música, son varios aspectos los que se tienen en cuenta para la interpretación de una partitura. Es decir, se busca una melodía, se trata de descifrar a través de patrones que muchas veces se creen que no son los adecuados para analizar, pero es necesario entender el contexto, lo cultural del acto ritual y repetitivo de aquellos sonidos. Vestigios de todo ello pueden ser los cantos de vaquería que se escuchan en los llanos orientales del campo venezolano, o las decimas que llegaron con los españoles y aún sobreviven en América Latina con melodías monótonas y repetitivas, pero que al ser “academizadas” en una sonata o sinfonía, muchas veces pierden el sentido o su razón de ser.

Para Carpentier el «Folclore en estado puro» no era más que una mentira, pues, este había desaparecido desde hace bastante tiempo, sobre todo con la aparición del Ars Nova, donde aparecen músicos con un verdadero sistema de notación, más adelante, en el renacimiento se vienen a interesar un poco por el folklore. Sin embargo, este ya era un poco más elaborada y justo así paso en Latinoamérica, en cuanto a las expresiones musicales provenientes de lugares lejanos y aldeas que

sucumbía en las capitales, incorporando bailes, ganando público y generando desdicha en quienes consideraban que no era más que cantos triviales.

«[...] No era ocurrencia de ignaros ni de incultos lo que ya se iba colando en los salones por impulso de una irresistible energía rítmica. Era ya un arte de formas fijadas, de estilos definidos, de inflexiones codificadas, que se iba produciendo, a base de modelos remotos en el ámbito de las urbes. [...]»
(Carpentier: 2016 p.32)

Ritmos como la contradanza o las habaneras recorrían el continente americano, con tal fuerza que llegaban hasta el continente europeo, composiciones realizadas por músicos que, teniendo el conocimiento para realizar música culta, preferían realizar música popular, contribuyendo al repertorio de la música profana, prohibida por el clero, pero, aun así, necesaria para el hombre y su vida social. Carpentier trae a colación al poeta Silvestre de Balboa que, en 1608, narra el festejo por la liberación de un obispo, describe un concierto en el cual hay instrumentos como zampoñas, rebeles, albogueses y panderos, instrumentos que son descritos en libros que datan más o menos del año 1343, además, describe el canto a «solos» y «de dos en dos». Lo que no fue previsto por dichos autores citados por Carpentier, es el aporte de los asentamientos nativos como las tipinaguas, los tambores interpretados por negros que llegaron como esclavos, y las maraguas, descritas por Jean de Lery a mediados de 1.500.

De ese modo, instrumentos europeos y americanos habían coincidido como consecuencia de movimientos migratorios y esta transculturación daba una nueva perspectiva a la música que se empezaba a escuchar en el «nuevo mundo». Esta nueva música llegó a la península ibérica, se consideraba música de las nuevas indias y pronto fue vetada por la iglesia, pues era considerada impura, asimismo, hacia el siglo XVII se prohibirían los bailes en las iglesias cubanas. Esas zarabandas como consecuencia de la colonización, no tardaron en universalizarse hasta el

punto de bailarse en la realeza. Durante el proceso de colonización nacen nuevos vocablos en nuestro idioma y uno muy significativo que perdura hasta nuestros días es la palabra: criollo. Por eso Alejandro Carpentier cita a Juan López Velasco quien en su texto *Geografía y descripción Universal de las Indias*, menciona la palabra y una explicación de la misma.

«[...]Los españoles que pasan a aquellas partes y están en ellas mucho tiempo, con la mutación del cielo y el temperamento de las regiones, aun no dejan de recibir alguna diferencia en el color y la calidad de sus personas; pero lo que nacen de ellos, que llaman criollos, y en todos son tenidos y habidos por españoles, conocidamente salen ya diferenciados en el color y el tamaño... [...]» (Carpentier: 2016 p. 36)

Es así, que todo aquel nacido en el “Nuevo mundo” se consideraba criollo, no importaba si sus padres eran españoles, europeos o africanos, dicha palabra representaba ya una distinción latina. Poco a poco fueron apareciendo nuevas composiciones como resultado de esta “nueva” raza, como es el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, quien escribe tocotines en lengua indígena y villancicos con jerga de negros. Asimismo, el maestro de Simón Bolívar, Simón Rodríguez, realizaba un tratado sobre la criolledad, donde afirma que América no es España.

«[...] América, según el discípulo de Rousseau y traductor de Chateaubriand, “no es España”. Y añade, en texto de 1840: “La América no ha de imitar servilmente, sino ser original. La lengua, los tribunales, los templos y las guitarras engañan al viajero. Se habla, se pleitea, se reza y se tañe a la española, pero no es como España” [...]» (Carpentier: 2016 p.37)

Es así como la palabra criollo empieza a representar la necesidad de los americanos a definirse, demostrar que por ser criollo no se es ignorante, el americano criollo empieza una búsqueda por el conocimiento e ir a la par de los centros intelectuales europeos, pero a su vez en esa búsqueda inicia un proceso de descolonización que viene acompañado por las diferentes guerras independentistas en América del Sur. Durante los siglos XVII y XVIII la música se desarrolla principalmente en las iglesias de la mano del maestro de capilla, quienes influenciados por la cultura europea desarrollan principalmente obras de carácter culto y en ocasiones realizan acercamientos al estilo criollo, claro está, sin tomar propiamente los ritmos locales. Con el afán de estar al día con respecto a los movimientos románticos europeos la ópera llegó al continente y se empieza a escribir óperas principalmente de estilo nacionalista en los diferentes centros musicales de prestigio. Aunque algunas de estas expresiones europeas construidas en Latinoamérica tuvieron cierto éxito, lo cierto es que para hablar de *criollo* o *popular*, debe mirarse a la amplitud musical, así lo menciona Carpentier:

«[...] Pero, pese al éxito de ciertas óperas nuestras (Gómez, Gaspar Villate, etcétera) que, pasando el Atlántico, sonaron en teatros de Francia y de Italia, no era en los escenarios líricos donde habíamos de buscar una expresión de lo criollo, sino en la invención siempre fresca, viviente, renovada, de aquellos músicos que serían discriminatoriamente calificados de semicultos, populares o populacheros por ciertos compositores del futuro, harto ufanos de su sabiduría y técnica [...]»
(Carpentier: 2016 p.39)

Una de las primeras canciones latinoamericanas de reconocimiento mundial fue la popular «*Habanera Tu*» de Eduardo Sánchez de Fuentes, quien la compuso en el año 1892, pero aproximadamente veinte años atrás se había escuchado una habanera y no provenía precisamente de la Habana, la habanera de Carmen

compuesta por Bizet, es así que cuando fue reconocida la habanera, como un género proveniente de América, este ya se consideraba un género de composición. En sus inicios se conocía como danza habanera y era habitual escucharla en fiestas y bailes. Y así como otros ritmos y géneros provenientes del suelo americano, al cruzar el atlántico fueron estilizados de alguna manera para ser presentados en una sala de conciertos o teatro lírico. Es así que después de la incorporación de la habanera en la obra de Bizet, más compositores harían lo propio, tomando no solo la habanera, sino también otros ritmo o géneros como el tango argentino.

«[...] Habanera, tanto argentino, rumba, guaracha, bolero, samba brasileña, fueron invadiendo el mundo con sus ritmos, sus instrumentos típicos, sus ricos arsenales de percusión hoy incorporados por derecho en la batería de los conjuntos sinfónicos [...]» (Carpentier: 2016 p.40)

Toda la música que menciona Carpentier, proveniente de toda América latina es ahora abanderada en el mundo, es la música predilecta con la cual el pueblo se ha identificado por muchos años, música popular, semiculta, populachera, como la nombran los academicistas, ha sido la que denota nacionalidad y representa la verdad y el sentir de cada ser que la escucha. Es una enunciación que podemos sostener que es ahí donde radica la diferencia entre la historia musical de nuestro continente y el continente europeo. Nuestra música no proviene de conservatorios, fue considerada impura por la iglesia, nació de la marginalidad, de la prohibición, de la era profana. Claro está, que no se pretendemos oscurecer con un manto de cuestionamientos negativos, pues las grandes sinfonías, las orquestas fundadas en nuestro continente y el aporte de muchos compositores a la música académica, es evidente. Lo cierto es que dentro de ese ambiente nacionalista debe reconocerse más que el ejercicio melódico de lo que acompaña cada composición.

Carpentier considera que la nacionalidad, no es un instrumento, es la persona quien lleva consigo su identidad, ejemplo de ellos son los africanos, que al llegar al “nuevo continente” en barcos esclavistas, solo traían consigo la memoria de su música e instrumentos, o la llegada de la guitarra de la mano de los colonizadores, que se arraigó entre músicos y han impreso el estilo particular de la sensibilidad criolla. Es así, que entrar en discusiones inconclusas sobre quién o qué es o no es, es prolongar una disyuntiva innecesaria. Más bien, deberíamos asumir quienes somos, así como Carpentier cita la frase de Heitor Villalobos “*El folclore soy yo*”

Por otro lado, después de mencionar las confluencias de la música del caribe, dentro de los fenómenos identitarios que sobresalen en el establecimiento de lo que se considera salsa, se encuentra el barrio Harlem, conocido en el medio por ser la *cuna*²⁶ - por decirlo así - de la salsa. Como lo hemos mencionado anteriormente diversos autores afirman que la salsa es la mezcla del jazz, música cubana y puertorriqueña, pero ante dichas afirmaciones y reducirlo a una simple mezcla de ritmos, podemos acercarnos un poco a esos procesos circulatorios que se dieron alrededor del barrio Harlem del Este, o simplemente *El barrio* como es conocido actualmente y todo el efecto de la migración de puertorriqueños a Nueva York que dieron como resultado una mezcla musical del caribe.

Puerto Rico es un estado libre asociado de Estados Unidos, lo cual, explicándolo brevemente quiere decir que su territorio forma parte del país, mas no pertenece a este, por lo cual sus habitantes tienen nacionalidad estadounidense, permitiendo así la migración de los latinos de esta isla a cualquier parte del país, en este caso el lugar elegido fue Nueva York. Para nadie es un secreto que la comunidad latina se caracteriza por su carisma, y sobre todo por el ambiente fiestero, no importa el lugar del mundo en el que se encuentre, la fiesta y la música viajará con ellos. Es por eso que el asentamiento de los puertorriqueños en Harlem del este no fue de tal agrado para los estadounidenses.

«[...] En suma, el barrio latino es un gueto, y desde los primeros tiempos, el concepto de “*gueto*” implica una

²⁶ Argumento que hemos cuestionado anteriormente.

otredad étnica subrayada por razones socioeconómicas [...]» (Tablante, 2014, p. 49.)

Los *guetos*²⁷, son espacios que se caracterizan por las bajas condiciones en el nivel de vida, la pobreza y el desempleo. El nivel de desempleo y el bajo ingreso de dinero de las familias puertorriqueñas instaladas en este lugar permiten hacer la alusión de *El barrio* como un *gueto*.

Rodríguez, afirma que, tras la llegada de la diáspora²⁸ puertorriqueña, el deterioro urbano fue más notorio, por ello de manera despectiva propone *La teoría del bongó de la destrucción urbana*. Con ello haciendo alusión a que la llegada de los puertorriqueños al entorno neoyorquino fue el inicio de dicho deterioro urbano, por tal, estas “teorías” permiten ver el descontento de los norteamericanos con aquellos migrantes asentados en *El barrio* y reforzando la idea de que este era el gueto de la población afrolatina.

Diferentes autores descontentos con la llegada de los puertorriqueños, hacen distintos análisis de las situaciones socioeconómicas a las cuales llevan este proceso migratorio masivo, por ejemplo, Tablante cita a Baudrillard (1976, p.36):

«[...] El trabajo está en todas partes porque no hay trabajo. De ahí que el trabajo alcance su forma definitiva, su forma consumada (...) en esos otros espacios sociales que han precedido a la manufactura y le han servido de modelo: el asilo, el gueto, el hospital general, la prisión, lugares de encierro y de concentración que nuestra cultura ha secretado y camino hacia la civilización [...]» (Tablante, 2014 p.50)

En esa medida, Baudrillard considera que la llegada de dicha población llegaría a ser la destrucción del sistema capitalista, ya que la situación de desempleo y el desespero por encontrarlo es el que genera los guetos urbanos. Contrario a

²⁷ La palabra *gueto* hace alusión a una zona o barrio donde habitan personas del mismo origen o condición, generalmente señalados por motivos raciales o culturales, un ejemplo de ello, son los guetos creados en la segunda guerra mundial por los Nazis para albergar a la comunidad judía en diferentes lugares de Europa.

²⁸ Conjunto de comunidades de un mismo origen o una misma condición establecidas en distintos países.

Baudrillard, Tablante referencia a Bourdieu, pues considera que esta manifestación del gueto se puede apreciar en el cuerpo y la identidad de aquellos que ocupan este espacio social, debido a esto toda la frustración que se sienten como personas segregadas se ve reflejado en el espacio que habitan y a su vez se va dando la consolidación de dicho sitio, como consecuencia de que todas tiene en común la discriminación, lo cual los lleva a encerrarse en aquel lugar, ya que no encuentran lugar para participar en otros espacios sociales (Tablante:2014). Por otro lado, Tablante citando a Lequin menciona que este considera el gueto como una reserva potencial de mano de obra, donde encuentra una comunidad desarraigada y el cual su único fin es encontrar trabajo.

En cada postulado, se puede observar que el gueto se considera una unidad cultural, por ello Leopoldo Tablante, cita a Park (1990 p.130) de La escuela de Chicago, ya que considera:

«[...] La gente está dominada [...] por un gusto, una pasión o algún interés que se arraiga en el comportamiento en la naturaleza original del individuo [...]» (Tablante: 2014 p.51)

Esto él lo califica como una “*Región moral*” la cual se define por la otredad étnica de los puertorriqueños, concluyendo así que estos aspectos le dan una identidad al gueto, es decir que, con el paso del tiempo, ese sector de la ciudad va adquiriendo un color, una cualidad según los habitantes del lugar, convirtiéndolo así en un sitio cargado de sensibilidad, gracias a las tradiciones e historias que se van tejiendo desde la etnia que lo habita.

Desde los diferentes puntos de vista expresados anteriormente podemos decir que el gueto es una congregación de personas, que, ubicándolos en la estructura económica, ocupan el lugar más precario, pero más allá de eso, también su historia y cultura se encuentra consolidada, es decir que, aunque no se encuentra una estabilidad económica si se encuentra una estabilidad cultural. Es por eso que Tablante se refiere a Simmel (1990, p.64) nos dice:

«[...] La economía monetaria no tiene otro objetivo sino llenar el día de la máxima cantidad de hombres, de magnitudes, de cálculos, de terminaciones numéricas, de reducciones de valores cualitativos en valores cuantitativos [...]» (Tablante: 2014 p.52)

En esta pequeña crítica a la economía capitalista donde busca resaltar la desigualdad, donde evidencia la forma en que se construyen las jerarquías de la ciudad – en este caso Nueva York – en ese sentido, el gueto permite dar una referencia hacia las jerarquías sociales dentro de la ciudad, por eso Park, habla acerca de la división inmobiliaria de la ciudad ligándola a las prácticas mercantiles que se dan según la naturaleza del sector. Así lo cita Tablante:

«[...] Las conveniencias y los gustos personales, los intereses profesionales y económicos tienden indefectiblemente a la segregación y, por lo tanto, a la repartición de las poblaciones en las grandes ciudades [...]» (Tablante: 2014 p.52)

Es decir, al capitalizar los diferentes modos de vida dentro de la ciudad, el gueto permite resaltar las diferencias y ser unos referentes de segregación, permitiendo que el nivel social de los puertorriqueños que residen en la ciudad de Nueva York, se convierta en un referente para entender la lógica del sistema y la discriminación de diferentes grupos, como en este caso el gueto.

Es así, que todas estas implicaciones de segregación y discriminaciones mencionadas se dan con base en los empleos ejecutados por los puertorriqueños, llegando así a generar una especie de retroceso en la Región Moral que mencionamos con Park anteriormente.

Leopoldo Tablante (2014), cita a Rodríguez, quien postula que la discriminación y la diferencia étnica y cultura forman parte del funcionamiento del mercado de trabajo y este modo de funcionamiento afecta directamente la diáspora puertorriqueña. Además, considera que la discriminación más allá de ser los prejuicios que se tienen hacia un determinado grupo de personas, también se puede considerar un

mecanismo que desde el punto de vista del mercado, contribuye a la segmentación del trabajo entendiendo segmentación más allá de un grupo determinado de consumidores, llevándolo al punto de vista del mercado de trabajo. Dentro de esta categoría de grupos y subgrupos se permite determinar el modo de vida que llevan los puertorriqueños en Nueva York y es aprovechado por diferentes iniciativas comerciales. Llegando así la industria fonográfica especializada en salsa a este sector y aprovechar la sensibilidad de dicho grupo para capitalizarla. Ejemplo de ellos es el Grupo Fania, el cual tomó el barrio como forma de su estética musical con fines comerciales y de difusión. A lo largo del caribe podemos encontrar infinidad de fenómenos que son significativos en el desarrollo musical de lo que se llama “salsa”, países como Venezuela, Panamá o Colombia, realizaron grandes aportes, desde sus agrupaciones y músicos que migraron hacia Nueva York y las diferentes islas, permitiendo la circulación de conocimiento y el desarrollo pluricultural de diferentes regiones.

2.2.2 Migrando a Colombia

Continuando con el estudio de los procesos migratorios alrededor del caribe, para nuestro objeto de estudio llegamos a Colombia, donde encontramos gran variedad de fenómenos musicales que han marcado generaciones como: la cumbia, el porro, el bullerengue, la chalupa, la champeta, el chandé, etc., pero la salsa, fue un fenómeno que llegó al país y se arraigó en la cultura colombiana, tanto en las costas como en el interior del país. Se popularizó tanto, que empezaron a nacer orquestas de salsa y propuestas musicales alrededor del género. Ahora bien, al hablar de salsa en Colombia las personas hacen referencia a la ciudad de Cali, pues esta ganó gran reconocimiento en esta ciudad, al punto de ser considerada “*Capital mundial de la salsa*”, aunque debemos decir que si es de gran importancia para Colombia en general, pues se puede considerar un país salsero. En el libro “*Salsa en Colombia*” de Sergio Santana Archbold, podemos apreciar la magnitud del movimiento salsero en el país, incluso en ciudades como Popayán, Tunja, Bucaramanga, Manizales, ubicadas en otros puntos geográficos, diferentes climas,

también tienen impregnada la cultura salsera, en menor magnitud, pero no menos importantes.

Para nuestra especificidad, en este caso los procesos migratorios del Grupo Niche en su producción *Tapando el hueco*, nos centraremos en la importancia del movimiento salsero en tres ciudades colombianas reconocidas por sus agrupaciones y músicos del género. Barranquilla, Medellín, Bogotá y Cali, ya que estas son la casa de los músicos presentes en la agrupación del año 1988 por lo cual profundizaremos en la importancia de este fenómeno en cada una de las ciudades mencionadas.

2.2.1.1 Bogotá

Aunque la ciudad de Bogotá, al ser la capital del país, es considerada a menudo como fría, distante y un poco acelerada, en la década de los setenta en algunos barrios de la ciudad se podía sentir la calidez de la *salsa*, movimiento que poco a poco iba ganando fuerza y adeptos dentro de la juventud. La cultura salsera se ha desarrollado principalmente en los barrios, pero hay un elemento indispensable el cual no se puede dejar de lado dentro de la construcción del género: el baile.

El baile es un elemento preciso en la construcción social y cultural del barrio, alrededor de él encontramos diferentes fenómenos que son frecuentes en los jóvenes de esta época, como las *cocacolas bailables* o *aguae'lulos*, como se denominaban en Bogotá y Cali respectivamente a los encuentros juveniles donde no había otro fin que bailar, y escuchar salsa. Era un ambiente permeado por los denominados *parches*, *combos* o *galladas* que se formaban en los sectores populares de la ciudad. Es así que en el libro *Salsa y cultura popular en Bogotá* de Nelson Antonio Gómez y Jefferson Jaramillo (2013), encontramos una amplia descripción acerca de la vivencia del baile en los barrios populares de Bogotá en los años setenta, encontrando lugares emblemáticos en el escenario salsero, de la ciudad y municipios aledaños.

Las décadas de los años sesenta y setenta, presentan cambios urbanísticos importantes, pues las ciudades empiezan a crecer rápidamente debido a los procesos migratorios dentro y fuera de los países, es así que la salsa como expresión va a encontrar gran difusión en las urbes, sobre todo en los sectores populares, que era donde se establecía toda la población errante que llegaba a las grandes ciudades. Dentro de estos asentamientos hay un medio de comunicación que adquiere gran importancia: la radio, ya que era el medio de comunicación de mayor acceso en los barrios populares debido a su precio y comodidad, es así que las emisoras y programas radiales eran los encargados de difundir el ritmo a medida que la gente se iba interesando y apropiando de él.

Si bien es cierto que al momento de hablar de la salsa colombiana se centra la mirada en ciudades como Cali o Barranquilla, de las cuales se encuentran textos que describen el ambiente festivo y salsero de ellas, pero también hay ciudades que, aunque a la mirada de algunos no son tan “rumberas”, si juegan un papel muy importante si se habla de la salsa en Colombia, se trata del caso de Bogotá. Aunque la capital colombiana para algunos es fría y lluviosa, lo cierto es, que realmente es caliente y bailadora, en Bogotá encontramos un gran movimiento salsero, sin desconocer también que en ella han nacido grandes agrupaciones. Bogotá, es considerada la ciudad de todos, la ciudad de los migrantes, en ella encontramos personas de todas las ciudades y municipios de nuestro país, así como también de todo el continente, es por eso que esta ciudad es el escenario perfecto para impregnarse de esa cultura salsera que empezaba a surgir en las últimas décadas del siglo XX. Las ciudades generalmente buscan asociarlas y darles una identidad a través de la música, como por ejemplo: Rio de Janeiro con el Bossa Nova, o Buenos Aires con el Tango, en el caso de Bogotá, no hay una respuesta definitiva para eso, pues como lo mencionamos anteriormente, Bogotá es una ciudad multicultural, donde convergen personas y culturas de todo el país, y aunque una de sus principales insignias es el rock, el movimiento salsero dentro de la ciudad es de suma importancia y tal vez no es tan visible debido a la sectorización del mismo, al Bogotá ser una ciudad tan grande y con tanta población es difícil visibilizar todos

los fenómenos culturales que se desarrollan en ella, una prueba de ello es el famoso festival de “salsa al parque”²⁹.

Es así que para hablar de la salsa en Bogotá inevitablemente tenemos que mencionar los procesos migratorios desde las costas y el interior del país durante los años cincuenta y sesenta. En su mayoría estos movimientos humanos se daban principalmente debido a los desplazamientos forzados como resultado de la guerra bipartidista, y las nacientes FARC en ese entonces, como consecuencia de la caída del gobierno del General Rojas Pinilla y la creación del frente nacional, es así que las personas que fueron despojadas o amenazadas encontraban en las ciudades el refugio o la oportunidad para iniciar nuevamente y con ellas llegaban sus costumbres y claramente su música.

El crecimiento de las ciudades siempre viene acompañado de grandes proyectos arquitectónicos como es la construcción de nuevos barrios, nuevas vías, y edificios emblemáticos, asimismo el crecimiento industrial y educativo, por eso en nuestra capital además de migraciones por la violencia, también encontramos un gran flujo de estudiantes en busca de formación en las universidades capitalinas. Es decir, que todos estos movimientos de circulación humana dan como resultado la pluriculturalidad de los migrantes.

El asentamiento de una persona de determinado lugar, genera sistemáticamente una red de flujo que concluía en la llegada de las personas de esa región, a través de la voz a voz de oportunidades de empleo o educación, lo cual fue generando colonias dentro de la ciudad como es el caso de barrios como el Restrepo o Santafé. Es de aclarar que, cuando las personas llegaban a la ciudad, se hospedaban en inquilinatos o pensiones, grandes casas, llenas de habitaciones donde en cada uno habita una familia, estos escenarios, se pueden considerar, como fundamentales dentro de la mixtura cultural, pues era inevitable la confluencia entre ellos. Estos asentamientos dieron una pluriculturalidad entre la población del país y que en la capital dan pie al desarrollo de la fiesta popular en los barrios, los bazares, los bingos, incluso las fiestas organizadas por las juntas de acción comunal o iglesias, siendo algunos de los escenarios que empiezan a frecuentar estas colonias. Estas

²⁹ Más adelante hablaremos de ello.

fiestas donde el escenario principal fue la calle³⁰ y el ingrediente primordial, eran la música y el baile. Estos encuentros presenciados por familias enteras, es donde inicia el primer acercamiento con el baile, pues a los niños desde temprana edad acompañaban estos eventos, comenzando la formación de la celebración popular desde los hogares.

Estos encuentros referenciados anteriormente, se realizaban a plena luz del día, si bien lo organizaban incluso colegios, fueron los barrios donde los mismos padres, encontramos un entorno familiar. Así mismo en este escenario los que ejercen el control, son los líderes de cada *parche*, estando frente a un fenómeno de aceptación social, donde se construía prácticas de identificación, siendo estos lugares la transmisibilidad de costumbres culturales. Estos se consideraban lugares de transición entre la música tropical colombiana escuchada generalmente en los hogares y las “descargas” asociadas a las salsotecas y casetas.

Estos espacios tenían protocolos sumamente indispensables, es decir, la forma en que llegaba cada *parche*, la manera de vestir, la forma de bailar y sobre la formación alrededor de la música que se escuchaba, conocer nombres, canciones, historias alrededor del género. Junto a estos rituales (por llamarlo de alguna forma), también se establecieron unas dinámicas a los espacios frecuentados por la salsa, es así que la rumba en las salsotecas se frecuentaba en las noches de los viernes y los sábados, mientras que las *cocacolas* eran los sábados y domingos en la tarde.

«[...] El ritual de la rumba permite el entrecruce de sensibilidades entre diferentes generaciones, entre las adultas y las jóvenes. Allí se crean, negocian y subvierten reglas de seducción. El joven se presenta en sociedad y el adulto se consolida [...]» (Gómez, Jaramillo: 2013 p.46)

Esto quiere decir que la rumba, la fiesta popular es parte fundamental en la construcción del ser social capitalino, no bastaba solo la “*pinta*”, era fundamental

³⁰ Como lo fue el ritmo la plena en barrios de las principales ciudades en Puerto Rico

moverse de la manera correcta, bailar para deslumbrar, por ello la práctica del baile durante la semana no se negociaba, ya que todos los que salían debían bailar. La calle se convierte en un escenario primordial, pues en ella habitan más jóvenes con la misma convicción de buena pinta y de bailes. Cabe resaltar que dentro de esta dinámica social del baile, la rumba, la pinta, encontramos otro elemento, y es el cine, pues en los jóvenes encontraban fuentes para aprender pasos, principalmente el cine mexicano, películas como “*del campo al mambo*”, permitían el aprendizaje a través de la observación. Es así, que a través del baile y la práctica del bailarín experimentado, se logra aprender a diferenciar la forma de interpretar e identificar las particularidades de cada ritmo según de donde provengan. De modo que las dinámicas manejadas por los *combos* y los *parches*, se relacionan directamente con la forma de vivir la ciudad, el estilo de vida que propicia la salsa, las vivencias del barrio, las dinámicas que se mueven dentro de él, las interacciones sociales a través de las *cocacolas bailables* y lo relevante de la salsa en Bogotá.

2.2.1.2 Medellín

Continuando con el estudio del fenómeno de la salsa alrededor de Colombia, la ciudad de Medellín ha sido altamente reconocida en este campo, pues de ella han salido agrupaciones como Fruko y sus Tesos y The Latin Brothers³¹. Un fenómeno que marco los procesos migratorios del país alrededor de la salsa, fue la construcción del ferrocarril en diferentes lugares de Colombia, de la mano de ingenieros cubanos, permitió que alrededor de su construcción se encontraran diferentes culturas de nuestro país, con las diferentes costumbres que traían los cubanos. De la construcción del ferrocarril de Antioquia por parte del ingeniero cubano Francisco Cisneros en la región del Valle de Aburrá se puede apreciar en la actualidad una comunidad negra llamada San Andrés, que posee gran influencia por la música cubana, sobre todo el danzón. Así lo mencionan Santana y Gómez haciendo alusión a lo dicho por Fabio Betancur:

³¹ A pesar de Medellín como ciudad centro de grabación casa de diferentes orquestas, debemos mencionar que varios de sus músicos de otras regiones como el caleño, Piper Pimienta o el Cartagenero Joe Arroyo.

«[...] En la jurisdicción del actual municipio de Girardota subsiste un asentamiento de población negra llamado San Andrés. Allí hay una gran pasión por la música cubana y grupos con influencia de danzón, es una tradición que se remonta a los días de construcción del tramo del ferrocarril entre la estación de Aguas Claras en Barbosa, hasta Puerto Berrio. [...]» (Santana: 2021 p.48)

Aquí encontramos varios elementos migratorios alrededor del establecimiento de la música antillana en Antioquia, pero también elementos fundamentales como comunidades negras influenciadas por la música cubana en la región del Valle de Aburra a finales del siglo XIX. Fue tan fuerte dicho movimiento que el violinista cubano Claudio José Domingo Brindis Salas, estuvo en la región ofreciendo una serie de conciertos, según Santana y Gómez, este puede considerarse el primer músico cubano en arribar a la capital antioqueña. Más adelante alrededor de los años veinte del siglo pasados, dos trovadores paisas: Pedro León Franco y Adolfo Marín, partieron por la ruta del río Magdalena para embarcarse hacia La Habana donde durante algunos meses frecuentaron lugares de la típica trova cubana, realizando sus propias creaciones de bambuco basados en las influencias musicales que encontraron en Cuba. En el año 1934 llega a Colombia el trío Matamoros presentándose en varias ciudades, entre estas, Medellín. Posteriormente llega a la ciudad, los sonidos de la Sonora Matancera, alrededor de los años cuarenta y cincuenta de siglo XX, siendo aceptado y ampliamente difundido a través de la radio, esta última teniendo gran importancia dentro del establecimiento de la música antillana, no solo en Medellín sino en el país. Benny More también fue protagonista en este camino de la música caribeña en Medellín, en el año 1955 quien se presentó durante cinco días consecutivos en el radioteatro, según lo narran Santana y Gómez:

«[...] La presencia física de Moré, y en especial los gestos que usaba para dirigir a su tribu, causaron sensación entre los asistentes al radioteatro de la carrera Bolívar con la calle Cuba

(...) el cubano no tuvo empacho en poner a cantar las voces locales. Aunque la audiencia no entendía cuál era la magia del sonero, termino por cantar con él. [...]» (Santana: 2021 p.60)

Es no fue la única vez que Benny visitó la ciudad, pues se sabe que posteriormente se presentó en un evento titulado “La fiesta cubana” organizado por emisoras de región. Además, cabe mencionar que Benny Moré grabó tres temas de autores colombianos, como San Fernando, de Lucho Bermúdez.

Entrando en los años 60s aparece en Medellín el *Conjunto Miramar*, quien posteriormente se convierte en el sexteto Miramar inspirados en el popular formato habanero, con el sonido de Joe Cuba. Este sexteto grabó varios discos para la disquera Discos Fuentes, entre esos, uno llamado: ¡Salsa! En el cual incluyeron diferentes ritmos antillanos.

«[...] ¡Salsa! mi hermana salió al mercado el 2 de abril de 1968 con el cantante cartagenero Johnny Moré como invitado. Lo llamativo de la fecha de la publicación es que, en ese momento, ni siquiera en Nueva York se referían a esos nuevos ritmos con el genérico de Salsa ni el sello que la haría famosa, Fania, había comenzado la explotación comercial del término, cosa que sucedió en los años setenta. El nombre llegó por los lados de Venezuela [...]» (Santana: 2021 p.63)

Afirmar acerca del origen o utilización del término salsa, no es nuestro principal objeto de estudio, pero si, se puede decir que dicho termino se encuentra en otras discografías mucho antes de los acontecimientos a los cuales se hace referencia Santana, pues se le ha atribuido la utilización del término a los músicos Richie Rey y Bobby Cruz en una entrevista ofrecida en una emisora venezolana donde afirman que lo que ellos hacen es como ketchup, es salsa.³² Después del sexteto Miramar

³² “-¿Qué es lo que ustedes tocan? -preguntó el locutor venezolano Phidias Escalona a Richie Ray, allá en 1968. -Esto que nosotros hacemos lo hacemos con sabor, es como el ketchup, que le da sabor a la comida. -¿Qué es eso de ketchup? -Bueno, eso es una salsa que se utiliza en los Estados Unidos para darle sabor a la hamburguesa. -¡Ah...! Entonces, ¿lo que ustedes tocan es salsa? Pues, damas y caballeros, vamos a escuchar ahora la salsa de Richie Ray y Bobby Cruz.” Tomado de:

entrando a los años setenta empieza a sonar una agrupación ampliamente conocida en el escenario musical: *Fruko y sus tesos*.

«[...] Cuando llego 1970, Fruko le propuso a su compañía la formación de una orquesta de salsa, para hacer un trabajo de carácter instrumental. Sin embargo, el maestro reconoce que ya existían dos precedentes salseros en la compañía además de las grabaciones del Sexteto Miramar: los trabajos de la orquesta de Michi Sarmiento y el de la orquesta La Suprema, de Cali, donde cantó Piper Pimienta Díaz [...]» (Santana 2021 p.65)

La orquesta de Fruko gozó de gran popularidad y se convirtió en un referente del sonido de la salsa colombiana. Realizaron numerosas giras, además por dicha agrupación pasaron grandes cantantes como: Joe Arroyo y Wilson Saoko. Dentro de la cultura salsera en Medellín, al igual que en otras ciudades hay determinadas zonas que adquieren cierta característica, en este caso la Calle Palace es considerada como: *la calle de la salsa*. Esta calle era el lugar donde se encontraban los bares de salsa, este lugar era frecuentado principalmente por estudiantes foráneos de la costa caribe o el Valle del Cauca, quienes ya traían arraigado este fenómeno caribeño. Dicho fenómeno de la calle de la salsa en Medellín, se fue esparciendo y mudando rápidamente a los barrios, abriendo nuevos lugares que frecuentaban los bailarines, melómanos y músicos de la región. Desde la década de los setenta hasta la actualidad han pasado grandes artistas por los escenarios paisas, que han permitido el asentamiento del género en la ciudad, convirtiendo a Medellín en una de las ciudades más salseras de Colombia.

Alguien que no podemos dejar de mencionar al referirnos al movimiento salsero de Medellín, es al productor y percusionista Diego Galé, quien fue el percusionista del Grupo Niche en su producción *Tapando el hueco* del Año 1988. Galé, después de su salida del grupo Niche fundo su propia orquesta *El Grupo Galé*, además dirigió

el sello *Salsa Power* de Codiscos. Nació en Medellín, pero vivió su infancia en Cartagena. A finales del año 1987 fue convocado por Jairo Varela para ingresar al Grupo Niche, y estuvo en la agrupación por dos años.

2.2.1.3 Barranquilla

Barranquilla al contrario de las ciudades que hemos mencionado, se encuentra bañada por las aguas del mar Caribe, una ubicación privilegiada que ha permitido diferentes interacciones alrededor de la música caribeña. Al respecto Bassi y Solano, en el libro *Salsa en Colombia*, nos dicen:

«[...] Hemos dicho que Barranquilla es una esquina del Caribe en tierra firme, un punto antillano en el continente, un vértice de encuentro, un núcleo de confluencia de las gentes que comparten el Caribe como mare Nostrum. [...]» (Santana:2021 pp. 145-146)

Su ubicación permitió la conexión con el interior del país a través del río Magdalena cuando era navegable, su clima típico de la costa cálido y húmedo propicio para momentos importantes alrededor del establecimiento de fenómenos musicales antillanos. Al igual que el puerto de Buenaventura, su comportamiento se da alrededor de los marineros, polizones, mercancía que llega desde diferentes puntos del mundo, la cercanía con las Antillas caribeñas permite la circulación de la cultura caribeña y los diferentes intercambios.

«[...] ... con el son, el danzón y el bolero cubano, así como la aceptación de los aires de la costa en la reina de las Antillas. [...]» (Santana: 2021 p.138)

La música antillana también fue protagonista en esta ciudad, en las primeras dos décadas del siglo pasado, asumió los ritmos del caribe y se identificó con los sones y guajiras provenientes de la isla cubana principalmente interpretados por tríos,

sextetos³³ y septetos. Bassi y Losano (2021)³⁴, consideran que el establecimiento y llegada de la salsa a Barranquilla incluye otros factores, como la ritualidad del cortejo y la danza alrededor de ritmo y los formatos orquestales con gran cantidad de músicos que se hacían cada vez más visibles, además, consideran que la proximidad de la ciudad con Nueva York³⁵ y la identificación con las nuevas propuestas musicales haciendo que los grupos existentes dentro de la ciudad se desligaran un poco del sonido “tradicional”, acogieran las nuevas sonoridades y las hicieron parte de su música. Un momento imprescindible en la historia de la música caribeña y la *salsa* en Barranquilla, es la presencia de Richie Ray y Bobby Cruz en el carnaval de Barranquilla del año 1968. Así lo mencionan Bassi y Losano:

«[...] La presentación de Richie Ray y Bobby Cruz en la ciudad maro el principio del auge de la “Era de la Salsa” en Barranquilla, sin desconocer que desde los tempranos años sesenta las emisoras programaban música de Cortijo y su combo, Charlie Palmieri y su Charanga La Duboney, Tito Puente y Hohnny Pacheco y su charanga, entre otros. [...]»
(Santana: 2021 p.143)

La radio juega un papel muy importante alrededor de la difusión musical pues en el siglo XX fue el principal medio de comunicación de los colombianos, hacía las décadas de los años veinte y treinta era posible escuchar al Trio Matamoros³⁶ o el Septeto Nacional. Encontramos diferentes momentos que se destacan en la historia

³³ Este movimiento de los sextetos también se hizo presente en nuestro país, en el municipio de San Basilio de Palenque reconocido por ser el primer pueblo libre de América, tiene una gran acogida de los sextetos, entre estos podemos encontrar al Sexteto Tabalá como uno de los más representativos, pero también podemos mencionar a las alegres ambulancias o los hijos de Benkos, etc.

³⁴ Esta referencia no se encuentra en la bibliografía pues se encuentra en el libro: La salsa en Colombia de Sergio Sanata.

³⁵ Hay quienes considera a Nueva York como la cuna de la salsa, y aunque dicha ciudad fue importante para el desarrollo del ritmo debido a la confluencia de diferentes diásporas. Como lo hemos mencionado anteriormente atribuirle el nacimiento al fenómeno de la salsa a un lugar en específico sería desconocer los aportes de las diferentes culturas que intervienen en la construcción de la música caribeña.

³⁶ “En el mismo 1935, el Teatro Colombia se estremeció con la presentación del Trio Matamoros con la presentación del Trio Matamoros que llegó a la ciudad procedente de Venezuela.” (Santana:2021 p.149)

de la música caribeña en la ciudad así lo mencionan Bassi y Losano en el libro *La Salsa en Colombia*:

«[...] La afirmación afrocaribe de Barranquilla se consolidó con varios sucesos irrenunciables: la visita del trío matamoros, la apoteosis de la Orquesta Casino de la Playa, el regocijo popular de Daniel Santos y la visita de la Sonora Matancera en 1955 con Celia Cruz, el dominicano Alberto Beltrán y el representante de Barranquilla, el revolvero Nelson Pinedo [...]» (Santana:2021 p.149)

Más adelante al afianzarse el movimiento salsero en la ciudad empezaron a emerger programas y emisoras dedicadas al tema de la música caribeña. Además, la acogida de la música en la ciudad también fue admitida por intelectuales que destacan sus mensajes sociales con orquestas como la Flamboyán y más adelante Rubén Blades. El nacimiento de establecimientos dedicados a la música caribeña donde concurrían las personas en busca de nuevos temas musicales. Es de resaltar que el carnaval de Barranquilla también fue parte fundamental dentro de la historia musical de la ciudad, pues este ha traído a grandes artistas del medio como El Gran Combo de Puerto Rico, Johnny Ventura, Nelson y sus Estrellas, Oscar D'Leon, Héctor Lavoe, Willie Colon, Celia Cruz, entre muchos más.

Entrando en la segunda mitad del siglo XX hacia los años setenta, aparecen orquestas representativas como La Colombiana All Star donde se encontraban los músicos más reconocidos del momento como por ejemplo Joe Arroyo, que, aunque no era barranquillero se radicó en la ciudad y la considero su hogar. El Joe fue ampliamente reconocido tanto en el país como a nivel internacional por su propuesta musical en cuanto a la ejecución de los ritmos caribeños, e incluso se considera el creador de un ritmo llamado *Joeson*³⁷.

También se debe resaltar, que junto con todos los movimientos musicales alrededor de Barranquilla encontramos músicos que se destacan en diferentes agrupaciones,

³⁷ Al respecto se puede leer del repositorio de la Universidad Pedagógica Nacional el trabajo investigativo "Joeson una mirada desde la creación" realizado por Jonny Pérez.

como el trombonista Alberto Barros, el compositor Isaac Villanueva o el pianista Álvaro Cabarcas “*Pelusa*” este último integrante de la agrupación Grupo Niche durante la década de los ochenta y quien hizo parte de la producción *Tapando el Hueco*, donde también participo en la construcción de arreglos y la interpretación del piano.

2.2.3 Migrando a Cali

Cali adopto la salsa como parte de su identidad cultural, hasta el punto que se le cataloga como «La capital mundial de la salsa».³⁸ Pero este apodo va más allá de un reconocimiento internacional, es más una referencia a la posición que ocupa la salsa en la identidad popular de los caleños. La construcción de esta identidad, los procesos migratorios a través del pacífico fueron fundamentales, es por eso que Luis Ayala considera que este fenómeno musical se vincula a tres ciclos de circulación para llegar finalmente a su establecimiento en la ciudad.

«[...] Así, este género musical en esta ciudad se vincula a tres ciclos de circulaciones, cada uno de los cuales aporta patrones particulares de intercambio; estos ciclos no pueden entenderse por separado, sino como un conjunto de elementos que dieron forma y permitieron la salsa en Cali. En consecuencia, en su conjunto, estos patrones permitieron que se dieran las condiciones propicias para que llegara y se popularizara este ritmo en esta ciudad particular. [...]» (Ayala: 2020 p.38)

³⁸ En diferentes portales web, periódicos y libros podemos encontrar diferentes referencias que hacen alusión a la ciudad de Cali, como capital mundial de la salsa, como por ejemplo la BBC (https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/12/131216_mundial_de_salsa_2_amv), El mundo.es (<https://www.elmundo.es/viajes/america/2020/12/31/5f9aaa8221efa0be238b469a.html>), o ensalsate.co (<https://www.ensalsate.co/post/7-razones-por-las-cuales-cali-es-reconocida-como-la-capital-mundial-de-la-salsa#:~:text=Cali%20es%20conocida%20por%20muchos,es%20referenciada%20a%20la%20salsa.>)

El *primer ciclo de circulación* corresponde a la construcción del ferrocarril del Pacífico el cual unió el interior del país con el puerto de Buenaventura. Dicho proyecto de construcción ferroviaria necesitaba expertos en el tema, con los cuales en su momento Colombia no contaba, pues apenas estaban incursionando en la construcción de la vía férrea. Es así que con la llegada de dichos expertos se destacó el cubano Francisco Javier Cisneros, quien además participo en diferentes proyectos ferroviarios como el de Antioquia, Panamá y Atlántico. En 1870 Cisneros llega a Colombia en busca de ayuda para la independencia cubana del gobierno español. Con él viajaron voluntarios, pertenecientes al estado del cauca y entre ellos se encontraban músicos los cuales regresaron en las siguientes décadas (1880 - 1890) y trajeron con ellos la cultura cubana, dejando como resultado un intercambio cultural. Es así, que el ejercicio político y profesional de Francisco Cisneros puede considerarse como una posible conexión entre Cuba y Colombia y la llegada de sonidos y cultura antillana al pacífico colombiano, según lo plantea Ayala. Entonces, cuando Cisneros interviene en la construcción del ferrocarril trae con él, mano de obra desde la isla, así lo cita Ayala en su texto refiriéndose a las palabras de Waxer:

«[...] el advenimiento de la música antillana en Colombia fue precedida por el desarrollo del transporte y el comercio nacional y trasnacional desde la segunda mitad del siglo XIX, lo cual significo la apertura de las puertas para influencias culturales externas con el aumento del contacto y el comercio con la región Caribe y con los Estados Unidos a finales de 1800 [...]»
(Ayala: 2020, p.42)

Los procesos migratorios alrededor de la construcción de la identidad musical caleña, no solo obedecen a la segunda mitad del siglo XX, sino que es el resultado de un largo camino de migraciones en los cuales hasta se podría considerar que Colombia pudo aportar algo a la música cubana y antillana. De manera que los cubanos en Colombia, no se pueden asumir como simples trabajadores de la

construcción del ferrocarril, ellos llegaron con sus ideas, culturas, percepciones e identidades.

En el *segundo ciclo de circulación* tenemos como protagonista el puerto de Buenaventura. La música antillana se establece con mayor fuerza en Colombia en la década de 1930, pues a través de *la radio* como medio difusión, fue su característica fundamental, ya que este se transmitía por onda corta, sintonizando fácilmente emisoras cubanas.

«[...] A la llegada de la música antillana a Cali, la música tropical ya se había posicionado en algunos sectores sociales. Esta música era el estilo preferido de la clase media y alta, y se convirtió en una marca de distinción socioeconómica [...]»
(Ayala: 2020 p.44)

Algunos consideran que la música antillana fue clave en la contribución para el desarrollo de la música en Colombia³⁹. En la ciudad de Cali ya conocían agrupaciones como: el trio matamoros, el sexteto habanero o la sonora matancera. Es de destacar que la industria discográfica juega un papel sumamente importante en la distribución de la música antillana en el país, pues discos fuentes, la principal disquera de la época tenía los derechos de distribución de artistas cubanos como: la Sonora Matancera, la Orquesta Riverside, Los Hermanos Castro y Miguelito Valdés. Como consecuencia de la industria disquera, radial y el cine, lograron gran influencia en la difusión de la música antillana, poco a poco fue relegada y se comenzó a asociar con la música de la clase obrera. Es así, que en Cali la música antillana no llegó de la misma forma que en el resto del país, el puerto de Buenaventura es el protagonista en las dinámicas de circulación y difusión de esta música. La construcción del ferrocarril era una vía directa entre la conexión de Buenaventura y Cali y también se convertiría en el principal camino para la conexión

³⁹ Sumado a esto, se venía estableciendo las producciones cinematográficas en los años cuarenta y cincuenta, dando como resultado, la música como elemento fundamental en el cine y la popularización de la música antillana.

entre el Valle del Cauca y el Caribe. Buenaventura es el primer puerto que se encuentra después por el océano Pacífico después de cruzar el canal de Panamá, los barcos llegaban con tripulación proveniente del caribe y los cruceros con música en vivo que por lo general era de estilo cubano. Al llegar al puerto y hospedarse en hoteles de la isla, entraban en contacto y se iniciaba un proceso de circulación y difusión de estos estilos musicales a través de los discos que rondaban en el puerto y llegaban directamente a Cali gracias al ferrocarril. La popularidad de la música antillana se puede asociar a varios factores, pero uno de los más importantes es el baile, pues este no estaba tan presente en otros géneros que también rondaban la región.

«[...] Por tanto los ritmos antillanos, como la guaracha, el son montuno, el bolero, el guaguancó, la pachanga, el boogaloo, el mambo y el chachachá no solo eran para oírlos, sino para vivirlos y expresarlo material y físicamente; y fue a través del baile que esto se manifestó y ejecuto. [...]» (Ayala: 2020 p.47-48)

Por ende, el caleño de clase media y baja comenzó a identificarse a través del baile con la música antillana proveniente principalmente de Cuba y Puerto Rico. Todos estos procesos circulatorios mencionados hasta ahora, como el ferrocarril del pacífico, los cubanos, el puerto de Buenaventura y los discos, fueron fundamentales en la preparación para la posterior llegada de la salsa a Cali.

En el *tercer ciclo de circulación* encontramos como foco la salsa y el azúcar. La música antillana se antepuso a la música “tropical⁴⁰” en el Pacífico colombiano, abriéndole camino a la llegada de la salsa, los procesos que se vivieron para el establecimiento de este género en Cali, fueron similares al de la música antillana, el puerto de Buenaventura, los barcos, los discos y la radio. Los caleños⁴¹ tienen la

⁴⁰ Por música tropical se refiere a la música interpretada por orquestas reconocidas alrededor de los años 50 en Colombia, como lo son la orquesta de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y su orquesta, Los Hispanos, Los Graduados, entre otras.

⁴¹ Principalmente aquellos que vivieron su juventud en la época de los años setenta y ochenta del siglo pasado.

concepción de que la presentación de Richie Ray y Bobby Cruz en la feria de Cali de 1969 es un punto de quiebre en la historia musical de Cali, y aunque ese momento si representa un punto importante en la historia, realmente no es el punto de llegada de la salsa a Cali. Así como la música antillana, este proceso inicio antes, y la industria azucarera juega un papel central en la llegada y acogida del género. La caña de azúcar y los ingenios azucareros traen diferentes consecuencias al entorno cultural vallecaucano, uno es la conexión directa de estos con Puerto Rico y dos la financiación de la cultura. Estas conexiones se debían al desarrollo de la industria y la búsqueda de tecnificar la producción del azúcar en los ingenios, fue tanta la influencia de la industria puertorriqueña en Colombia, que uno de los principales ingenios azucareros de la región asume el nombre de un ingenio puertorriqueño, el ingenio Mayagüez, así como diferentes tipos de caña de azúcar. Cabe aclarar que no solo llegaron ingenieros puertorriqueños a la región, sino que también llegaron investigadores, delegados y por supuesto con ellos sus familias y su musicalidad. Es ahí donde inicia un proceso de circulación e intercambio en el cual también intervienen los corteros⁴² y demás trabajadores. Es por eso que la salsa en Cali presentaba una connotación de estrato bajo, marginal, pues este género se popularizó principalmente en los barrios de los obreros, como lo eran *El Barrio Obrero*, *El Barrio Sucre* y *Juanchito*, todos estos ubicados en las cercanías de la vía férrea por donde llegaban los cubanos.

«[...] el barrio obrero, fundado ante la necesidad de dar alojamiento a los trabajadores, en especial los contratados para la construcción del ferrocarril del Pacífico que conectaría esta región con el puerto fluvial del río Cauca, instalado en el sector de Juanchito, sirve como punto de entrada y encuentro de los ritmos antillanos. Juanchito, por otro lado, como centro de corteros de caña, se convierte en punto de entrada y encuentro

⁴² Los corteros, son trabajadores de los ingenios azucareros los cuales su principal tarea es realizar trabajos de corte y recolección de caña.

de los ritmos llegados desde Puerto Rico y Nueva York [...]»
(Ayala: 2020, p.54)

En otras palabras, estos barrios, son el epicentro de los procesos circulatorios alrededor de la llegada de la salsa a Cali, gracias a los procesos migratorios desde el caribe hasta el Pacífico a través de la llegada de los cubanos como parte de la mano de obra en la construcción del ferrocarril del Pacífico y el avance de los ingenios azucareros en manos de los ingenieros puertorriqueños. Pero algo que fue determinante en la construcción de la identidad caleña, fue la realización de la primera feria de Cali, la cual lleva el nombre de *Feria del Azúcar*, esta fue financiada por los ingenios azucareros y tenía como principal protagonista el azúcar, esa misma que permitía una conexión directa con Puerto Rico, tanto así que envió representante al primer reinado de la caña de azúcar como se evidencias en la siguiente carta, compartida por Ayala en su texto:

«[...] Me place informarle que he designado a la señorita Marya Muñoz para que Puerto Rico este representado por nuestra candidata en el Reinado Mundial de la Caña de Azúcar. La señorita muñoz ira acompañada de su padre el Dr. Luis Muñoz Rivera, miembro de una distinguida familia de la ciudad. Estamos estudiando la posibilidad de enviar un conjunto musical a la feria y de sernos posibles así lo haremos. [...]»
(Ayala: 2020, p.58)

Ahí se evidencian los diferentes movimientos culturales que se daban entorno a la caña de azúcar y claro está la presencia de los intercambios musicales, es así, que la feria del azúcar influyó en la popularización de la salsa. La feria de la caña nace como consecuencia de un accidente ocurrido en la ciudad en agosto de 1959 donde fallecieron 4.000 personas. Esta feria se consideraba la feria de la esperanza para darle moral a la ciudad. En el presente, la feria de Cali – pues posteriormente se cambió su nombre de feria del azúcar a feria de Cali – es considerada una de las

festividades más importantes del país, donde se hace un homenaje permanente a la salsa, la feria jugó un papel fundamental en la consagración de la Cali salsera. Las migraciones alrededor de la llegada de este género a la ciudad dan muestra de la importancia de reconocer los procesos circulatorios alrededor de las concepciones de la construcción es la identidad, por ende así como los procesos circulatorios son protagonistas en la llegada de la salsa a Cali y que esta se desarrolla en aproximadamente un siglo, de igual manera deberíamos pensar la construcción y transformación del género para no reducirlo a un solo lugar, sino, más bien ampliarlo al caribe entero.

El término o palabra «*Salsa*» es un concepto que genera debate en el medio salsero, tanto, que libros, conferencias, entrevistas y hasta confrontaciones entre los mismos interpretes ha generado. A menudo se realizan definiciones apresuradas, como por ejemplo el hecho de pensar que nació en New York o que Richie Ray y Bobby Cruz comentaran que se llamaba salsa porque se parecía al ketchup, en una entrevista en Venezuela, esto sin tener en cuenta que el término se utilizó antes de su popularización en los años sesenta, es por eso que Alejandro Ulloa en su libro «*Salsa en discusión*» busca:

«[...] El propósito de este libro es debatir, acerca de la salsa y analizar las diferentes concepciones que existen sobre ella. Antes que dar por sentada una noción simplista y unificada, lo que pretendo es ahondar en sus significados, confrontando diversos puntos de vista manifestados por músicos, musicólogos, críticos e investigadores [...]» (Ulloa: 2009, p.29).

Es así, que en su primer capítulo realiza una descripción de obras de la literatura caleña que sentaron un precedente en el descubrimiento de la salsa, a partir de la visión juvenil de los años sesenta y setenta, lo cuales visibilizaron el barrio, la salsa y el baile en la ciudad de Cali. Dichas narrativas mostraban la cultura urbana de aquel tiempo, lo cual nos permite descubrir el entorno social y cultural que se vivía

en ese momento. Escritores como Andrés Caicedo encabezan la lista de dichas narrativas que, aunque son consideradas ficción, están cargadas de mucha realidad. En su obra "*Que viva la música*" podemos apreciar la descripción de las vivencias y deseos de una joven en medio de la transformación cultural de la ciudad.

«[...] Ya caminaba, yo, ya me iba del otro lado. Puedo asegurar ecos que oigo en mí de un pregonar. No miré ni una sola vez atrás. La letra decía: "Tiene fama de Colombia a Panamá. Ella enreda los hombres y los sabe controlar". [...]» (Caicedo: 2019, p.104)

La salsa más que un ritmo o género, según se considere, es un estilo de vida, y así ha quedado consignado en este libro, donde dicha narrativa realiza una descripción la cual podemos tomar de referencia para hablar de la importancia del barrio en la construcción social de este estilo de vida. Este libro representa el reflejo, la descripción del deseo y el sentir de una generación nacida en el término de la segunda guerra mundial, la guerra bipartidista de mitad de siglo en nuestro país, un frente nacional que dividió, el auge del narcotráfico y con él la popularización de las drogas que en muchos de estos escenarios se vuelven protagonistas. Así lo describía María del Carmen Huertas:

«[...] Esto de ver de rodillas donde hay montañas, lo supondrá el lector, es porque la muchachita ha probado ya sus drogas... Entonces empecemos: la mariguana me daba pesadez de estómago, pensadera inútil, odio, horquilla, pereza, insomnio; luego vendrían los riecitos de fuego excavando, ciempiés, pequeños y mordientes en mi cerebro (allí caí en cuenta que tenía un cerebro), melancolía de boca, flojera de piernas y punzones en las ingles de tanto en tanto. [...]» (Caicedo: 2019 p. 33)

Algo que podemos resaltar en los diferentes escritos de este estilo, es que en la mayoría de ellos hay un lugar que cobra una importancia significativa: *el barrio*. Este espacio que es físico y simbólico es el protagonista de estos relatos. A menudo el barrio es considerado la meca del desarrollo de la salsa, no importa el país al cual se hace referencia, cuando se habla de salsa, se habla del barrio. Andrés Caicedo nos permite conocer la estética de la salsa caleña y la vivencia de la misma a través de su libro y sus personajes, uno muy característico es María del Carmen Huertas, la controversial protagonista de “*Que viva la música*”, con ella hacemos un recorrido por la Cali de los años setenta, que mediante su narrativa muestra la importancia del barrio en el sentir de la música. Ella nos lleva en su camino de un barrio a otro discriminando, de alguna manera cada lugar y el significado de la música según el espacio que se ocupa en la ciudad. Al respecto de esta obra literaria Alejandro Ulloa (2009) dice:

«[...] Este paso simbólico de un barrio de “ricos” a un barrio popular, y de una música a otra, era el descubrimiento de una memoria distinta y de otra experiencia existencial, atravesada por un ritmo que en adelante sería suyo. El cambio es tan radical que la protagonista se alejará de su pasado rockero y renegará del nortecito donde se crio. [...]» (Ulloa: 2009 p.34)

Es así, que el significado del barrio va más allá de lo físico, de la delimitación geográfica, es un constructo social y cultural, donde su principal bandera, en este caso, es alrededor de la música, de la salsa, la siempre viva como se apoda ella misma, es un personaje de los muchos que habitaban en el barrio, nos muestra el pensamiento anarquista que se vivía en el momento y las ansias de revelarse ante el sistema, que aunque provenía de una familia de clase media, la cual le brindaría todas las posibilidades para pertenecer a ese orden social en el cual creció, prefirió

construir una vida que giraba alrededor de la marginalidad, que poco a poco sucumbió y su vida se resumió en rumba y prostitución.

«[...] La novela de Caicedo tiene el mérito de referirse a nuestra ciudad, visibilizar el barrio popular urbano y escenificar la nueva sensibilidad de los jóvenes que en las décadas del 60 y 70 se integraban entorno al baile de la música antillana (o música latina) y la salsa. Barrio, salsa y baile eran los tres pilares de una cultura popular que se erigía con fuerza en la nueva Cali [...]» (Ulloa, 2009 p.32)

Según las vivencias descritas para la época, la salsa solo se escuchaba en barrios marginales y populares, pues en las *“élites sociales”*, según Caicedo, era habitual escuchar *“el sonido paisa”*, esto debido a que los prestigiosos clubes donde frecuentaba esta clase social contaba con orquestas tropicales en vivo, como la de Lucho Bermúdez o Pacho Galán, lo cual comparado con las *aguape'lulo* que realizaban los jóvenes en los barrios los fines de semana en la tarde, no se encontraba “a la altura” de la música en vivo, dando a entender que esos tres pilares que menciona Ulloa, se construyen desde lo popular y la *“nueva Cali”* la que conocemos hoy, es la consolidación de dichos elementos.

Por otro lado, por esta misma línea narrativa, encontramos el libro *“Bomba Camará”* del escritor Caleño Umberto Valverde. En este escrito al igual que en el de Caicedo podemos identificar la sensibilidad de los jóvenes de la época, un discurso narrativo de lo popular y urbano, contrastante ante las temáticas literarias de los años sesenta en el país:

«[...] Nacimos en la calle, a una cuadra de la octava, muy cerca del centro; comienza desde la 21, la única entra salida y no termina en la 20 como sería lo normal, sino en la vieja casona de misía Concepción que se cruza de pronto y le cierra el porvenir. Siempre tuvimos problemas con el resto del barrio, todavía hay disputas, por eso cuando se organizó un torneo de gorriones, estábamos muy pelados, sacamos nuestro propio equipo y le dimos un nombre que parecía nuestro grito de guerra: *la calle mocha*; y todo el barrio nos llamó así. [...]» (Valverde: 1995 p.15)

Este libro básicamente recrea las vivencias de la juventud caleña en los años setenta, se narra desde barrios populares como lo son el Obrero y San Nicolás, además, describe temas como: la pobreza, homosexualidad, sexualidad, fútbol y música. Lo que muestra Umberto Valverde en su escrito, es la cultura de lo urbano, de los barrios populares en Cali, tratando de dar un poco de visibilidad a través de su propio lenguaje a lo popular y marginado. En otras palabras, estos dos escritores, Valverde y Caicedo, nos sirven de referencias desde una mirada histórica, social y cultural del barrio y la juventud impregnada por la salsa. Estas obras son pioneras en describir la configuración cultural de los estratos populares que no se identificaban con las corrientes musicales ofrecidas en el país, además, también identificamos la importancia y el establecimiento de la cultura salsera, como fenómeno social y cultural, al igual que el establecimiento de diferentes diásporas que a través de sus movimientos migratorios contribuyeron a la construcción identitaria de la región. Aunque anteriormente hemos mencionado diferentes factores migratorios que contribuyeron significativamente a la llegada de la salsa a Cali a través del pacífico, lo cierto es que hay un fenómeno que, aunque es poco mencionado y prefiere dejarse en el olvido, contribuyó económicamente a la llegada y desarrollo del género en el país.

«[...] Para comenzar, puede evaluarse algunas hipótesis sobre los inicios del narcotráfico en Cali, que el tiempo y otras investigaciones posteriores podrán avalar o respaldar. Entre ellas pueden señalarse las expectativas y las aspiraciones de ascenso y movilidad social “para salir de la pobreza”, aundadas al origen popular, urbano y “barriobajero” tanto de los músicos de salsa como de los narcos, empezando por los capos que en Cali provenían de los sectores populares de la ciudad y sus barrios [...]» (Ulloa: 2020 p.113)

El narcotráfico ha sido un fenómeno social altamente reconocido en nuestro país. En los años sesenta, el pensamiento antimperialista e ideales de justicia social, se vieron reflejados a través de los partidos políticos de izquierda que buscaban un espacio en la sociedad, los movimientos militares al margen de la ley como lo fueron los movimientos guerrilleros revolucionarios y el nacimiento de los dos carteles del narcotráfico, todos con el mismo ideal y convicción de derrotar el imperialismo yanqui. Es así que dentro del surgimientos de estos dos grandes carteles (el cartel de Cali liderado por los hermanos Rodríguez Orejuela, y el cartel de Medellín liderado por Pablo Escobar), se pueden encontrar grandes indicios de la financiación del narcotráfico a las diferentes agrupaciones y músicos a través de la contratación de sus servicios para sus opulentas fiestas y eventos que financiaban en los diferentes espacios de las ciudades y municipios del país. En esta economía del narcotráfico, era habitual que el “traqueto” buscara un sin fin de formas para poder exportar su producto, así como también las personas del común encontraban un negocio con rápidas ganancias sin mucho esfuerzo. Los músicos no fueron la excepción a este fenómeno, por ello no es indiferente encontrar historias de adicción, consumo y tráfico de estupefacientes. Es el caso de Ismael Rivera o Jairo Varela quienes fueron a la cárcel por este delito. Sus grandes ingresos permitían que realizaran grandes fiestas llenas excentricidades en sus mansiones, donde llevaban agrupaciones y a su vez, fueron señalados por apoyar dichos personajes,

además diferentes músicos fueron presos en el extranjero cuando intentaban transportar cocaína en sus instrumentos. Aunque la mayoría de estos músicos dicen haber sido engañados y defender su inocencia antes los hechos, lo cierto es que el narcotráfico contribuyó económicamente al crecimiento del género de la salsa en la ciudad de Cali. Alejandro Ulloa hace referencia en a la escuela delictiva que se cultivó en la Cali en los años sesenta, una “Cultura de la ilegalidad” donde en los barrios populares se enseñaba el negocio de actividades ilícitas. Así se describe el ambiente que se vivía en los *parches* o *galladas*, donde los se hacían “negocios turbios”.

«[...] El autor recuerda en esa época l fuente de soda La Calima, sobre la calle 15, frente al centro comercial recién fundado. (...) Entre tantas actividades que uno pillaba, no faltaban los negocios “torcido” o los “cruces” que realizaban conocidos “avivatos” que siempre acudían al rebusque diario (...) puedo asegurar que esta fuente de soda, además de ser el sitio de reunión de los rumberos bravos, era el epicentro de los negocios turbios [...]» (Ulloa: 2020 p.117)

Muchas de esas fuentes de soda y aguae'lulos, populares entre los jóvenes fueron el comienzo delictivo de reconocidos narcotraficantes, famosos en las décadas posteriores como lo fue *El grillo*, un narcotraficante que contaba con un establecimiento sobre la calle quinta el cual era popular por sus aguae'lulos los fines de semana. Además, este personaje sobresalía, porque era uno de los pocos que iba al puerto de Buenaventura, a traer *elepés* que traían los marineros en los barcos, pues estos comerciaban con ellos y a cambio llevaban “remesa” a sus familiares en el extranjero. El negocio fue creciendo y los hermanos Rodríguez se consolidaron como grandes empresarios en el año 1979 con la final del fútbol colombiano y la primera copa ganada por el América de Cali. El número de inmigrantes colombianos en Estados Unidos creció, pues el cartel de Cali empezó a financiar dichos viajes

con las llamadas “mulas” para exportar cocaína. Todo el desarrollo del narcotráfico en Colombia, coincidió con el auge de la salsa en Nueva York. Cali, presentaba ciertas ventajas territoriales para la producción y exportación del producto, lugares estratégicos para ubicar las “cocinas” o laboratorios donde se cultivaba el alcaloide, contaba con una gran cercanía al puerto de Buenaventura, un aeropuerto internacional, con la vía panamericana que conecta a Colombia con Ecuador, Perú y Bolivia (de donde era originaria la pasta base, en los primeros años del negocio), todos estos lugares a través del cual se comerciaba el producto y los narco dólares. Anécdotas y datos acerca del desarrollo del narcotráfico en nuestro país hay un sinfín, pero no es posible dejar de lado, la contribución de esta “economía” y el desarrollo de la salsa en Cali, lo que nos deja una gran conexión entre la gran manzana y la sucursal del cielo. Aunque ya lo hemos mencionado, el narcotráfico hace parte de la historia del país y “el polvo blanco” que comercializaban se prestó para dar reconocimiento a muchas agrupaciones tanto colombianas como puertorriqueñas y neoyorquinas. Toda esta situación se prestaba para ser inspiración de diferentes compositores, que a través de sus canciones buscaban visibilizar de alguna manera las consecuencias de la cocaína en el ambiente musical.

Innumerables canciones utilizan la metáfora para hacer el apelativo al estilo de vida del músico salsero y su conexión, tal como el ejemplo que menciona Alejandro Ulloa en su libro *la salsa en tiempos de nieve* donde realiza el desglose de cada una de las frases de la canción “periquito pin pin” compuesta por Raúl Marreno grabada en 1985 por la orquesta de Tommy Olivencia, en voces de Héctor Tricoche.

«[...] Los versos de esta canción caracterizan de manera metafórica a la cocaína, sin referirse a ella directamente, sino a través de un apelativo con el que es conocida popularmente: el perico. Mediante la personificación como recurso literario, el autor la simboliza para presentarla en sociedad como un personaje glamoroso y simpático, atractivo y seductor, aunque ilegal. [...]» (Ulloa: 2020 p.154)

Esta canción en particular se convierte en un símbolo de la cultura traqueta, como lo menciona Ulloa, se convierte en un himno que engalana una problemática política y social, pues a través de sus pregones y la prosa utilizada, simpatizan con el discurso utilizado entre la rumba y la cocaína. Al respecto de su creación, el compositor Raúl Marreno dice:

«[...] Honestamente no sé cómo nació este tema, pero lo escribí, y ha sido un éxito buenísimo. Lo escucho y yo mismo me sorprendo. (...) cuando aquí se propone analizar la ecuación salsa/narcotráfico/drogadicción es porque esta música es la que más ha representado ese vínculo, a través de una narrativa específica, en la medida en que muchos compositores dedicaron parte de su inspiración a contar algunas facetas del fenómeno, al haberlo conocido desde dentro, o desde afuera, pero tematizándolo en sus creaciones. [...]» (Ulloa: 2020 p.156)

Este vínculo que menciona Ulloa se ve reflejado plenamente en los procesos migratorios que se dieron como resultado de la comercialización del alcaloide, lo cual debido a sus condiciones permitió una conexión directa entre Cali, Estados Unidos y las Antillas caribeñas. La acogida de dichas creaciones fomentaba la circulación de diferentes agrupaciones entre el caribe y Colombia permitiendo el intercambio música y el establecimiento definitivo de la salsa en la ciudad. Aunque todo este proceso no se debe solamente a este fenómeno, si se puede decir que fue uno de los pasos que más marcaron este proceso de la salsa a nivel local y mundial.

¿Por qué la salsa en Cali? Esta es una pregunta que a menudo se hacen los estudiosos de la salsa, y no es para menos, pues Cali, sin ser una ciudad costera,

ni pertenecer al Caribe lleva el título de «capital mundial de la salsa». Por sus tierras han pasado innumerables artistas del género que han marcado el destino de la ciudad, como Richie Ray y Bobby Cruz, Héctor Lavoe, Celia Cruz, los hermanos Lebrón, entre otros. Pero, ¿cómo llegó a ser Cali la capital mundial de la salsa? ¿cómo este género derivado de ritmos caribeños llegó a un rincón del pacífico colombiano?

Muchos les atribuyen este fenómeno a procesos circulatorios alrededor de la industrialización de Colombia, como la construcción del ferrocarril del pacífico y el establecimiento de diferentes ingenios en la región que permitieron la llegada de migrantes cubanos y puertorriqueños. Pero más allá del proceso de industrialización, existe un factor que en cierta medida puede dar respuesta a dicha pregunta formulada por muchos, el territorio.

Cuando un migrante busca un lugar para establecerse, siempre va en búsqueda de un territorio que se parezca a su tierra natal, pues pretende encontrarse cómodo en esa búsqueda de un posible trabajo o estabilidad, la idea de la migración siempre va acompañada de un pensamiento progresista, es decir, que su calidad de vida mejore con respecto a lo que poseía en su lugar de origen. Es así que el territorio es fundamental en los procesos circulatorios, y aunque en ocasiones los asentamiento y desplazamientos son forzados por diferentes circunstancias, no se deja de tener en cuenta elementos en común entre un lugar y otro, como por ejemplo el clima. Es por eso, que en ese proceso migratorio que se vivió a través del pacífico específicamente en Buenaventura, el cual no fue un lugar de fuerte asentamiento entre los cubanos y puertorriqueños que llegaron como mano de obra al Valle del cauca. Buenaventura es el municipio más grande del Valle del Cauca, posee casi un 30% del territorio del departamento, su clima se caracteriza por tener una aproximada del 90% ya que posee selva tropical espesa, bosques nublados y además su rivera está bañada por manglares y el océano pacífico que a diferencia del océano Atlántico es más profundo y frío que las costas caribeñas. Por tanto, el

ambiente percibido en la costa pacífica vallecaucana es totalmente diferente a la que puede percibirse en Cuba o Puerto Rico.

La ciudad más cercana a Buenaventura para quienes iban en busca de oportunidades era Cali, una ciudad ubicada al sur del departamento, aunque no posee costas, se encuentra cerca al mar, pues Cali limita con el municipio de Buenaventura y lo único que los separa, son los farallones de Cali, una cadena montañosa que se desprende de la cordillera occidental que atraviesa el Valle del Cauca. Esa variedad de pisos térmicos que se encuentran en el departamento, desde el nivel del mar hasta el páramo, permitió que dicha tierra se convirtiera atractiva para la industria azucarera. Es así, que aproximadamente entre los años treinta y cuarenta, los diferentes ingenios azucareros provenientes de Puerto Rico empezaron a establecerse en la región, contribuyendo significativamente en la economía, así como también a las diferentes costumbres y aportes culturales que se dio con su llegada. Las extensas llanuras y el clima cálido con poca humedad, se convirtieron en el escenario perfecto para las plantaciones de caña, desde la llegada de ella en la colonia empezó a distribuirse por el Valle del río Cauca, el establecimiento de diferentes trapiches y haciendas azucareras, que como lo mencionamos anteriormente con la tecnificación de los cultivos de caña de azúcar nacieron nuevas industrias e ingenios que más adelante en los años sesenta del XX aprovecharon la bonanza azucarera, pues como consecuencia de la Revolución Cubana y la amplia demanda que empezó a cubrir el Valle del Cauca reemplazando la industria azucarera cubana.

Es así que la industria azucarera empieza a jugar un papel de suma importancia en la vida del vallecaucano, pues al crecer rápidamente, en poco tiempo, generando grandes ganancias y requiriendo mano de obra, la cual empieza a llegar desde diferentes partes del país, como por ejemplo chocoanos que llegaban navegando en canoa por el río San Juan, desembocando en el río Calima y así encontrar el camino hacia la capital vallecaucana. El azúcar empieza a ser parte fundamental de la región, pues en ella, encuentra trabajo, alimento y diversión, pues además del azúcar hay productos derivados de la caña como el aguardiente o el guarapo que acompañan las festividades de la población. Los ingenios azucareros aprovecharon

su bonanza, pues fueron los ingenios quienes organizaron la primer feria de la caña de azúcar, conocida actualmente como la feria de Cali, que actualmente cuenta por su versión número 64, la primer feria de la caña fue propuesta como una festividad para superar la tragedia vivida por los caleños el 7 de agosto de 1958, donde 6 camiones del ejército llenos de dinamita explotaron en el centro de la ciudad, dejando como resultado aproximadamente 4.000 muertos y gran destrucción. Así que la primera feria *de la caña*, nace como un acto de resistencia ante la tragedia de la muerte, dicho festejo conto con grandes eventos como la feria taurina, la cabalgata o la coronación de la primera reina del azúcar, en la cual se encontraban delegaciones de países como Puerto Rico. Los ingenios fueron los principales patrocinadores de este evento.

Aunque la industrialización de la caña llegó en los años treinta, como lo mencionamos anteriormente, la caña ya hacía parte de la productividad de la región a través de los trapiches y las haciendas azucareras. Es así, que alrededor de la caña nacen diferentes festividades que con el tiempo se vuelven una tradición y parte fundamental de las familias vallecaucanas, como lo es el día del ahijado, una festividad netamente vallecaucana. Esta celebración se lleva a cabo el 29 de junio, y tiene la finalidad de fortalecer los vínculos entre los padrinos y sus ahijados. La *maceta*, es una expresión de la tradición azucarera conformada por figuras elaboradas en azúcar, adornadas con ringletes y papelillos multicolores que están incrustados en un palo de maguey. Estos dulces llevan el nombre de dulces *de alfeñique*, hechos a base de azúcar y agua. Dicha receta ha pasado de generación en generación e inicio con la afrodescendiente Dorotea Sánchez a principios del siglo XX en el barrio San Antonio, donde al no tener que darles a sus hijos en su cumpleaños tomo azúcar y agua, según la leyenda, al ser el día de San Pedro y San Pablo, ella invocó a los apóstoles y fueron ellos quienes le dieron la fórmula, e invitó a sus ahijados a disfrutar del manjar, por eso la festividad se lleva a cabo el 29 de junio. Dicho regalo se convirtió en el favorito de los infantes es así que los padrinos acostumbraron a regalar cada año. El festival de las Macetas empezó a celebrar en el año 2001, y en el año 2013 fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la

Nación, como elemento para salvaguardar la transmisión de la tradición y expresión de la cultura e identidad caleña.

Entonces, como lo venimos mencionando, la caña de azúcar y los productos derivados de ella hacen parte fundamental de la identidad vallecaucana, ya que esta se involucra en muchos momentos de la vida diaria, evidenciando a través de celebraciones⁴³. Esta conexión se muestra través la salsa y el azúcar y todo aquello que desencadena a nivel económico, social y cultural que con el tiempo se han vinculado profundamente, permitiendo la circulación de diferentes fenómenos migratorios que posibilitan la circulación del ser humano y su conocimiento.

⁴³ Eventos como La feria de Cali, el Festival de Macetas, el Festival Salsa y Verano, y productos como el azúcar, el aguardiente, el guarapo, el alcohol y los trabajos derivados de los ingenios.

CAPITULO 3: TAPANDO EL HUECO (1988)

Esta producción fue la seleccionada como nuestro objeto de estudio, puesto que el escenario de la música caribeña colombiana, tuvo reconocimiento a nivel internacional, catalogándose como un referente de la salsa colombiana. Hablaremos algo sobre la vida y obra de Jairo Varela Martínez, los acontecimientos alrededor de la creación del Grupo Niche y la producción *Tapando el Hueco*, pues creemos que es necesario entender el contexto sociocultural del compositor y creador de esta producción para un análisis más cercano a nuestra necesidad investigativa.

3.1 Jairo Varela (Vida y obra)

Jairo de Fátima Varela Martínez nació el 9 de diciembre de 1949 en la ciudad de Quibdó en el departamento del Choco, hijo de la poetisa Teresa Martínez de Varela y su padre Pedro Antonio Varela Restrepo. A la edad de 8 años conforma su primera agrupación, llamada *La timba*, al respecto de esta agrupación Varela en una entrevista con Umberto Valverde, menciona que instrumentos conformaban dicha agrupación (dulzaina, bongó, maracas y güiro) interpretaban música caribeña:

«[...] Nosotros interpretábamos temas que gustaban como “La múcura”; en el Chocó tenemos mucha influencia de la música y de la comida del Caribe. Entonces lo que escuchábamos siempre tratamos de plasmarlo a nuestra manera y creo que nos iba bien porque la gente nos aplaudía bastante [...]»
(Valverde: 2013 p.27)

Esto nos permite evidenciar el acercamiento de Varela con la música caribeña y la influencia desde temprana edad, acompañada del día a día del pacífico colombiano iban plasmando ideas musicales que más adelante tendría la posibilidad de explorar con su agrupación, pues él consideraba que solo se puede componer después de

que se ha vivido. Además, resalta la importancia del río Atrato en la influencia multicultural del Caribe con el Pacífico:

«[...] Uno no podía taparse los oídos porque por donde pasaba escuchaba la Sonora Matancera; en cualquier casa, bohío, Tambodó o en cualquier Piamonte, eran los sitios donde ponían esa música, entonces uno siente la influencia así no lo quiera, es algo normal. Al mismo tiempo está la parte folclórica que viene de mi madre. Fue una gran investigadora folclórica: además estaba Madolia de Diego y gente que ha viajado mucho, como Zapata Olivella, Sonia Osorio y eso se fomentaba mucho por la manera como se desarrollaba la vida en esa época. No teníamos televisión todavía, escasamente la radio; eso daba posibilidades de incursionar por otras partes. [...]» (Valverde: 2013 p.28)

Considera que uno de los pilares de su talento musical, fue su madre y su abuelo quien siempre fue apoyado por ellos. Al respecto dice:

«[...] Desde el comienzo ella vio mis aptitudes. A los ocho años me regaló una guitarra con el poco dinero que había. Imagínense, hizo el esfuerzo de su vida para hacerme ese regalo [...]» (Villafañe: 2012 p.175)

Para Jairo, la guitarra fue la dicha desde el comienzo de su travesía musical, y esta fue su herramienta de adolescente, cuando compuso sus primeras canciones: *Atrateño* y *Difícil*. Vivió en Quibdó hasta el año 1966, año en el que se incendió el municipio, lo cual forzó a muchas familias chocoanas a migrar y buscar nuevas oportunidades laborales.

Es por eso que, al referirnos a la historia musical de Jairo Varela y el Grupo Niche, no podemos dejar de mencionar la época del músico chocoano en Bogotá. De hecho, es esta ciudad donde el mundo vio nacer, a la que vemos como hoy ganadora de un Grammy Anglo. Migrar a raíz de un desplazamiento forzoso no es fácil y establecerse en un nuevo lugar conlleva consigo diferentes situaciones que

claramente a Jairo Varela le tocó vivir. La búsqueda del éxito y reconocimiento musical fue un largo camino, antes de la consolidación del Grupo Niche.

Al llegar de Quibdó a Bogotá, empezó a estudiar en el colegio nacional Emilio Cifuentes, con el fin de finalizar sus estudios de bachillerato, logro que no alcanzo, por el contrario, tuvo que empezar a trabajar, dejar sus estudios e iniciar una vida de rebusque y salsa. En el día vendía Sustagen⁴⁴ en las calles de Bogotá, negocio que no resulto beneficioso, pues si veía que alguien necesitara el suplemento se lo regalaba. Durante las noches solía encontrarse con sus amigos a, con el fin de darse un “septimazo”⁴⁵ recorriendo las diferentes discotecas que poco a poco se iban a apoderando de la ciudad. Luego de una temporada poco productiva, en el año 1969 regreso a vivir con su madre Teresa Martínez, en el barrio Venecia, en ese mismo año Varela conocería a su primera esposa Mary Calderón - gracias a la presentación del músico chocoano Aristarco Perea - con la cual tuvo una hija: Yanila.

En 1974, Jairo, cansado del rebusque y con la necesidad de responder por su familia, empieza a trabajar expidiendo licencias de conducción. Después de su divorcio y la pérdida de su trabajo, Varela era reconocido por mantener un cuaderno y una flauta a cada lugar al que asistía, en el depositaba aquellas canciones que más adelante lo llevarían al reconocimiento. Empezó a frecuentar discotecas, lugares donde se hablaba de música e intercambiaban composiciones. Poco a poco se fue abriendo camino, buscaba poder llegar con sus composiciones a Oscar de León. Pero fue Willie Salcedo en el año de 1976 quien le diera la oportunidad.

«[...] Willie Salcedo, uno de los congueros más respetados de la época y productor fonográfico de discos *Daro*, hojea su famoso cancionero, decide apostar por el e incluye “Sufrir, morir” en su álbum salserísimo. [...]» (Jurish: 2014 p.102)

44 Sustagen es una marca de bebidas de suplementos nutricionales , disponible tanto en forma lista para beber como en polvo, fabricada por la división de ciencias alimentarias de Nestlé.

45 Dicho popular bogotano, en el que consiste en caminar por la séptima a encontrar que hacer o en que entretenerse

Su perseverancia poco a poco fue dando frutos y más orquestas deciden utilizar sus canciones. Entre 1974 y 1978 se presentaba con su agrupación en diferentes espacios de la ciudad, varios de sus cercanos afirman que, durante esta época, Varela realizaba cualquier tipo de actividad con tal de que su agrupación funcionara.

«[...] Ember Mosquera, amigo y ex manager, recuerda que Varela por aquel entonces fungía como todero: “Él era manager, director, utilero, corista, flautista y hasta maraquero”, advierte. Le toco una lucha sin cuartel. [...]» (Jurish: 2014 p.103)

Poco a poco se fue abriendo camino en lugares reconocidos de la ciudad, lugares que le permitieron conocer a Hildebrando Ortiz, quien lo introduce al mundo de la música profesional permitiéndole grabar coros y percusión en diferentes proyectos. En 1978 conoce a Eduardo Calle, dueño de discos *Daro*, quien finalmente le da la oportunidad de cumplir su sueño de grabar un elepé. Es así que, en 1979, se conoce el primer álbum de 45 rpm *Al pasito*, el cual fue grabado en la carrera séptima con calle 20. La primera canción en grabarse fue “*A ti barranquilla*”, esta producción, según Villafañe (2012), representaba una fusión entre géneros musicales afroantillanos y el folclor de la costa del Pacífico. En la segunda producción Jairo, le realizó un sentido homenaje a Antero Agualimpia, donde le dedica el primer sencillo “*Homenaje de corazón*”. Allí hace reconocimiento a las últimas palabras del maestro, en un encuentro con Jairo en su casa en una noche de diciembre del año 1979 cuando este le manifiesta que se dedicaría a la música profesionalmente.

«[...] Ese Jairo ya no era el tipo metiche, díscolo y bueno para nada. Al contrario, era un Varela centrado y perfeccionista, capaz de repetir una canción hasta el hartazgo con tal de alcanzar su cenit melódico. Era, por fin, el maestro Varela que habría de triunfar con sus defectos y virtudes en otras latitudes, sin olvidar nunca su paso por Bogotá. [...]» (Jurish: 2014 p.105)

En este álbum se encuentra el primer éxito de la agrupación: *Buenaventura y Caney* el cual su sonoridad – según Villafañe – sonaba a “tarro”, a “Niche” y a “bembé”, haciendo alusión con esto a la sonoridad del pacífico colombiano que tanto Varela y Alexis Lozano como arreglista traían consigo de su natal Choco.

En el año 1981, se traslada la agrupación a la ciudad de Cali, la cual sería su centro musical, en el año 1982 realizan su debut en una discoteca de la ciudad llamada “*El Escondite*”. Los primeros años fueron difíciles, pues aún no llegaba el momento del éxito y la manutención de una agrupación, pero afortunadamente coincidieron con personas que les tendieron la mano. Después tuvieron su primera presentación en Nueva York en este mismo año. En el año de 1984 nace el himno que le daría Jairo Valera: *Cali Pachanguero*, una dedicatoria a la ciudad que lo acogió a quien el mismo Jairo dice que le debe todo:

«[...] ¡Todo! Cali ha sido todo. Esa admiración por nosotros, su entrega, sus costumbres; ha sido reciproco el amor por la gente de Cali. Uno no tiene con qué pagar lo que han hecho por el Grupo Niche o por Jairo Varela. He escrito cuatro o cinco temas sobre Cali, si pudiera le haría un millón. Nunca pierdo ocasión para hablar de esta ciudad [...]» (Valverde: 2013 p.35)

Estos primeros años es lo que anteriormente hemos mencionado como la primera etapa de la agrupación, posteriormente a esta época, encontramos a un Jairo Varela que plasma a través de su agrupación los diferentes momentos que atraviesa en su vida en los años 90's, como es el caso de: “*Mi pueblo natal*”, canción que narra el recorrido para llegar a su natal Quibdó y que rememora esa sonoridad del Pacífico y del caribe en una sola canción, otro ejemplo puede ser “*A prueba de fuego*” canción que compuso en la época que paso en la cárcel en los años noventa por presuntos nexos con narcotraficantes, época en la que también moriría su madre, y por estar en la cárcel no podría asistir a su entierro. Entrando en el nuevo siglo Varela siguió componiendo, realizando lanzamientos, adaptándose a las nuevas sonoridades y tecnologías que se acercaban a la música caribeña. El 8 de agosto de 2012, fallece en la ciudad de Cali. Así lo describe Jaime Villafañe:

«[...] Y así fue “Carichola”, “Pitiye” o simplemente “El maestro”. Valera ya no está con nosotros; partió en el mes de los vientos fuertes, cuando en Santiago de Cali (...) por la tarde las palmeras se mueven alegres, la noche está esperando [...]» (Villafañe: 2012 p.187)

Jairo Varela demostró que su constancia en la búsqueda de una oportunidad rendiría sus frutos, aunque en sus inicios no fue una etapa fácil y pasó por diferentes situaciones, siempre persistió en sus ideales de consolidar una agrupación que lleva más de 40 años en los escenarios, y 10 años después de su muerte continua vigente y cosechando éxitos.

3.2 Producción musical “*Tapando el hueco*”

Tapando el hueco es la octavo producción de la orquesta Grupo Niche, dicha producción es recordada con gran popularidad, ya que ha sido considerada como el CD que le dio el reconocimiento a la orquesta y un sonido internacional. Dentro de esta producción encontramos 8 canciones, entre las más reconocidas: *Cómo podré Disimular*, *Nuestro Sueño* y *Mi Valle del Cauca*. Dicha producción tiene una particularidad, pues esta fue grabada en un formato y por una orquesta totalmente diferente a la orquesta que grabó *Cali Pachanguero*, cuenta con un formato más pequeño, y sus integrantes vienen de diferentes latitudes del país y el caribe.

En diciembre de 1987 el grupo Niche se disponía a iniciar sus presentaciones en la feria de Cali, pero sus integrantes de ese entonces decidieron no subir a realizar el espectáculo y exigían una serie de condiciones para su continuidad en el grupo.

«[...] El 25 de diciembre de 1987 iniciaban sus presentaciones en el Parque Panamericano y la mayoría de los integrantes no quisieron subir a tarima. Alfredo Longa declaró a la prensa que Jairo Varela no había querido cumplir las exigencias de los músicos [...]» (Valverde: 2013 pp. 55-56)

Posterior a esta separación quedaron tres músicos acompañando a Jairo Varela, el barranquillero Álvaro Cabarcas, el puertorriqueño Tito Gómez y el trombonista César Monge, ya que contaban un contrato que les impedía retirarse. Estas coincidencias permitieron centrar la mirada de Valera y su agrupación en una nueva sonoridad, que se desarrollaría de la mano de estos cuatro músicos. Este álbum gozo de gran popularidad, tanto así que, en la ciudad de Lima, en Perú, la agrupación dio un concierto al cual asistieron más de un millón de personas⁴⁶ en marzo de 1989.

Este disco fue grabado en Miami, los arreglos estuvieron a cargo de César Monge bajo la dirección musical de Jairo Varela.

Caratula: A continuación, se puede apreciar la carátula y contraportada del álbum, realizaremos una descripción de ella.



Ilustración 3. Carátula y contra carátula del álbum "Tapando el hueco"

En la carátula podemos ver en primer plano a los cuatro integrantes de la agrupación que continuaron después de la separación: César Monge "Albóndiga", al lado izquierdo, quien tiene una pala en la cabeza, seguido por Tito Gómez, quien carga en sus hombros a Jairo Varela y se encuentra clavando con un martillo y finalmente al lado derecho encontramos a Álvaro Cabarcas "Pelusa", quien se encuentra con una espátula en la mano, todos los integrantes se ven sonrientes, excepto Jairo

⁴⁶ Así lo mencionan diferentes testimonios de sus integrantes en un documental por parte del portal salserísimo Perú: <https://www.youtube.com/watch?v=wpGJCXmTjPA>

quien tiene un gesto un poco más serio. En la parte superior izquierda encontramos el nombre de la agrupación en letras negras, más abajo hacia el lado derecha se encuentra el nombre de la agrupación, con diseño de madera. Esta carátula representa la intención del álbum pues están *Tapando el hueco*.

En la parte trasera encontramos la información de las obras que hacen parte de la producción, tanto por el lado A, como por el lado B.

Las canciones de este álbum son:

Lado A

- Nuestro sueño
- Cómo podré disimular
- Tapando el hueco
- María Concepción

Lado B

- Las mujeres están de moda
- Mi valle del Cauca
- El amor vendrá
- Brilla el sol

Los créditos en la caratula son los siguientes:

Cantan: Tito Gómez, Jairo Varela

Bajo: Jonny Torres, “Cachao”

Piano: Álvaro Cabarcas

Timbal: Jaime Gale

Bongo: Iván Sierra

Conga: Diego Gale

1er trombón: Cesar Monje

2do trombón: Moris Jiménez

3er trombón: Jimes

Trompeta: Luis Aquino

Güiro y maracas: Diego Gale y Jairo Varela

Coro: Tito Gómez, Jairo Varela, Moris Jiménez y Álvaro Cabarcas.

CAPITULO 4: ANÁLISIS MUSICAL

Para nuestro objeto de estudio acerca de las posibles influencias de las migraciones en la propuesta musical del grupo y su sonoridad, ha sido pertinente elegir tres de los temas más reconocidos de la producción, para realizar el análisis musical que cual permitirá encontrar, o no, elementos o aportes de los movimientos circulatorios alrededor de la agrupación. Haremos dos conclusiones como elemento inicial, aunque se profundizaran posteriormente.

4.1 Cómo podré disimular

Algo de historia (Antecedentes).

En esta canción encontramos dos versiones con respecto a su origen, en el libro *Jairo Varela que todo el mundo te cante* de Umberto Valverde, encontramos la versión más conocida acerca de la composición de dicha canción, la que narra Álvaro Cabarcas “Pelusa”.

«[...] Recién incorporado al Grupo Niche, Tito Gómez había conocido a una muchacha, hija de caleños en USA y se enamora de esta mujer; se hicieron novios, se casaron y se la trajo a vivir a Cali. Me acuerdo que el apartamento quedaba en la Guadalupe con Autopista, en toda la esquina. Jairo también vivía en esos apartamentos. Tito Gómez tuvo una hija con esa muchacha y eso le alegró la vida porque estaba enamorado de esa mujer. En cambio, ella quería regresar a Nueva York, no se amañaba en Cali y solo se quedó durante el embarazo. La relación no dio para más y se marchó para Estados Unidos. A Tito le afectó mucho quedarse sin ella. Una vez, fuimos a tocar a “El Palladium”, en Nueva York. Cerca de la tarima estaba una mujer elegante, hermosa, era nada menos que su esposa y lo miraba cantar. Tito la miraba en el momento en que ella no miraba. Si las miradas se encontraban, Tito se hacía que miraba

para otro lado. Jairo estaba haciendo los coros y tocando el güiro y todo el tiempo estuvo atento a la jugada. A los pocos días me dijo tengo una canción que dice así: “*Como podre disimular/si tu recuerdo me hace daño/siento una pena tan honda/que no puedo ya evitarla*”. [...]» (Valverde: 2013 p.80)

Por otro lado, encontramos la versión de Ramón Ramiro Restrepo, quien fue amigo de Jairo Varela durante la época que vivía en Bogotá, el afirma que grabó la canción en el año de 1977 en versión balada⁴⁷, la cual fue grabada, así lo menciona Ramón Ramiro, en una entrevista dice:

«[...] En ese periodo de experimentación y préstamo de artistas de un grupo a otro, ni siquiera importaba aparecer en los créditos. Jairo se veía inquieto, a pesar que ya hacía pinitos como corista. “Eso fue una mañana que él cayó ahí a los estudios de Brando en el centro —refiere Marino—. El hombre sacó una hoja de cuaderno con la letra y me dijo: Ramón, usted cómo cantaría este tema”. Era la letra de *Cómo podré disimular*; Ramón y su mentor, el arreglista Hildebrando Ortiz, le respondieron al unísono ¡vamos a grabarla! Ese mismo día ingresaron al estudio. Brando ajustó acordes de guitarra, Ramón Marino puso la voz y la percusión. Le presentaron la canción, grabada a cuatro canales, a Varela, que quedó satisfecho con el resultado. La canción empezó a sonar, pero especialmente llegaban reportes de que era muy solicitada en el Chocó y pensamos que se debía a que Jairo era oriundo de esa parte del país [...]» (2019)⁴⁸

⁴⁷ Versión balada del año 1977: https://www.youtube.com/watch?v=80uc7e_QiVo

⁴⁸ Tomado de: <https://www.las2orillas.co/como-podre-disimular-popularizada-por-jairo-varela-primero-fue-grabada-en-balada/>

Años después de grabar dicha canción Jairo contacta nuevamente a Ramiro, pues tiene la intención de grabar una nueva versión de la canción, esta vez en voces de Tito Gómez, por lo que Tito se reúne con Ramón para que le indique cual es la melodía de dicha canción.

«[...] Yo estaba por ese tiempo en Cali y me vi con Tito para mostrarle cómo había grabado yo la versión en balada, el hombre se fue muy agradecido y yo orgulloso de tener a semejante artista internacional al frente[...]» (2019)⁴⁹

Estas dos versiones sobre la creación de dicha canción, demuestran de alguna manera que el compositor puede dar diferentes versiones acerca de su acto creativo, pueden existir herramientas o situaciones para escribir una letra, o simplemente no haber nada alrededor de ella. Esta canción es la pista número 2 del lado A, de la producción *Tapando el hueco* del 1988.

⁴⁹ Tomado de: <https://www.las2orillas.co/como-podre-disimular-popularizada-por-jairo-varela-primero-fue-grabada-en-balada/>

Letra:

♪ Cómo podré disimular
Si tu recuerdo me hace daño
Llevo una pena tan onda
Que no puedo ya ocultarlo

♪ Cómo podré disimular
Si tu recuerdo me lastima
Como quisiera evitarlo
Y no sé cómo arrancarlo

♪ Como el río cuando va buscando el
mar
Y lo espera allá en el fondo su lugar
Sé que arriba en el cielo brillarán
Nubes blancas que más tarde llorarán

♪ Es difícil volver a enamorarme así
Volver a ilusionarme así
Volver a fracasar así
Y verme con el alma vacía
Sin noche y sin día, sin ti vida mía

♪ Muy difícil volver a enamorarme así
Volver a encapricharme así
Volver a obsesionarme así
Y verme como estoy, con el alma
vacía
Sin noche y sin día, sin ti vida mía

♪ De tantas que pasaron por mi vida,
Fuiste tú que conmigo acabo. ♪

Imposible amor, imposible amor
Que tú me castigues, que me hayas
dejado
Con este inmenso dolor

♪ De tantas que pasaron por mi vida,
Fuiste tú que conmigo acabo. ♪
Porqué tú, porqué tú
Mi reina, la reina, la que tanto esperé
Y sin darme cuenta se me fue

♪ Y yo sigo perdido ♪

♪ De tantas que pasaron por mi vida,
Fuiste tú que conmigo acabo. ♪
Quisiera que fuera una mentira
Pero es tarde ya
Quiero tus besos, quiero el regreso
Aunque me muera por eso amor,
amor

♪ De tantas que pasaron por mi vida,
Fuiste tú que conmigo acabo. ♪
Soy necio, soy necio
Solo por ti, por ti, por ti
Por ti... ♪

4.1.1 Análisis musical

Transcripción: la transcripción de esta obra se parte de la grabación de estudio realizada por la orquesta Grupo Niche en Miami Sound Studios en el año 1988, fue elaborada en Fímale por Mtro. Javier Riveros (Asesor) y Valentina Castillo Loaiza (Estudiante).

Forma:

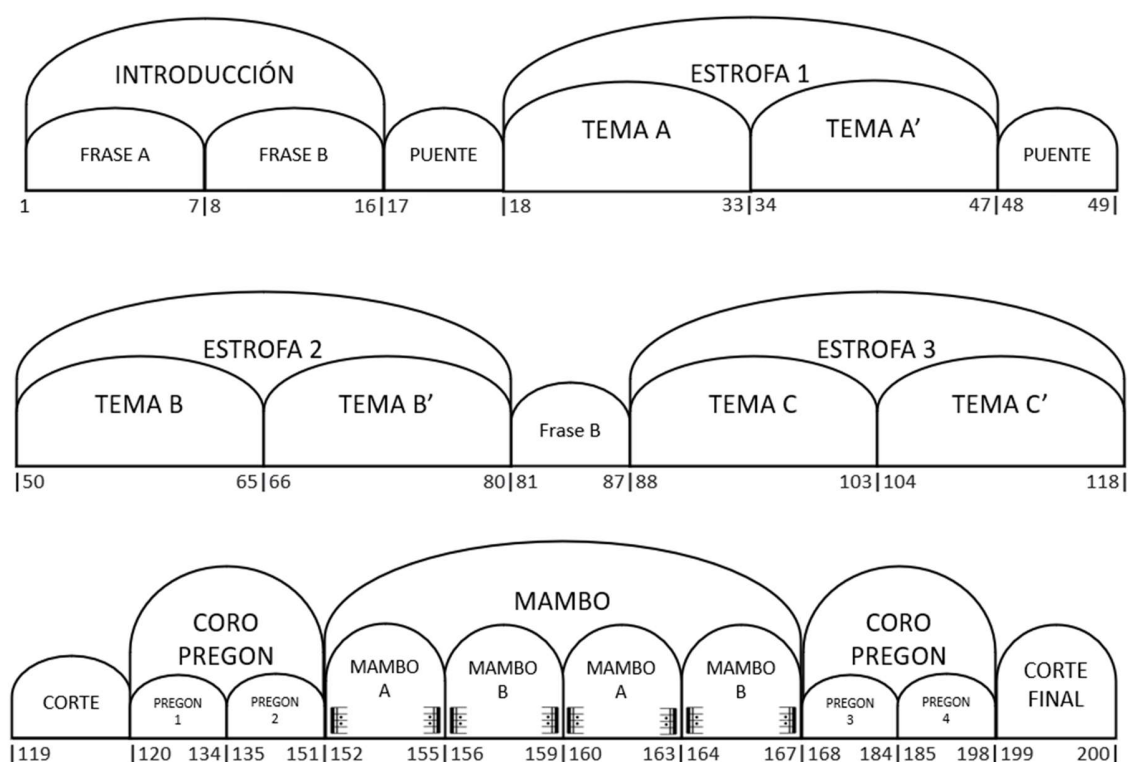


Ilustración 4. Cómo podré disimular – Análisis musical - Forma

Tonalidad: Do mayor

Instrumentos:

Los instrumentos que se encuentran presentes en la canción son:

- Tres (3) trompetas en Sib
- Tres (3) trombones

- Bajo eléctrico
- Piano
- Bongo
- Congas
- Timbal

Clave: 3x2

INTRODUCCIÓN:

Esta posee dieciséis (16) compases que se dividen en dos frases cada una de ocho (8) compases. A continuación, analizaremos la introducción tanto de forma vertical (armónica) y horizontal (melódica).

Frase 1

Brass

En el brass o vientos metales de la orquesta encontramos los siguientes instrumentos:

- Tres (3) trompetas en Bb
- Tres (3) Trompetas

Entre los compases uno (1) al siete (7) podemos identificar la frase 1 de la introducción, esta se divide en dos semifrases y a su vez en dos motivos.



Ilustración 5. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass.

La primera semifrase se encuentra entre los compases uno (1) al cuatro (4) en la cual podemos identificar un motivo.

➤ **Motivo 1:**

Este motivo se ejecuta a través de una textura homofónica⁵⁰ de los tres trombones, manejando una relación interválica de unisono y octava (8J).

Las notas que encontramos en el primer compás pertenecen al acorde de primer grado *Do Mayor* (C), las primeras 3 notas tienen un movimiento ascendente diatónico desde la nota mi (E) hasta la nota sol (G). En el trombón 1, seguido al movimiento ascendente de las tres notas realiza un movimiento de tercera menor (3m) descendente para llegar a la nota mi (E). En el trombón 2, realiza un salto descendente de quinta justa (5J) llegando a la nota do (C); finalmente en el trombón 3, no realiza ningún movimiento y continúa sobre la nota sol (G). Rítmicamente encontramos durante los primeros dos tiempos del primer compás cuatro corcheas, donde la última se encuentra ligada a una blanca en los tiempos 3 y 4; en el segundo compás encontramos una blanca que viene ligada a la blanca anterior. El interés de este movimiento melódico es que los trombones comienzan desde el tercer grado del acorde (E) hacia el quinto grado (G), el trombón 3 finaliza realizando la quinta del acorde, Los trombones 1 y 2 realizan un movimiento descendente hasta la fundamental



Ilustración 6. *Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass.*

En la segunda parte de la semifrase en el compás tres (3) y cuatro (4) en los trombones, para no realizar una transposición del motivo, llevándolo a la tercera del acorde de mi menor 7 que sería la nota sol lo hace desde la fundamental para que el motivo sea exactamente el mismo. Se evidencia que en el trombón 1 el motivo



Ilustración 7. *Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass.*

⁵⁰ La homofonía es un tipo de textura donde dos o más voces se mueven simultáneamente desde el punto de vista armónico y cuya relación forma acordes.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Homofon%C3%ADa_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Homofon%C3%ADa_(m%C3%BAsica))

melódico es el mismo, pero funcionalmente es distinto, en tanto que pasa al tercer grado, es decir de la nota mí. Hay un cambio de textura a polifonía⁵¹ ya que en el trombón 2 encontramos un motivo que está realizando el quinto grado del acorde mi menor siete (Em7), rítmicamente encontramos en la segunda parte del segundo tiempo del compás tres (3) realizando dos negras en sincopa, seguidas de una corchea. Posteriormente en el compás cuatro (4) realiza una blanca sobre la nota re (D) que corresponde a la séptima del acorde mi menor siete (Em7). En el trombón 1 encontramos la repetición del motivo 1; en el trombón tres encontramos una variación del motivo 1, ya que realiza un salto descendente de sexta menor (6m) después del movimiento ascendente por grado conjunto.

La segunda semifrase se encuentra entre los compases cinco (5) al siete (7) aparece un ostinato rítmico en los trombones sobre la armonía de la menor 7. Cuando suena este acorde en los compases 5 y 6 únicamente se está haciendo la fundamental, la tercera y la séptima, esto es una de las características en el jazz que se puede notar en este fragmento de la obra, por lo general siempre se omite la quinta, por eso se realiza la fundamental en el trombón 3, la tercera en el I trombón dos y la séptima en el trombón 1.



Ilustración 8. Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass.

⁵¹ En la textura polifónica o textura contrapuntística suenan simultáneamente múltiples voces melódicas que son en gran medida independientes o imitativas entre sí, de importancia similar y ritmos diversos [https://es.wikipedia.org/wiki/Textura_\(m%C3%BAsica\)#Polifon%C3%ADa](https://es.wikipedia.org/wiki/Textura_(m%C3%BAsica)#Polifon%C3%ADa)

Esta respuesta posee una textura homofónica, entre los tres trombones realizan el acorde de la menor (Am7). Rítmicamente podemos ver que, en la segunda parte, del primer tiempo de compás cinco (5) se encuentra una negra, seguida de un silencio de corchea, creando así un ritmo sincopado⁵², en la segunda parte del cuarto tiempo del compás número cinco, encontramos una corchea ligada a otra corchea en el compás seis (6); en el segundo tiempo del compás vemos una negra, seguida de un silencio de corchea, negra y en la segunda parte del cuarto tiempo del compás seis, hay una corchea, que da paso a un acorde de sol mayor (G) ejecutado por todo el brass (trombones y trompetas) en el compás siete (7) donde finaliza la frase 1.

Como lo mencionamos anteriormente en el compás siete (7) podemos ver una redonda ejecutada por todo el brass. Aparecen por primera vez las trompetas, quienes tomaran protagonismo en la siguiente frase. El acorde

*Ilustración 9. Cómo podré
disimular – Análisis musical,
introducción - Brass.*

ejecutado es sol mayor con novena y once agregadas (G11). Las notas agregadas realizadas por el trombón 2 y 3 (Do, La, respectivamente) podrían considerarse un retardo perteneciente al motivo rítmico-armónico que se propone en la respuesta. El arreglista mantiene el ostinato melódico cuando entra la armonía de G en el compás 7, cambiando las funciones de las notas. La nota la pasa a cumplir la función de novena en el acorde de G mayor. La nota do se convierte en la

onceava del acorde y finalmente la nota sol pasa a ser la fundamental, generando mayor tensión al acorde por medio de estas adiciones. Esta sonoridad se complementa por las duplicaciones que de la tónica en las trompetas.

⁵² Sincopa: La síncopa en música es la estrategia compositiva que rompe de alguna manera la regularidad del ritmo, por medio de la acentuación de una nota en un lugar débil o semifuerte de un compás.

[https://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncopa_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncopa_(m%C3%BAsica))

Armonía (Piano bajo)

En los primeros cuatro compases el piano y el bajo se encuentran realizando acompañamiento rítmico armónico sobre la región de tónica iniciando con un acorde de do con séptima mayor durante los compases 1 y 2 (Cmaj7), seguido del acorde del tercer grado menor con séptima (mi menor siete (Em7)) en los compases 3 y 4. El ritmo realizado por el piano corresponde al tumbao de cáscara⁵³.

El movimiento que realiza el pianista en la mano derecha, se da por medio de intervalos de octava y tercera, donde se alterna las apariciones de las notas de la tónica, la séptima, la tercera y la quinta, durante todo el compás.



Ilustración 10. *Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Armonía (Piano - Bajo).*

En la respuesta el rol del piano y el bajo pasa a ser parte de la textura propuesta por el brass (homofónica), sobre la región de subdominante con el sexto grado menor con séptima (La menor siete (Am7)) durante los compases 5 y 6, terminando en el acorde de dominante en compas siete (7).

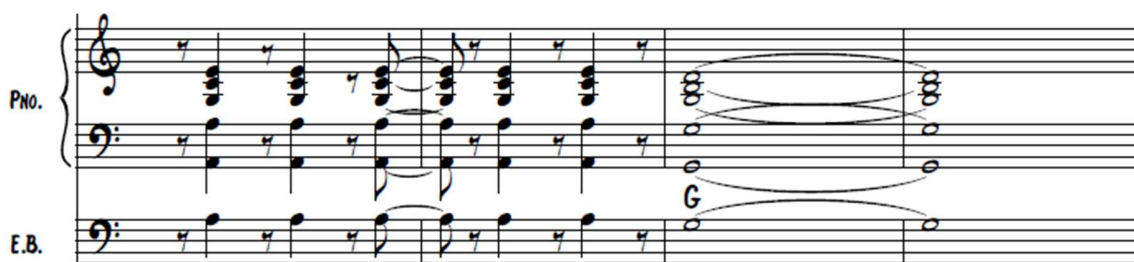


Ilustración 11. *Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Armonía (Piano - Bajo).*

⁵³ Cáscara es el nombre del patrón rítmico que se toca directamente en el metal de los timbales en ritmos latinos como la salsa.

Percusión.

En la percusión encontramos el bongo, las congas y el timbal realizando ritmo de cascara, que se desarrolla hasta el compás ciento diecinueve (119) donde inicia el ritmo de campana. En los instrumentos membranófonos como lo son el bongo y la conga, en los cuales encontramos una gran variedad de golpes al momento de escribirlo, en la siguiente tabla pueden encontrar el significado de cada signo según el golpe que se debe ejecutar:

<i>Efecto</i>	<i>Signo</i>
Tapado	X
Quemado	▲
Abierto	●

Ilustración 12. Cómo podré disimular – Análisis musical - Efectos de la percusión

Bongó: En este instrumento encontramos el siguiente patrón rítmico:

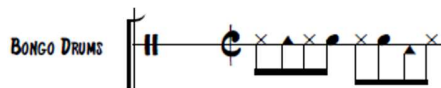


Ilustración 13. Cómo podré disimular – Análisis musical - Patrón rítmico cascara del bongó.

Conga: El patrón rítmico desarrollado por la conga es el siguiente:

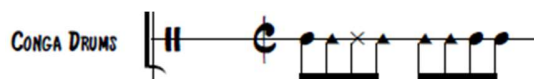


Ilustración 14. Cómo podré disimular – Análisis musical - Patrón rítmico cascara de la conga.

Timbal: El ritmo que encontramos en el timbal es el siguiente:



Ilustración 15. Cómo podré disimular – Análisis musical - Patrón rítmico cascara del timbal.

Frase 2

Esta frase se encuentra en los compases ocho (8) al dieciséis (16). Dentro de la cual entran dos semifrases, la primera va del compás ocho (8) al (12) y la segunda del compás trece (13) al dieciséis (16).

Brass

Dentro de la primera parte de la semifrase 1 intervienen todos los instrumentos del brass, tomando elementos rítmico-melódicos del motivo 1, desplazando su entrada a la segunda parte del tercer tiempo del compás ocho (8), asimismo a partir del compás nueve (9) encontramos elementos que aparecieron por primera vez en lo que consideramos respuesta de



Ilustración 16. *Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass.*



Ilustración 17. *Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass.*

la frase 1.

En la segunda parte de la semifrase 1, encontramos la respuesta a la primera parte de la semifrase, la cual posee textura homofónica, inicia con un salto de quinta (5J) ascendente, en la trompeta uno y dos y el trombón dos, seguida de un movimiento de segunda mayor (2M) descendente. En los trombones uno y tres, podemos ver un movimiento de tercer ascendente seguido por un

movimiento de segunda menor (2m) en el trombón uno, y un salto de cuarta justa (4J) en el trombón 3. En la trompeta tres, a diferencia de los demás instrumentos presentes podemos ver un movimiento por grados conjuntos descendentes. Rítmicamente todos se encuentran realizando las mismas figuras, iniciando en el compás 11 con anacrusa, realizando una apoyatura en el primer pulso que resuelve a la fundamental del acorde de la menor, la nota Re que está haciendo el trombón,

los trombones 2 y 3 no pertenecen a la armonía de la menor, este se puede considerar la séptima del acorde que estaba realizando anteriormente, entonces podría tomarse como un retardo en la séptima que resuelve a la fundamental y tercera.



Ilustración 18. *Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Brass.*

En el compás quince (15) encontramos la respuesta por parte del brass al motivo de la segunda semifrase que se presenta en el compás trece (13) y catorce (14) por el piano y el bajo. Esta respuesta tiene una textura homofónica. Rítmicamente encontramos figuras sincopadas con acentuación en los tiempos débiles, en el compás 15 inicia con un silencio de corchea

seguido por tres negras acentuadas en los tiempos débiles. En la segunda parte del cuarto tiempo del compás quince (15) encontramos una corchea que actúa como anacrusa del compás 16, la cual va ligada a una redonda, llegando a la dominante de la tonalidad [sol mayor (G)], con treceava agregada. (G7-13).

Armonía:

En este punto el piano continúa realizando ritmo de cascara con el tumbao sobre la región de subdominante con el acorde de Fa con séptima mayor (Fmaj7) en el compás 9, luego realiza la dominante secundaria del sexto grado con el acorde de mi mayor con séptima (E7), para resolver en el compás once (11) al acorde de sexto grado la menor siete (Am7).

En la segunda semifrase de la frase 2, el interés radica en primera medida en el nuevo motivo que presentan el piano y el bajo y la base armónica nos



Ilustración 19. *Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Armonía (Piano - Bajo).*

presenta un motivo que no había surgido antes durante la obra, anticipando el acorde dominante en el compás catorce (14) y responden los los los metales en el compás quince (15). Rítmicamente realiza un movimiento descendente y de carácter sincopado, iniciando con una corchea en el primer tiempo del compás trece (13) seguido por dos negras, corchea y finalmente una negra ligada a una redonda en el compás catorce (14). En la respuesta durante los compases quince (15) y dieciséis (16), mantiene la misma textura homofónica del brass sobre el acorde dominante sol mayor (G9).

En el compás quince (15) en el piano encontramos una disposición de acorde por cuartas el cual es característico tanto en el jazz como en la salsa. Este acorde se plantea a partir de la nota Fa. Es pertinente resaltar que, el tercer acorde que se forma en el compás quince (15), es un bordado diatónico descendente, del acorde de fa. En la última parte del último tiempo del compás quince 15 encontramos una anticipación donde podemos ver las tensiones disponibles del acorde sol G9.



Ilustración 20. *Cómo podré disimular – Análisis musical, introducción - Armonía (Piano - Bajo).*

Corte:



Ilustración 21. *Cómo podré disimular – Análisis musical, corte - Armonía (Piano - Bajo).*

Este se encuentra ubicado en el compás diecisiete (17) y primer tiempo del compás dieciocho (18) se desarrolla por parte del piano y el bajo con una textura polifónica entre los dos instrumentos. Rítmicamente encontramos

corcheas que resuelven a una negra en el siguiente compás, apoyándose en las acentuaciones del bajo en clave de 3x2.

ESTROFA I

La estrofa uno se comprende entre los compases dieciocho (18) y cuarenta y siete (47), la cual se encuentra el tema A entre los compases dieciocho (18) al treinta y tres (33) y el tema A' entre los compases treinta y cuatro (34) y cuarenta y siete (47).

Tema A

Brass:

Tema A: Este tema se encuentra entre los compases dieciocho (18) al treinta y tres (33), la textura de esta sección se considera melodía con acompañamiento⁵⁴, donde el brass, específicamente los trombones realizan pequeñas intervenciones que pueden considerar contrasujeto debido a la regularidad su uso durante la estrofa.

- **Motivo 1:** Este se presenta por primera vez en el compás veinticuatro (24) y veinticinco (25), sobre la región de dominante, presenta una textura homofónica. Rítmicamente en la



Ilustración 22. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I - Brass.*

primera parte del compás veinticuatro podemos ver un grupo de tresillo de negra con movimiento diatónico ascendente, seguido de un salto de quinta descendente que da paso al segundo grupo de tresillo de negra que realiza también movimiento diatónico ascendente para finalizar en una redonda sobre el acorde de dominante sol mayor (G). Podríamos decir que el

⁵⁴ Melodía con acompañamiento: La melodía acompañada, como su nombre indica, está formada por una línea melódica principal que es acompañada por voces y/o instrumentos que ejecutan melodías o acordes secundarios. En esta textura existen múltiples voces como en la polifonía, pero solo una, la melodía, destaca de manera prominente y las otras forman una base de acompañamiento armónico.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Textura_\(m%C3%BAsica\)#Melod%C3%ADacompa%C3%B1ada](https://es.wikipedia.org/wiki/Textura_(m%C3%BAsica)#Melod%C3%ADacompa%C3%B1ada)

La segunda aparición del motivo 1, se repite finalizando el tema A en los compases treinta y dos (32) y treinta y tres (33), sobre la región de tónica, enlazando el tema A con el tema A'.

Rítmicamente al igual que en la

veintisiete (27) sobre la región de subdominante (Dm7), aumentando poco a poco la tensión hasta llegar al acordé de dominante sol mayor (G). Rítmicamente realiza las figuras de corchea y blanca sobre las notas del acorde, que se desplazan iniciando en diferentes tiempos del compás.

107

Frase 1: Se encuentra entre los compases dieciocho (18) al treinta y tres (33). Maneja un rango vocal de una octava (8J), dentro de esta encontramos dos motivos.

- **Motivo 1:** Compases dieciocho (18) al diecinueve (19), Se divide en dos partes, Comienza con un salto de quinta ascendente y luego realiza una bordadura entre las notas: Mi – Re – Mi, este movimiento se complementa con un movimiento ascendente de cuarta justa (4J) Re – Sol



Ilustración 25. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I - Voz.

- **Motivo 2:** Compases veintidós (22) al veintitrés (23). Inicia con un salto de sexta mayor (6M) entre sol y mi, seguido de un movimiento rítmico de corchea sobre la nota mí, seguido de un movimiento de tercera menor (3m) entre los sonidos Re – Fa, seguido de un salto descendente de cuarta justa (4J) y finaliza con un movimiento de segunda menor descendente (2m) entre las notas do – sí, que corresponde al tercer grado del acorde de sol mayor con séptima (G7) dominante de la tonalidad.



Ilustración 26. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I - Voz.

Frase 2: Se ubica entre los compases veinte seis (26) al treinta y tres (33)

Voz:

Motivo 3: Se presenta entre los compases veintiséis (26) y veintisiete (27), comienza con un movimiento ascendente de segunda mayor seguido de una variación rítmica de corchea sobre la nota Re.



Ilustración 27. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I - Voz.

Motivo 4: Se desarrolla entre los compases treinta (30) y treinta y uno (31), motivo de comienzo anacrúsico que presenta un desplazamiento en los acentos (síncopa) durante su desarrollo sobre un acompañamiento armónico de dominante que resuelve al acorde de tónica.



Ilustración 28. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I - Voz.

Armonía:

En el compás diecinueve (19) se realiza una variación del tumbado de cáscara que se había presentado antes en el piano y toma elementos del motivo que se presenta en el corte del compás diecisiete (17) sobre las notas del acordé, incluida la incluida la sexta es decir la nota la.



Ilustración 29. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I - Armonía (Piano - Bajo).

Tema A': Este tema comprende entre los compases treinta y cuatro (34) al cuarenta y siete (47), la textura de esta sección continúa siendo melodía con



Ilustración 30. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I, tema A' - Brass.

acompañamiento. La melodía de esta sección presenta algunas variaciones con respecto al tema A, pero su acompañamiento armónico (piano y bajo), y rítmico (percusión) es exactamente igual al tema A. Los contrasujetos de esta sección no tienen relación con los presentados en el primer parte de la estrofa 1, pero también son realizados por los trombones.

- **Motivo 1:** Este se encuentra en los compases treinta y cinco (35) al treinta y siete (37) sobre la región de tónica, con una textura homofónica, rítmicamente realiza una anacrusa de corchea al compás treinta y seis (36), seguido de una negra, en ese mismo compás en la segunda parte del tercer tiempo encontramos una corchea seguida de una negra ligada a una blanca. Esta toma elementos rítmicos del segundo contrasujeto del tema A.

- **Motivo 2:** Se encuentra entre los compases treinta y nueve (39) al cuarenta y uno (41). Este se desarrolla sobre la región de dominante y posee una textura



Ilustración 31. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa I, tema A'- Brass.

homofónica, en el podemos identificar un motivo rítmico que se desarrolla durante tres tiempos, iniciando con una negra, seguida de una corchea que realiza un movimiento de tercera descendente a otra corcha que va ligada a una negra, este motivo se repite dos veces más en el trombón1 y finaliza en una blanca. En el trombón 2 y 3 se presenta una variación, pasando de realizar movimientos descendentes a realizar en el trombón 2 un salto ascendente de quinta justa (5J) y en el trombón 3 un movimiento de tercera mayor (3M) ascendente.

La primera negra nos está mostrando el acorde de sol siete con la novena (G79) en el trombón uno. Para evitar la segunda entre el trombón dos y el trombón uno, que hipotéticamente se formaría si el trombón uno hiciese la nota sol, para evitar eso, el arreglista lleva el trombón uno a la novena para

que la interválico del motivo melódico sea exactamente la misma y no se genere ese intervalo de segunda, por eso es que los trombones se agrega la novena en el trombón.

Corte/Puente

Este lo encontramos en los compases cuarenta y ocho (48) y el primer tiempo del compás cuarenta y nueve (49).

En el compás cuarenta y ocho (48), intervienen los trombones realizando una preparación al corte realizado por el tutti en el primer tiempo del compás cuarenta y nueve (49). Esta preparación se ejecuta sobre la región de tónica.

Rítmicamente podemos ver que inicia con un silencio de corchea y posteriormente realiza siete corcheas sobre las notas del arpeggio y una nota de paso. La textura de esta sección es monofónica. En el compás cuarenta y nueve (49), el tutti realiza un corte de dos corcheas sobre el primer tiempo del compás, esta se ejecuta sobre el acorde de do mayor (C), que da paso a la siguiente sección de la canción.



Ilustración 32. *Cómo podré disimular – Análisis musical, corte/puente - Brass.*

The image shows a musical score for a brass section, measures 49 and 50. The staves are labeled as follows: B♭ TPT.1, B♭ TPT.2, B♭ TPT.3, TBN.1, TBN.2, TBN.3, PNO., E.B., BGO. DR., C. DR., and PERC. The music is in 4/4 time. The brass section (B♭ TPT.1, B♭ TPT.2, B♭ TPT.3, TBN.1, TBN.2, TBN.3) plays a melodic line. The piano (PNO.) and electric bass (E.B.) provide harmonic support. The percussion section (BGO. DR., C. DR., PERC.) provides a rhythmic accompaniment. The score is written for measures 49 and 50, with a double bar line at the end of measure 50.

Ilustración 33. *Cómo podré disimular – Análisis musical, corte/puente - Brass.*

ESTROFA 2

La estrofa dos, comprende entre los compases cincuenta (50) y ochenta (80), dentro de ella se encuentra el *tema B* entre los compases cincuenta (50) y sesenta y cinco (65), el *tema B'*. Entre los compases sesenta y seis (66) y ochenta (80). Al igual que la estrofa anterior en esta encontramos una textura de melodía y acompañamiento, la melodía ejecutada por la voz y el acompañamiento rítmico (percusión) y armónico (piano y bajo).

Brass:

Tema B: Este se desarrolla entre los compases cincuenta (50) y sesenta y cinco (65), la textura de este tema se puede considerar melodía con acompañamiento, donde el brass, específicamente los trombones realizan pequeñas intervenciones a manera de contrasujeto.

- **Corte rítmico 1:** Lo encontramos entre los compases cincuenta y dos (52) y cincuenta y tres (53), se ejecuta por los trombones, realizando rítmicamente una anacrusa de corchea al compás



Ilustración 34. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B - Brass.*

- cincuenta y seis (56) seguida de una blanca con puntillo en el compás cincuenta y siete (57). Esta intervención de los trombones presenta una textura homofónica, sobre el acorde de fa mayor en inversión 6/3.

- **Corte rítmico 2:** Se desarrolla en los compases cincuenta y seis (56) y cincuenta y siete (57) sobre el acorde de do mayor, rítmicamente encontramos un motivo de corchea y redonda con una textura homofónica, se desarrolla en los trombones.



Ilustración 35. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B - Brass.*

- **Motivo 1:** Abarca los compases cincuenta y nueve (59) al sesenta y uno (61). Este motivo realiza un movimiento de contrapunto con relación a la melodía, se



Ilustración 36. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B - Brass.*

desarrolla sobre la región de subdominante con el acorde de re menor siete (Dm7) todas las notas que aparecen en este motivo son estructurales del acorde, a excepción de la última nota del compás cincuenta y nueve (59) del último pulso, donde la nota mí es una nota de paso entre la nota re y la nota fundamental del acorde. Ese motivo anterior lo resuelve melódicamente en el compás sesenta y uno (61) a la armonía. De sol 7. Con la quinta en el en el trombón 3.

Puente: Se encuentra ubicado en los compases sesenta y cuatro (64) al sesenta y seis (66), comienza con dos negras en unísono en las tres voces y durante el compás sesenta y



Ilustración 37. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, puente - Brass.

cinco (65) al sesenta y seis (66) desarrolla una textura homofónica sobre la región de tónica, este motivo da paso al tema B'. En los trombones 2 y tres durante los compases sesenta y cinco (65) y sesenta y seis (66) se encuentran dos blancas ligadas. El trombón 1 realiza una redonda y dos blancas preparando la entrada del siguiente contrasujeto del tema B'. En el tercer tiempo del compás sesenta y cuatro (64) sobre la armonía de do seis (C6) sobre la fundamental, va a la séptima en el cuarto pulso de ese compás, que resuelve a la séptima (Bb), tónica (C) y tercera (E), por medio del cromatismo de la séptima de Cmaj7, se convierte esa séptima en séptima menor en el trombón 3, convirtiendo esa orden dominante de Fmaj7 que resuelve en el compás sesenta y siete (67).

Voz:

- **Motivo 1:** Se desarrolla en los compases sesenta y seis (66) al sesenta y ocho (68), este motivo es similar al presentado en el compás cuarenta y nueve (49) y cincuenta y dos (52) pero su inicio en el segundo tiempo del compás y variación rítmica sobre el tresillo de negra en el compás sesenta y ocho (68) lo hacen diferente del anterior; el acompañamiento armónico se

realiza sobre los acordes de tónica durante el primer compás y el acorde de subdominante en los siguientes dos compases.



Ilustración 38. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B - Voz.*

- **Motivo 2:** Se presenta en los compases sesenta y nueve (69) al setenta y dos (72) de comienzo anacrúsico sobre la nota do y con las figuras rítmicas de corchea - negra que se desarrolla con movimientos de bordaduras ascendentes de segunda mayor, finaliza el motivo por grados conjuntos que resuelven al quinto grado de la tonalidad en el compás setenta y dos (72).



Ilustración 39. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B - Voz.*

Tema B': Este tema es una variación rítmico - melódica del tema anterior, donde se diferencia principalmente por el cambio del ritmo, la melodía en la voz y el acompañamiento del brass, se encuentra entre los compases sesenta y seis (66) al ochenta (80) posee una textura de melodía y acompañamiento.

- **Motivo 1:** Es desarrollado por las trompetas y los trombones, se presenta en los compases sesenta y siete (67) y sesenta y ocho (68) como contrapunto a la melodía sobre el acorde de Fa mayor, con una textura homofónica en las tres voces de trompetas y trombones. Rítmicamente se apoya sobre la acentuación de la clave,

Ilustración 40. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, tema B' - Brass.*

➤ **Corte rítmico 2:** Encontramos el mismo corte rítmico uno (1), que se presenta en el tema B, esta vez entre los compases setenta y dos (72) y setenta y tres (73), presenta el mismo motivo rítmico - melódico.

Motivo 3: Se desarrolla en los compases setenta y tres (73) al setenta y seis (76) este motivo es similar al que aparece en los compases cincuenta y siete (57) al sesenta (60) realizando una variación en el compás setenta y dos (72) en su figura rítmica negra con puntillo que resuelve con un movimiento ascendente en corcheas por grado conjunto desde la nota re hasta el tercer grado del acorde re menor.



NU - BES — BIAN - CAS QUE MAS TAR - DE LLO-RA - RAN

116

Puente (Frase B):

Entre los compases ochenta y cinco (85) al ochenta y siete (87), encontramos el puente que da paso a la estrofa tres, donde realiza la repetición de la frase B que encontramos en la introducción, esta vez entre los compases ochenta (80)

al ochenta y cuatro (84). Entre los compases ochenta y cinco (85) al ochenta y siete (87) vemos un complemento a la frase. Este complemento se lleva a cabo por las trompetas y los trombones, rítmicamente realiza: corchea, tres negras, y una corchea en la última parte del cuarto tiempo del compás ochenta y cinco (85) ligada a una redonda en el compás ochenta y seis (86), sobre el acorde de re menor con séptima (Dm7). Finalizando en una negra en el compás ochenta y siete (87) sobre el acorde de sol siete (G7) para dar paso a la estrofa tres. En el compás ochenta y cinco (85) en los trombones realizan un arpeggio desde Fmaj7 sobre la armonía de re menor, eso que hace que se convierta en re menor seis con novena (Dm79) con séptima menor y novena. Las tensiones se resuelven, incluía las trompetas sobre el compás ochenta y seis (86) en la misma armonía Re menor seis (Dm79).

Ilustración 43. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 2, puente (frase B) - Brass.*

ESTROFA 3

Esta se encuentra entre los compases ochenta y ocho (88) y ciento diecinueve (119). dentro de ella se encuentra el *tema C* entre los compases ochenta y ocho (88) y ciento tres (103), y el *tema C'* lo encontramos entre los compases ciento cuatro (104) y ciento dieciocho (118) Al igual que las estrofas anteriores en ella encontramos una textura de melodía y acompañamiento, la melodía ejecutada por la voz y el acompañamiento rítmico (percusión) y armónico (piano y bajo).

Tema C: Lo encontramos entre los compases ochenta y ocho (88) y ciento tres (103). Lo trombones continúan realizando pequeñas intervenciones, a manera de contrasujeto a la melodía que lleva la voz.

- **Corte rítmico 1:** En los compases noventa y uno (91) y noventa y dos (92) encontramos la primera intervención de los trombones sobre el acorde de do mayor. Rítmicamente realiza anacrusa de corchea al compás noventa y dos (92) seguido de una negra.



Ilustración 44. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Brass.*

- **Corte rítmico 2:** Se encuentra en el compás noventa y cuatro (94), posee una textura homofónica y se desarrolla sobre el acorde de sol mayor (G). Rítmicamente, inicia con un silencio de corchea seguido de tres corcheas y un silencio de blanca.



Ilustración 45. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Brass.*

- **Motivo 1:** Es ejecutado por los trombones entre los compases noventa y siete (97) al noventa y nueve (99), los trombones en este punto realzan la modulación pasajera, resaltando el cambio sonoro. Rítmicamente encontramos en el compás noventa y siete (97) una redonda, donde los tres trombones realizan la nota La bemol (Ab) la cual corresponde al tercer grado del acorde de Fa menor siete (Fm7) que se desarrolla en la armonía. En el compás noventa y ocho (98) se encuentran dos blancas, en las cuales realizan las notas de fa (F) y La Bemol (Ab), las cuales corresponden a la fundamental y tercer grado del acorde. Finalmente encontramos una redonda para terminar la intervención en el compás noventa y nueve (99), la cual cambia de textura de monofonía a homofónica y los tres trombones realizan el acorde de Do mayor (C).



Ilustración 46. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Brass.*

- **Corte rítmico 4:** Esta ubicado en los compases ciento uno (101) y ciento dos (102), es ejecutado por los trombones y posee una textura homofónica, rítmicamente encontramos una anacrusa de corchea ligada a otra corchea, desarrollándose sobre el acorde de sol mayor (G)

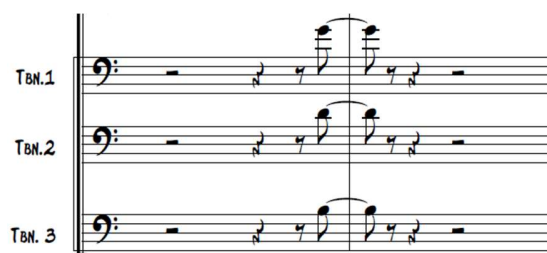


Ilustración 47. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Brass.*

- **Corte rítmico 5:** Este se ubica en el compás ciento tres (103), se desarrolla por las tres trompetas y los tres trombones sobre el acorde de do mayor (C), posee una textura homofónica. Rítmicamente encontramos un grupo de tres corcheas al final del compás sobre la segunda parte del tercer tiempo y el cuarto tiempo. Melódicamente realizan un descenso diatónico donde la trompeta uno, el trombón 1 y 3 se encuentran al unísono con las notas: sol, fa, mi, iniciando en la quinta nota del acorde y llegando a la tercera; la trompeta dos y el trombón dos realizan las notas: mí, re, do iniciando en la tercera nota del acorde hasta llegar a la tónica y finalmente la trompeta tres realiza los sonidos: do, si, la, iniciando en la tónica del acorde y descendiendo hasta la sexta de la escala.



Ilustración 48. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Brass.*

Voz:

- **Motivo 1:** Se presenta en los compases ochenta y ocho (88) y ochenta y nueve (89) es un motivo de carácter sincopado sobre la nota sol que da comienzo a una secuencia que va del compás noventa (90) al noventa y cinco (95) y se desarrolla sobre el acompañamiento armónico el acorde de dominante sol mayor con séptima (G7).



Ilustración 49. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.*

- **Secuencia 1:** Se desarrolla en los compases noventa (90) y noventa y uno (91), empieza con un salto de sexta mayor desde la nota Sol que resuelve a la nota Mí donde comienza el motivo secuencial que contiene la siguiente forma interválica: Movimiento descendente de segunda mayor notas Mi – Re – Do que resuelve al tercer grado del acorde de Sol mayor, salto ascendente de tercera menor notas Si– Re qué concluye por medio de un movimiento descendente de segunda mayor en la tónica de la tonalidad Do.



Ilustración 50. *Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.*

- **Secuencia 2:** se presenta entre los compases noventa y dos (92) y noventa y tres (93) sobre una relación interválica con la secuencia base de una segunda diatónica descendente que se desarrolla sobre la tonalidad de Do mayor, inicia con un salto de quinta justa que resuelve a la nota Re para dar inicio al motivo secuencial que mantiene los intervalos diatónicos presentados en la secuencia 1 resolviendo al tercer grado del acorde dominante en el cuarto tiempo del compás noventa y tres (93).



Ilustración 51. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.

- **Secuencia 3:** Se desarrolla entre los compases noventa y cuatro (94) y noventa y cinco (95) comenzando con un salto de cuarto aumentada notas Fa – Si donde se inicia el motivo secuencial que se encuentra en una intervállica de tercera diatónica descendente con relación al anterior.



Ilustración 52. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.

- **Motivo 3:** Se encuentra entre los compases noventa y seis (96) al noventa y nueve (99) desarrollando tres motivos sobre el acompañamiento armónico de los acordes de subdominante y tónica.



Ilustración 53. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz

- **Motivo 3a:** Se presenta entre los compases noventa y seis (96) y noventa y siete (97) con las figuras rítmicas de negra con un inicio anacrúsico sobre el quinto grado de la tonalidad que resuelve al tercer grado del acorde de fa menor.



Ilustración 54. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.

- **Motivo 3b:** Se presenta en el compás noventa y ocho (98) sobre el acorde de fa menor utilizando las figuras rítmicas de corchea - negra sobre el tercero y quinto grado.



Ilustración 55. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.

- **Motivo 3c:** Se presenta en el compás noventa y nueve (99) sobre el acorde de la tonalidad Do mayor y las figuras rítmicas de corchea – negra utilizando la nota retardo del tercer grado del acorde anterior Fa menor.



Ilustración 56. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.

- **Motivo 4:** Se desarrolla entre los compases cien (100) al ciento tres (103), se divide en dos motivos que son iguales rítmicamente pero que están en una relación interválica de segunda mayor ascendente; el primero se presenta en los compases cien (100) al ciento uno (101) sobre el sexto grado La menor y el segundo se presenta en los compases ciento dos (102) y ciento tres (103) sobre el acorde de dominante Sol mayor 7.



Ilustración 57. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C - Voz.

Armonía:

La armonía en general de la obra no había tenido modulaciones pasajeras, a excepción de una dominante secundaria que hacía re menor siete (Dm7) para resolver a sol mayor siete (G7). Luego encontramos sol menor siete (Gm7), la dominante en menor con séptima, y en este ya no se puede hablarse de la dominante, sino de un cambio transicional para ir a la dominante de un nuevo cambio tonal, en este caso en Fa mayor, siendo do siete (C7) en la dominante. Es decir, que está resolviendo a la subdominante menor de do mayor. Sin embargo, encontramos un

cambio pasajero a Fa menor (Fm), a manera de cadencia plagal menor en el compás noventa y siete (97). También podemos decir que en el acorde Fa menor siete (Fm7), podría ser interpretado como un intercambio modal del eólico o simplemente como la resolución al cuarto de la escala mayor armónica, por eso resuelve a Fa menor siete (Fm7). Esto genera aquí un cambio sonoro, emocional y expresivo, ya que la armonía se ha venido desarrollando principalmente sobre acordes mayores. Esta modulación no se desarrolla, ya que inmediatamente en el compás noventa y nueve (99) vuelve a hacerla fundamental del acorde de tónica, es decir, do seis (C6).

Tema C'

Brass: Este tema es una variación rítmico - melódica del tema C, encontramos algunas variaciones en la voz sobre todo al finalizar la frase, ya que este tema da paso a los pregones. La textura de este tema continúa siendo melodía con acompañamiento. En las intervenciones del brass encontramos que, en el tema anterior se ejecutaron 5 contrasujetos, mientras que en este encontramos dos, los cuales corresponden a una variación del contrasujeto 3 del tema C y la repetición del contrasujeto 4 de este mismo tema. El tema C' se encuentra entre los compases ciento cuatro (104) y ciento dieciocho (118)

- **Motivo 1:** Lo encontramos a partir del compás ciento once (111) hasta el ciento quince (115). En el tercer pulso del compás ciento once (111) empieza un motivo melódico ascendente que nos va a reforzar la modulación pasajera que ya había sucedido anteriormente en el compás noventa y seis (96), en el ciento doce (112) nos vuelve a aparecer la armonía de la modulación pasajera hacia el cuarto menor que se da en el compás ciento trece (113). Los trombones vuelven a hacer exactamente lo mismo, nos muestran la tercera, nos muestran la fundamental y la tercera y resuelve a do 6 (C6) directamente.

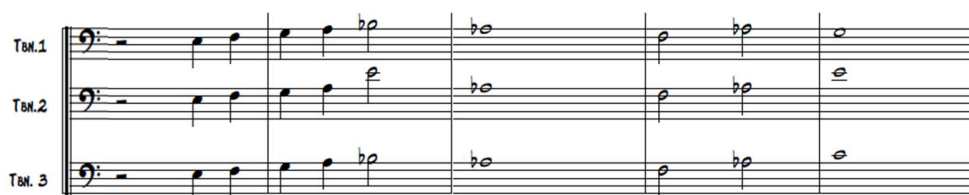


Ilustración 58. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C' - Brass.

- **Corte rítmico 4:** Este es la repetición del corte rítmico 4 del tema C, pero esta vez ubicado en los compases ciento diecisiete (117) y ciento dieciocho (118) es ejecutado por los trombones y posee una



Ilustración 59. Cómo podré disimular – Análisis musical, estrofa 3, tema C' - Brass.

textura homofónica, rítmicamente se encuentra una anacrusa de corchea ligada a otra corchea, desarrollándose sobre el acorde de sol mayor (G).

Voz: Esta sección la voz repite la misma melodía que se presenta en el Tema C, sin ningún tipo de variación.

CORTE:

En el compás ciento diecinueve (119) encontramos un corte realizado por el tutti, el cual se ejecuta sobre el acorde de do mayor (C). Rítmicamente encontramos en el primer tiempo un silencio de corchea, seguido de una negra y corchea, finalizando con un silencio de blanca. Este corte da paso a los pregones y un cambio de ritmo en la percusión a campana⁵⁵.

⁵⁵ Ritmo de campana: Este se caracteriza por ejecutar la campana de mano, esta ejecución se da por parte del intérprete del bongo, al igual del cencerro en el timbal con acentos en el timbal macho con la mano y a veces intercambio de la clave en el jamblock.

Ilustración 60. Cómo podré disimular – Análisis musical, corte - Tutti.

CORO PREGÓN⁵⁶:

Esta sección es una de las más características de la salsa, pues es donde el cantante tiene la libertad de realizar improvisaciones con su voz sobre la clave y el ritmo que se esté ejecutando, precedido por un coro que se repite de forma simétrica, donde se hace una relación de pregunta – respuesta, donde la pregunta es el coro y la respuesta el pregón. En este caso encontramos cuatro pregones en total, que aparecen en dos secciones diferentes.

⁵⁶ “Pregón: 1. m. Proclama que busca cautivar al público. Frase o expresión atractiva que antecede al ritmo y resalta sobre la melodía” (Pantoja: 2018 p.148)

Armonía (Piano - Bajo):

Mayor en el compás ciento veinte (120) encontramos el acorde de mi mayor siete (E7), que es la dominante secundaria del sexto grado, es decir La menor (Am), acorde al que resuelve en el compás ciento veintidós (122), la cual se extiende por dos compases, después encontramos la dominante secundaria del quinto grado, es decir, Re mayor siete (D7), suena durante dos compases y resuelve a sol en el compás ciento veintiséis (126) quien suena durante dos compases y el círculo armónico se repite en las dos secciones de pregones que encontramos.



Ilustración 61. Cómo podré disimular – Análisis musical, coro - pregón - Armonía (Piano - Bajo).

Percusión:

A partir del compás ciento veinte (120) la percusión cambia y empieza a realizar el ritmo de campana, el cual se realiza por el timbal y las congas.

El ritmo de la conga es el siguiente:



Ilustración 62. Cómo podré disimular – Análisis musical - Patrón rítmico campana de la conga.

El ritmo en el timbal es el siguiente:



Ilustración 63. Cómo podré disimular – Análisis musical - Patrón rítmico cascara del timbal.

Coro (Pregunta): Esta sección se repite en cuatro ocasiones, la primera se encuentra entre los compases ciento veinte (120) y ciento veintiseis (126); la segunda entre los compases ciento treinta y seis (136) y ciento cuarenta y dos (142); la tercera entre el compás ciento sesenta y ocho (168) y el compás ciento setenta y cinco (175); finalmente la cuarta repetición se encuentra entre los compases ciento ochenta y cuatro (184) y ciento noventa y uno (191).



Ilustración 64. Cómo podré disimular – Análisis musical, coro - Voz.

- **Pregón 1:** Se desarrolla entre los compases ciento veintisiete (127) al ciento treinta y cuatro (134) sobre la armonía de mi mayor 7 (E7) que resuelve al sexto grado de la tonalidad la menor en el compás ciento treinta (130) luego de una nota de retardo que proviene del acorde anterior.



Ilustración 65. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.

Entre los compases ciento treinta y uno (131) al ciento treinta y cuatro (134) sobre el acompañamiento armónico de re mayor 7 (D7) que resuelve al quinto grado de la tonalidad en el compás ciento treinta y cuatro (134), se desarrolla sobre la figura rítmica de tresillo de negra realizando movimientos interválicos de segunda mayor y tercera mayor.



Ilustración 66. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.

- **Pregón 2:** Se presenta entre los compases ciento treinta y uno (131) al ciento cuarenta y seis (146) sobre el acompañamiento armónico de re mayor 7 (D7) que resuelve al quinto grado de la tonalidad en el compás ciento treinta y cuatro (134), se desarrolla sobre la figura rítmica de tresillo de negra realizando movimientos interválicos de segunda mayor y tercera mayor.

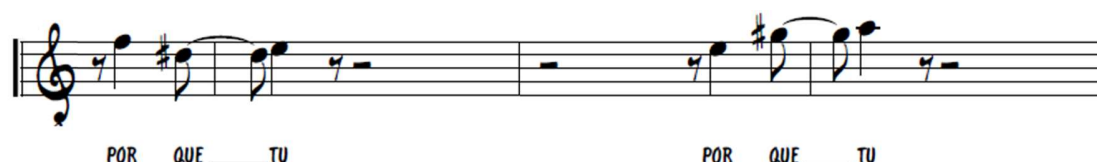


Ilustración 67. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.

En el compás ciento cuarenta y seis (146) sobre el acorde de dominante Mi mayor 7 (E7) que resuelve luego de una nota de retardo en el segundo tiempo del compás ciento cuarenta y seis (146), este motivo presenta un desplazamiento del acento al tiempo débil del compás. En los compases ciento cuarenta y siete (147) al ciento cincuenta y uno (151) sobre los acordes de re mayor 7 (D7) y Sol mayor (G), el motivo melódico se desarrolla sobre las notas del acorde realizando movimientos de notas de pasó entre los mismos.



Ilustración 68. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.

MAMBO:

Esta sección es desarrollada por las trompetas y trombones, entre los compases ciento cincuenta y dos (152) al ciento sesenta y ocho (168). Dentro del mambo encontramos dos secciones.

Armonía (Piano - Bajo):

El círculo armónico de los pregones, terminaba sobre el acorde de sol, el cual no permite regresar directamente al acorde de tónica es decir Do mayor (C) e iniciar a desarrollar los mambos. En el mambo una de sus principales características es que

el ritmo armónico se acelera en el compás ciento cincuenta y dos (152), donde encontramos 3 acordes por en el mismo compás. En los compases ciento cincuenta (150) al ciento cincuenta y cuatro (154) si está haciendo una alternancia entre sol y fa. En el compás ciento cincuenta y dos (152) encontramos la nota La sostenido (A#) en el contratiempo, el tercer pulso del compás la cual no cambia estructuralmente el acordé de Fa mayor (F), sino que es un cromatismo para ir a la tercera del sol, es decir la nota sí. Esta armonía se desarrolla a lo largo de todo el mambo.

Ilustración 69. Cómo podré disimular – Análisis musical, mambo - Armonía (Piano - Bajo).

Mambo A: Se encuentra entre los compases ciento cincuenta y dos (152) y ciento cincuenta y cinco (155), y se repite nuevamente en los compases ciento sesenta (160) al ciento sesenta y tres (163). Es desarrollado por los trombones al unísono, acompañados por el piano, el bajo eléctrico, la percusión y cuenta con puntos de repetición. Dentro de este mambo encontramos tres motivos.

Ilustración 70. Cómo podré disimular – Análisis musical, mambo A - Brass.

- **Motivo 1:** Este motivo lo encontramos en dos ocasiones durante el mambo A. La primera, es durante los primeros tres tiempos del compás ciento cincuenta y dos (152), la segunda, con una anacrusa de corchea y los primeros dos tiempos del compás ciento cincuenta y cinco (155). Se maneja una interválica de unisonó entre los tres trombones, rítmicamente realiza, una corchea en la segunda parte del primer tiempo del compás, seguido por dos negras, en los tiempos respectivos. Desde lo melódico, realiza un salto de cuarta (4J) ascendente entre los sonidos sol y do, seguido por un movimiento de tercera menor (3m) descendente desde el sonido do al sonido la.



Ilustración 71. Cómo podré disimular – Análisis musical, mambo A - Brass.

- **Motivo 2:** Al igual que el motivo anterior, este también se repite en dos ocasiones, la primera en el compás ciento cincuenta y tres (153) con anacrusa de corchea, la segunda en el compás ciento cincuenta y cuatro (154). Se sigue realizando una interválica de unísono entre los tres trombones y las misma rítmica del motivo 1, en la melodía realiza un movimiento de tercera menor (3m) ascendente entre la corchea (sol) y la primera negra (si), seguida de una segunda mayor (2M) descendente entre la primer y la segunda negra (si - la).



Ilustración 72. Cómo podré disimular – Análisis musical, mambo A - Brass.

- **Motivo 3:** Este motivo aparece en solo una ocasión durante el mambo A, en la segunda parte del tercer tiempo, y el cuarto tiempo del compás ciento cincuenta y tres (153), realizando una corchea seguida de una negra respectivamente. Realiza un movimiento de tercer ascendente entre las notas sol y si.



Ilustración 73. Cómo podré disimular – Análisis musical, mambo A - Brass.

Mambo B: Se encuentra entre los compases ciento cincuenta y seis (156) y ciento cincuenta y nueve (159), y se repite nuevamente en los compases ciento sesenta (164) al ciento sesenta y siete (167). Es desarrollado por los trombones y las trompetas, acompañados por el piano, el bajo eléctrico, la percusión y cuenta con puntos de repetición.

Brass:

En esta sección el brass realiza un ostinato rítmico sobre las notas estructurales de los acordes presentes en la armonía. Rítmicamente predomina la sincopa, y el acento se desplaza en diferentes puntos del compás.

Ilustración 74. Cómo podré disimular – Análisis musical, mambo B - Brass.

Coro – pregón:

- **Pregón 3:** Se presentan entre los compases ciento setenta y seis (176) al ciento setenta y nueve (179) sobre el círculo armónico de dominantes resolviendo por medio de un retardo en el segundo tiempo del compás ciento setenta y nueve (179) a la tonalidad de la menor, este motivo se desarrolla por medio de movimientos por grados conjuntos y notas de paso sobre las notas del acorde acompañante.



Ilustración 75. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.

Este segundo motivo del pregón tres se desarrolla sobre los acordes de Re7 (D7) – Sol (G) realizando notas de bordaduras Fa# (F#) – Mi (E) en los compases ciento ochenta (180) y ciento ochenta y uno (181); la segunda parte del motivo comienza con una variación rítmica de corchea sobre la nota sol desarrolla sobre las notas del acordé Sol mayor 7 (G7).



Ilustración 76. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.

- **Pregón 4:** Se presenta entre los compases ciento noventa y uno (191) al ciento noventa y cinco (195) sobre el círculo armónico de Sol mayor 7 (G7) – Mi 7 (E7) – La menor (Am), presenta un movimiento melódico que utiliza saltos de cuarta justa (4J), tercera mayor (3M) y el arpeggio de sol7 (G7) ascendente en el tercer tiempo del compás ciento noventa y tres (193) que finaliza luego de una nota retardo en el tercer grado del acorde de La menor (Am) en el compás ciento noventa y cinco (195).



Ilustración 77. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.

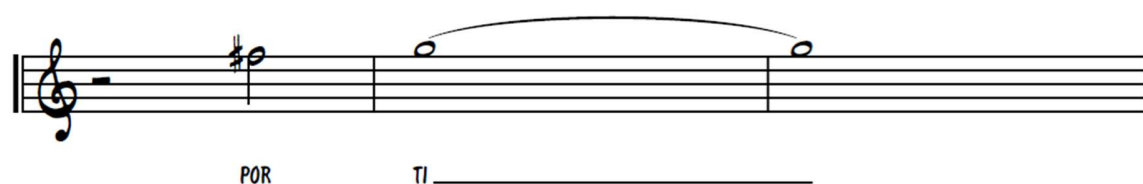


Ilustración 78. Cómo podré disimular – Análisis musical, pregón - Voz.

CORTE FINAL

Este se ubica entre los compases ciento noventa y siete (197) y doscientos (200), es desarrollado por el tutti, el círculo armónico que se estaba presentando ahí es exactamente el mismo de los pregones, en el compa ciento noventa y siete (197), hace únicamente un compás de re menor siete (Dm7) y resuelve en el siguiente compás al acorde de sol mayor nueve (G9), el cual se mantiene por los siguientes dos compases y la primera parte del compás doscientos (200). En el último compás de la obra, resuelve directamente a Do mayor seis (C6) sobre el tercer pulso del compás.

The image displays a musical score for a section titled 'Corte Final', spanning measures 197 to 200. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Brass Section:** Three parts for B♭ Trumpets (Tpt. 1, 2, 3) and three parts for Trombones (Tbn. 1, 2, 3).
- Piano (PNO.):** A grand piano part with treble and bass staves.
- Electric Bass (E.B.):** A single-line part in the bass clef.
- Drum Section:** Parts for Big Drum (BGO. DR.), Conga (C. DR.), and Percussion (PERC.).

Measure numbers 197, 198, 199, and 200 are indicated at the bottom of the percussion staff. Above the piano staff, harmonic analysis is provided for measures 197 and 198:

- Measure 197: D-7b9
- Measure 198: G7b9

The score concludes with a double bar line at the end of measure 200.

Ilustración 79. Cómo podré disimular – Análisis musical, corte final - Tutti.

4.2 Nuestro sueño

Algo de historia (Antecedentes).

Esta canción según la versión de Álvaro Cabarcas fue compuesta por Jairo Varela alrededor de los años 70s, para su primera esposa, y la retomo con el fin de atraer público de diversas edades a su música. Fue una de las canciones más populares del álbum. Una de sus principales características es la introducción que realiza el piano.⁵⁷

Esta canción es la pista número 1 del lado A, de la producción *Tapando el hueco* del 1989.

⁵⁷ Información tomada de la entrevista realizada a Álvaro Cabarcas por parte de Salserísimo Perú.
<https://www.youtube.com/watch?v=QWtot65KumY>

Letra:

♪ Estoy viviendo un sueño
Me siento único dueño, del amor ♪

♪ Una mirada bastó
Así sucedió
Ausentes las palabras
Mi cuerpo vibró
Cuando su mano tomé, el cielo miré
El brillo de sus ojos, sus labios besé

♪ Así como se fue, así vendrá
En alas de dicha, el viento traerá
Hoy te espero porque el sueño
Que mi vida imaginó
Es el mismo sueño que tu amor me
inspiró
Que mi amor te enseñó

♪ Cuando vendrás
Sé que vendrás
A vivir nuestro sueño
A hacerlo una verdad

♪ Así como se fue, así vendrá
En alas de dicha, el viento traerá
Hoy te espero porque el sueño
Que mi vida imaginó
Es el mismo sueño que tu amor me
inspiro
Que tu amor me enseñó

♪ Cuando vendrás
Sé que vendrás
A vivir nuestro sueño
A hacerlo una verdad

♪ Quiero que tú me quemes
Quiero que tú me lleves
Y que tú nunca me dejes
Por siempre, siempre, siempre x4♪

♪ Quiero que tú me quemes
Quiero que tú me lleves
Y que tú nunca me dejes
Por siempre, siempre, siempre

♪ No me cansaré
De esperarte, siempre ♪
Sé que sigo siendo primero
Único y verdadero

♪ No me cansaré
De esperarte, siempre ♪
Es que nunca te fallé
Nunca te fallé

♪ No me cansaré
De esperarte, siempre ♪
No descansaré, no desmayaré
Hasta que al fin pueda verte

♪ La ra, la ra, Mi amor... ♪

4.2.1 Análisis musical

Transcripción: Para la transcripción de esta obra se parte de la grabación de estudio realizada por la orquesta Grupo Niche en Miami Sound Studios en el año de 1988, fue elaborada en Fínale por el Maestro Javier Riveros (Asesor) y Valentina Castillo Loaiza (Estudiante).

Forma:

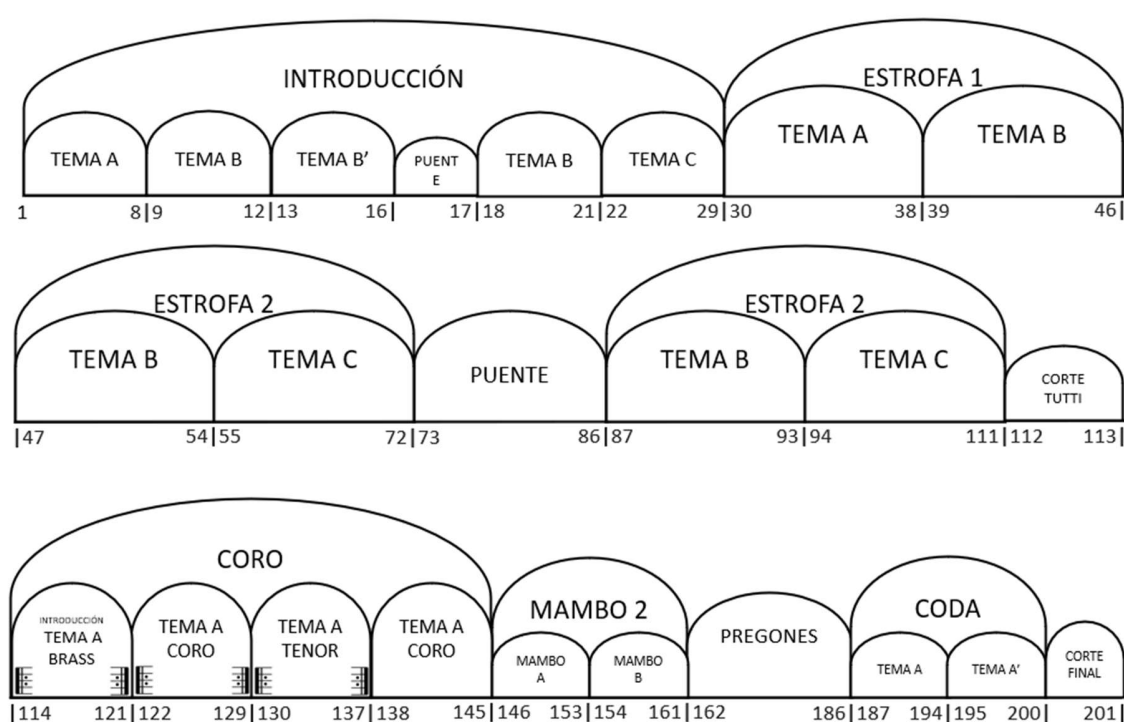


Ilustración 80. Nuestro sueño - Análisis musical - Forma

Tonalidad: Si bemol mayor (Bb)

Instrumentos:

Los instrumentos que se encuentran presentes en la canción son:

- Tres (3) trompetas en Sib
- Tres (3) trombones
- Bajo eléctrico

- Piano
- Bongo
- Congas
- Timbal

Clave: 3x2

INTRODUCCIÓN: Se encuentra entre los compases 1 al 30

Piano:

Tema A: Este tema lo encontramos entre los compases uno (1) al ocho (8), se caracteriza por ser ejecutado por el piano. Dentro del motivo principal se desarrolla un ostinato, compuesto



Ilustración 81. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema A) - Piano.

por tres notas (la, si, la) en un movimiento de bordadura, el cual se complementa por un salto (nota escape⁵⁸), que varía según el movimiento de la armonía, durante los compases dos y tres, el salto se da a la quinta del acorde de si bemol mayor siete (Bbmaj7). Es decir, la nota Fa (F), en los compases cuatro (4) y cinco (5) el salto se da a la tónica del acorde de sol menor seis (Gm6). Es decir, la nota sol (G); en los compases seis (6) y siete (7) se mantiene la nota sol, pero esta vez su función cambia al convertirse en el tercer grado del acorde de mi bemol mayor (Eb), finalmente en los compases ocho (8) y nueve (9) se finaliza sobre la tónica del acorde de fa mayor.

Tema B: Lo encontramos entre los compases nueve (9) al doce (12), el motivo melódico de este tema es realizado por los trombones, inicia en el compás nueve al unisonó realizando el primer tetracordio de la escala de fa mayor, es decir desde la nota fa (F) hasta la nota do (C), rítmicamente realiza cinco corcheas iniciando en la

⁵⁸ Una escapada es una nota extraña que se sitúa después de una nota real (en parte débil), y a la que le sigue un salto, normalmente en dirección contraria. <http://www.creandopartituras.com/notas-reales-y-extranas/#:~:text=Escapada%3A%20nota%20extra%C3%B1a%20que%20se,salto%2C%20normalmente%20en%20direcci%C3%B3n%20contraria.>

segunda parte del segundo tiempo del compás nueve. Este motivo se complementa con un apoyo rítmico sobre las notas de los acordes siguiente, realizando pequeños cortes.



Ilustración 82. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema B) - Piano.

Tema B': Comprende entre los compases trece (13) al dieciséis (16). En este tema interviene todo el brass (trompeta y trombones), realizando una variación al tema presentado anteriormente, inicia en el compás trece con el mismo movimiento ascendente que vimos en el tema B, pero esta vez sobre el acorde de tónica (Bb), realizando el primer tetracordio de esta escala desde la nota si hasta la nota fa al unísono. Este se complementa por un motivo sincopado con una textura homofónica sobre las notas de los acordes de mi bemol (Eb), fa mayor (F) y si bemol (Bb)

Ilustración 83. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema B') - Brass.

Puente: Este se encuentra en el compás diecisiete (17) y dieciocho (18), se ejecuta por el piano y el bajo sobre las notas del acorde de si bemol mayor (Bb), rítmicamente realiza: en el primer tiempo negra, seguido de corchea, negra, corchea y negra, esta última se encuentra ligada a una redonda en el siguiente compás, dando paso a la repetición del tema B.



Ilustración 84. Nuestro sueño - Análisis musical, puente – Piano.

Tema B: Esta es la repetición del tema encontrado entre los compases nueve (9) al doce (12), se ubica entre los compases dieciocho (18) al veintiuno (21). No presenta ninguna variación a excepción del compás veintiuno (21), que presenta un motivo rítmico más conclusivo sobre el acorde de si bemol mayor (Bb), finalizando en el cuarto tiempo con un apoyo de las trompetas a los trombones donde realizan una negra que da paso al tema C.



Ilustración 85. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema B) – Brass.

Tema C: Se ubica entre los compases veinte dos (22) al veintinueve (29), presenta una textura de melodía con acompañamiento, se caracteriza por una melodía ejecutada por la voz principal que se desarrolla ad libitum⁵⁹. Esta está dividida en tres motivos

⁵⁹ Ad libitum: es una expresión latina que significa literalmente "a voluntad" o, si se prefiere a la manera de Shakespeare, "As you like it", "como se quiera", "como gustéis". Alude a un momento generalmente breve de una obra musical en el que el compositor deja al intérprete en plena (o relativa) libertad. Tomado de: [https://www.march.es/es/madrid/ad-libitum-improvisacion-como-procedimiento-compositivo#:~:text=lib.%20o%20Ad.,plena%20\(o%20relativa\)%20libertad.](https://www.march.es/es/madrid/ad-libitum-improvisacion-como-procedimiento-compositivo#:~:text=lib.%20o%20Ad.,plena%20(o%20relativa)%20libertad.)

- **Motivo 1:** Esta melodía se desarrolla sobre las notas del acorde de si bemol (Bb). Inicia con un salto de cuarta justa (4J) entre las notas fa y si bemol, luego realiza una bordadura por movimiento de segunda descendente sobre la nota Bb, finaliza en el tercer grado del acorde.



Ilustración 86. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema C) - Voz.

- **Motivo 2:** Esta semifrase comienza por un salto de quinta justa ascendente entre las notas re y la, al igual que en la semifrase anterior realiza una bordadura por movimiento de segunda descendente sobre la nota sol, finaliza con una nota anticipada, que es el primer grado del acorde de Cm9.



Ilustración 87. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema C) - Voz.

- **Motivo 3:** Este motivo inicia con un cromatismo desde el tercer grado del acorde de do menor nueve (Cm9), finalizando en la tónica de fa mayor que resuelve de manera anticipada en el tercer tiempo del compás veintisiete (27).



Ilustración 88. Nuestro sueño - Análisis musical, introducción (tema C) - Voz.

ESTROFA 1: Comprende entre los compases treinta (30) al cuarenta y seis (46).

Tema A: Se encuentra entre los compases treinta (30) al treinta y ocho (38), se compone por cuatro motivos, este tema presenta una textura de melodía con acompañamiento y se caracteriza por el comienzo anacrúsico de todos sus motivos.

- **Motivo 1:** Inicia con un movimiento ascendente de segundas diatónicas, con un sentido anacrúsico que resuelve en la tónica del acorde de si bemol mayor en el compás treinta y uno (31) y se complementa por un movimiento de bordadura de segunda menor descendente, finalizando en un salto de tercera menor al sexto grado del acorde de si bemol.



Ilustración 89. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema A) - Voz.

- **Motivo 2:** Se desarrolla en los compases treinta y dos (32) y treinta y tres (33), su ritmo es anacrúsico, inicia con un movimiento de tercera menor ascendente sobre el acorde de sol menor desde la tónica sol (G) que resuelve en el tercer grado del acorde si bemol (Bb) en el compás treinta y tres (33). Este motivo cuenta con elementos de motivo 1, que se evidencian por el movimiento de bordadura entre las notas de si bemol - la – si bemol – sol, presentado en el compás treinta y uno (31).



Ilustración 90. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema A) - Voz.

- **Motivo 3:** Este motivo se encuentra en los compases treinta y cuatro (34) al treinta y seis (36), inicia con un salto de quinta justa (5J) ascendente, entre las notas sol y re, donde re se puede considerar como una apoyatura que resuelve a la tónica del acorde de do menor siete (Cm7), este motivo se caracteriza por desplazar los acentos al tiempo débil del compás y finaliza por un movimiento descendente de segunda menor entre las notas si bemol y la.



Ilustración 91. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema A) - Voz.

- **Motivo 4:** Se encuentra en el compás treinta y siete (37), Es un motivo conclusivo que finaliza en a la tónica del acorde de fa mayor.



Ilustración 92. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema A) - Voz.

Tema B: Se desarrolla entre los compases treinta y nueve (39) al cuarenta y seis (46), al igual que el tema anterior encontramos 4 motivos o semifrases.

Voz:

- **Motivo 1:** Se desarrolla en el compás treinta y nueve (39), se caracteriza por un comienzo anacrúsico, con un movimiento de segundas diatónicas que resuelven en el tercer tiempo del compás a la tónica de Bb mayor.



Ilustración 93. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema B) - Voz.

- **Motivo 2:** Se desarrolla en el compás cuarenta y uno (41) sobre el acorde de sol menor (Gm), inicia con una nota anticipada de forma anacrúsico, que realiza un salto de cuarto justa (4J) ascendente al segundo grado de la tonalidad de si bemol, la cual podría considerarse una cambiata⁶⁰ que resuelve al tercer grado del acorde es decir Bb.

⁶⁰ La **cambiata** es una nota ajena al acorde a la que llegamos por un salto y resuelve por grado conjunto a una nota del acorde. <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/adorno/08-cambiata.php>



Ilustración 94. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema B) - Voz.

- **Motivo 3:** Se desarrolla en los compases cuarenta y tres (43) y cuarenta y cuatro (44), presenta el mismo motivo rítmico melódico que encontramos en el motivo tres del tema anterior en el compás treinta y cuatro (34) al treinta y seis (36).



Ilustración 95. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema B) - Voz.

- **Motivo 4:** Se encuentra en el compás cuarenta y cinco (45), se desarrolla el mismo motivo que encontramos en el tema anterior en el compás treinta y siete (37). Es un motivo conclusivo que finaliza en a la tónica del acorde de fa mayor (F).



Ilustración 96. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 (tema B) - Voz.

Brass:

- **Motivo 1:** Se encuentra entre los compases cuarenta y nueve (39) al cuarenta y uno (41), este motivo se desarrolla al unisonó por los trombones sobre las notas del acorde de Bb mayor, complementando la línea melódica de la voz, dando una respuesta rítmico armónica. Sus acentos se encuentran en los tiempos fuertes del compás. Rítmicamente encontramos: en el compás treinta y nueve (39), blanca, negra con punto y corchea, en el compás cuarenta (40), dos negras,

negra con punto y corchea y finalmente en el compás cuarenta y uno (41) una redonda sobre el acorde de sol menor (Gm).



Ilustración 97. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 - Brass.

- **Corte rítmico 1:** Se encuentra en los compases cuarenta y dos (42) y cuarenta y tres (43), este corte se realiza sobre las notas del acorde de sol mayor en segunda inversión.



Ilustración 98. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 - Brass.

- **Corte rítmico 2:** Se desarrolla en los compases cuarenta y cuatro (44) y cuarenta y cinco (45), realizando un paso armónico de sol menor (Gm) a fa mayor (F).



Ilustración 99. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 1 - Brass.

ESTROFA 2: Comprende entre los compases cuarenta y siete (47) al setenta y dos (72).

Tema B': Esta sección es la repetición del tema anterior con algunas variaciones en la melodía que desarrolla la voz, se desarrolla entre los compases cuarenta y siete (47) al cuarenta y dos (54).

Voz

- **Motivo 1:** Se encuentra entre los compases cuarenta y seis (46) y cuarenta y siete (47). Esta conserva elementos del tema anterior que se evidencian por el inicio anacrúsico y el movimiento ascendente de segundas mayores que resuelve al segundo grado de la tonalidad en el primer tiempo del compás cuarenta y siete (47) (nota apoyatura) para luego finalizar el motivo en la nota Si bemol que es la tónica del acorde.



Ilustración 100. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema B') - Voz.

- **Motivo 2:** Compás cuarenta y nueve (49) De comienzo anacrúsico y con una característica rítmica sincopada que se evidencia por el desplazamiento de los acentos, comienza con la tónica de sol menor luego realiza un salto de cuarta justa hacia la nota Do que resuelve con una segunda mayor de manera descendente hacia el tercer grado del acorde.



Ilustración 101. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema B') - Voz.

- **Motivo 3:** Compases cincuenta y uno (51) al cincuenta y dos (52). Comienza de manera anacrúsico sobre el quinto grado de do menor y realiza un movimiento de quinta justa "nota cercana" Sol - Re que resuelve al primer grado del acorde Do finalizando el motivo en la nota Sol que es el quinto grado del acorde acompañante.



Ilustración 102. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema B') - Voz.

- **Motivo 4:** Compas cincuenta y tres (53). Comienza con un salto de quinta justa Sol - Re que resuelve al quinto grado del acorde de Fa mayor y finaliza con una bordadura descendente de segunda mayor Do - Si bemol – Do



Ilustración 103. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema B') - Voz.

Brass: Durante este tema el acompañamiento del brass no tiene ninguna variación con respecto al tema B.

Tema C: Se encuentra entre los compases cincuenta y cuatro (54) al setenta y dos (72), este se divide en dos frases, dentro de la frase 1 en el encontraremos tres motivos, dentro de la frase 2 encontraremos cuatro motivos.

Voz:

Frase 1: Se ubica entre los compases cincuenta y cuatro (54) al sesenta y cuatro (64). Esta parte se caracteriza por tener motivos más largos que contrastan con la segunda parte de motivos cortos, la primera parte consta de tres motivos:

- **Motivo 1:** Lo encontramos entre los compases cincuenta y cuatro (54) al cincuenta y siete (57). Se desarrolla sobre un círculo armónico de tónica I - sexto menor y IV subdominante, presenta un motivo rítmico de carácter sincopado con movimientos melódicos repetitivos compás cincuenta y cinco (55) presenta una variación rítmica sobre el quinto grado de si bemol (fa) y el compás cincuenta y siete (57) sobre el primer grado de Mi bemol.



Ilustración 104. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.

- **Motivo 2:** Se ubica entre los compases cincuenta y nueve (59) al sesenta y uno (61). Se desarrolla sobre un acompañamiento armónico de Mi bemol (subdominante) compases cincuenta y nueve (59) y sesenta (60) y Fa mayor

compás sesenta y uno (61) (dominante), este motivo presenta un movimiento melódico descendente que inicia sobre el tercer grado de Mi bemol (sol) y finaliza sobre el quinto grado de Fa (Do) realizando cambios de altura por medio de intervalos de segunda.



Ilustración 105. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.

- **Motivo 3:** Lo encontramos entre los compases sesenta y dos (62) al sesenta y cuatro (64). Es un motivo más corto que los presentados anteriormente, se da sobre un acompañamiento armónico de acorde de dominante (Fa mayor) compás sesenta y dos (62) que resuelve al acorde de tónica compases sesenta y tres (63) y sesenta y cuatro (64) generando una semicadencia que divide el tema C, este motivo comienza con un salto ascendente de cuarta justa notas Sol - Do y realiza movimientos descendentes de segunda Do - Sib - finalizando con un movimiento ascendente de segunda que resuelve a la tónica del acorde de Sib mayor.



Ilustración 106. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.

Brass:

- **Motivo 1:** En esta parte encontramos un motivo melódico que se desarrolla por los trombones entre los compases cincuenta y cinco (55) al cincuenta y ocho (58). Este motivo se desarrolla sobre las notas de los acordes que se ejecutan en el piano. Rítmicamente a diferencia de los motivos anteriores, este motivo no es sincopado, realizando un contraste con la melodía que se desarrolla en la voz ya que esta si va sincopada.



Ilustración 107. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 - Brass.

- **Corte rítmico 1:** Se ubica en el compás sesenta y dos (62), encontramos un corte rítmico sobre las notas del acorde de fa mayor. Rítmicamente realiza dos corcheas que inician en la segunda parte del tiempo uno de este compás.



Ilustración 108. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 - Brass.

Frase 2: Compases sesenta y cinco (65) al setenta y dos (72) Presenta 4 motivos que finalizan el tema C y dan comienzo al puente desarrollado por el brass.

- **Motivo 1:** En el compás sesenta y cinco (65), Se desarrolla sobre el acorde de sol menor 7 utilizando los grados del acordé Sib (tercer grado) que realiza una bordadura descendente segunda menor y finaliza con un movimiento de tercera menor a la nota Sol (Primer grado).



Ilustración 109. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.

- **Motivo 2:** Es la repetición rítmico - melódica del motivo anterior, pero sobre el acorde de Mi bemol mayor. Este se desarrolla sobre el compás sesenta y siete (67).



Ilustración 110. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.

- **Motivo 3:** Se ubica en los compases sesenta y nueve (69) al setenta (70). Posee un comienzo anacrúsico que se desarrolla sobre el acorde de Do menor 7 y con un movimiento interválico de



Ilustración 111. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.

segunda mayor que finaliza con un salto de tercera mayor a la nota Fa (anticipación) primer grado del acorde del compás setenta y uno (71).

- **Motivo 4:** Compases setenta y uno (71) al setenta y dos (72). De comienzo anacrúsico, realiza una apoyatura por medio de un salto de octava de la nota sol que resuelve al primer grado del acorde acompañante Fa mayor, realiza una bordadura en el tercer tiempo de segunda menor y finaliza el tema con el primer grado duplicando el sonido con las voces del trombón 1 y trompeta 1-3



Ilustración 112. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Voz.

Brass:

Puente: En este compás inicia un ostinato rítmico entre el compás sesenta y cinco (65) al setenta (70), donde durante los primeros 4 compases, es decir entre el compás sesenta y cinco (65) al sesenta y ocho (68), el trombón 1 realiza la nota mi bemol, el trombón 2 la nota re y el trombón 3 la nota Si bemol, las cuales cambian de función cada dos compases sobre los acordes de sol menor y mi bemol. En el compás sesenta y nueve (69), pasan a ejecutar el acorde de do menor, el cual realiza la función de subdominante y pasa a resolver en el compás 71, sobre el acorde se dominante fa mayor. Es esta sección interviene todo el brass (trompetas y trombones).

Compases sesenta y cinco (65) al setenta (70):

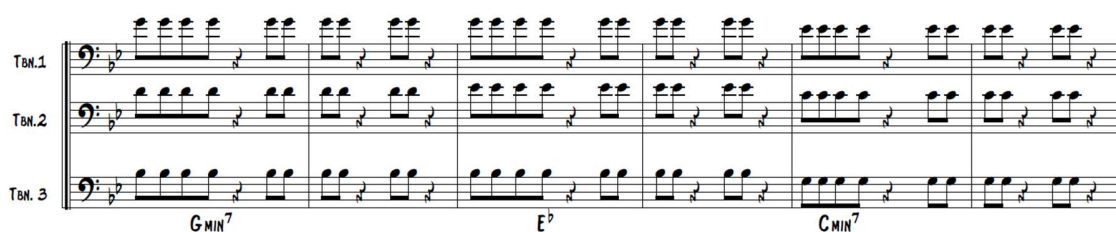


Ilustración 113. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Brass.

Compás setenta y uno (71):

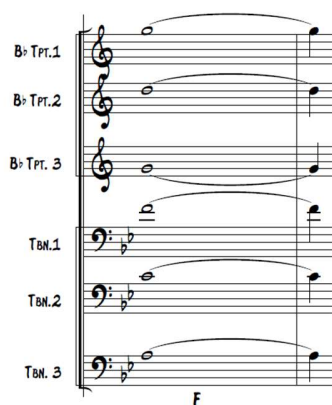


Ilustración 114. Nuestro sueño - Análisis musical, estrofa 2 (tema C) - Brass.

MAMBO 1: Compases setenta y tres (73) al ochenta y seis (86). El ostinato rítmico presentado en los trombones en la sección anterior se repite con la misma condición, es decir que, ejecutan las mismas notas, pero su función cambia según el acorde que propone la armonía. Esto, entre los compases setenta y tres (73) al setenta y seis (76).

➤ **Motivo 1:** En los compases ochenta y cinco (85) y ochenta y seis (86), todo el brass ejecuta un motivo que rítmicamente inicia en anacrusa, este es una anticipación al acorde que encontramos en el primer tiempo del compás ochenta y cinco (85), continúa con un ritmo sincopado, todo sobre notas de los acordes ejecutado por la armonía.



Ilustración 115. Nuestro sueño - Análisis musical, mambo 1 - Brass.

Piano: En el compás setenta y nueve (79) al ochenta y cuatro (84). El piano realiza un cambio de intención a través de la ejecución de un acorde de si bemol con cuarta suspendida.



Ilustración 116. Nuestro sueño - Análisis musical, mambo 1 - Piano.

REPETICION ESTROFA 2: Se ubica entre los compases ochenta y siete (87) al ciento once (111). El tema B': hasta el compás noventa y tres (93), tema C entre los compases noventa y cuatro (94) al ciento once (111). Entre los compases ochenta y siete (87) al ciento once (111) se repite la estrofa dos, sin ningún tipo de variación, tanto la melodía de la voz, el brass y la armonía se repiten sin ningún tipo de variación.

CORTE: Se encuentra entre los compases ciento doce (112) y ciento trece (113). Lo realiza el Tutti, desde la percusión hasta las trompetas, es corte es rítmico y se realiza sobre el acorde de dominante es decir fa mayor.

The image shows a musical score for the Brass section and Percussion. It includes staves for B^b TPT. 1, B^b TPT. 2, B^b TPT. 3, TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3, PNO., E.B., BGO. DR., C. DR., and PERC. The score is for measures 112 and 113. The brass instruments play a rhythmic pattern with triplets. The percussion plays a similar rhythmic pattern. The key signature has two flats.

Ilustración 117. Nuestro sueño - Análisis musical, corte - Brass.

CORO: Comprende entre los compases ciento catorce (114) al ciento quince (145)

Introducción Brass: Se ubica entre los compases ciento catorce (114) al ciento veintiuno (121), esta es una introducción del brass, donde encontramos elementos rítmicos del tema del coro, esta sección cuenta con puntos de repetición. Es desarrollado por los trombones, dentro del encontramos cuatro motivos:

- **Motivo 1:** Se ubica en el compás ciento catorce (114), sobre el acorde Bb mayor en segunda inversión. Rítmicamente realiza corcheas a partir de la segunda parte del primer tiempo de este compás, al finalizar la última corchea tiene una ligadura a otra corchea en el compás ciento quince (115), realizando una anticipación al acorde de fa mayor de ese compás.



Ilustración 119. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Brass.

- **Motivo 2:** Se ubica en el compás ciento dieciséis (116), este motivo es una transposición del motivo uno, realiza el mismo movimiento interválico, pero esta vez de desarrolla al unísono sobre el acorde de mi bemol mayor.



Ilustración 120. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Brass.

- **Motivo 3:** Lo encontramos en el ciento dieciocho (118), inicia con un arpeggio ascendente que resuelve al acorde de mi bemol mayor en segunda inversión, finaliza con una anticipación del acorde de fa mayor en primera inversión.



Ilustración 121. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Brass.

- **Motivo 4:** Este motivo se encuentra en los compases ciento veinte (120) y ciento veintiuno (121), en este motivo ya se involucran las trompetas y realizando pequeños cortes rítmicos con una textura homofónica sobre el acorde de mi bemol mayor.



Ilustración 122. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Brass.

Coro: Lo encontramos entre los compases ciento veintidós (122) al ciento veintinueve (129), es la primera aparición de esta sección, dentro de e encontramos cuatro motivos.

- **Motivo 1:** Este motivo está ubicado en el compás ciento veintidós (122), presenta una textura homofónica y se desarrolla en tres voces, sobre el acorde si bemol mayor, rítmicamente se desarrolla en corcheas que inician en la segunda parte del primer tiempo del compás.



Ilustración 123. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Voz.

- **Motivo 2:** Se ubica en el compás ciento veinticuatro (124), al igual que el motivo anterior se desarrolla rítmicamente en corcheas, con una pequeña variación del acorde en el segundo y tercer tiempo, este se desarrolla sobre el acorde de sol menor con séptima.



Ilustración 124. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Voz.

- **Motivo 3:** Lo encontramos en el compás ciento veintiséis (126), se diferencia de los motivos anteriores, ya que inicia sobre la primera parte del primer tiempo de este compás, mantiene su



Ilustración 125. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Voz.

movimiento rítmico sobre la figura de corchea, sobre el acorde de mi bemol mayor.

- **Motivo 4:** Se desarrolla entre los compases ciento veintisiete (127) y ciento veintinueve (129), se ejecuta sobre el acorde de dominante, es decir fa mayor, realizando pequeños cortes sincopados, con la figura de negra.



Ilustración 126. Nuestro sueño - Análisis musical, coro (tema A) - Voz.

Tenor: Se ubica entre los compases ciento treinta (130) al ciento treinta y siete (137), se desarrolla por el cantante principal, en esta sección del coro encontramos elementos de los presentados por los trombones en la introducción del brass, como lo son el motivo 1 que ahora lo encontramos en el compás ciento treinta (130), motivo 2 en el compás ciento treinta y dos (132), el motivo 4 en los compases ciento treinta y seis (136) y ciento treinta y siete (137), realiza la misma voz que desarrolla el trombón 3 en la introducción al coro. El motivo 3 se encuentra en el compás ciento treinta y cuatro (134) hallamos una variación melódica, rítmicamente mantiene las figuras presentadas en los motivos 1 y 2.

Coro: Esta es la repetición del coro que se presenta en los compases ciento veintidós (122) al ciento veintinueve (129), en esta ocasión se ubica entre los compases ciento treinta y ocho (138) al ciento cuarenta y cinco (145), no presenta ninguna variación con respecto a la primera aparición.

MAMBO 2: Esta sección se encuentra entre los compases ciento cuarenta y seis (146) al ciento sesenta y uno (161), este se desarrolla por trombones y trompetas, y se divide en dos partes: Mambo A y Mambo B.

- **Mambo A:** Esta ubicado entre los compases ciento cuarenta y seis (146) al ciento cincuenta y tres (153), cuenta con puntos de repetición, en el encontramos dos motivos y se desarrolla por los trombones.

Motivo 1: Se encuentra en los compases ciento cuarenta y seis (146) y ciento cuarenta y siete (147), y se repite en los compases ciento cincuenta (150) y ciento cincuenta y uno (151). Este motivo se caracteriza por realizar

pequeños cortes rítmicos sobre el acorde de si bemol mayor en el compás ciento cuarenta y seis (146) con una textura homofónica, que resuelve al acorde de fa mayor en con una anticipación que se extiende hasta el compás ciento cuarenta y siete (147).



Ilustración 127. Nuestro sueño - Análisis musical, mambo 2 (mambo A) - Brass.

Motivo 2: Se ubica en los compases ciento cuarenta y ocho (148) al ciento cuarenta y nueve (149) y se repite en los compases ciento cincuenta y dos (152) y ciento cincuenta y tres (153). En el compás ciento cuarenta y ocho

(148) los trombones desarrollan el arpeggio de mi bemol mayor con una campana, es decir que cada instrumento entra en tiempos diferentes complementando la armonía presentada, todo sobre tiempos fuertes. La siguiente campana se realiza sobre el arpeggio de fa mayor, e inicia con una anticipación de corchea en el compás ciento cuarenta y ocho (148), desplazando los acentos y el ritmo presentado en la primera aparición.



Ilustración 128. Nuestro sueño - Análisis musical, mambo 2 (mambo A) - Brass.

- **Mambo B:** Se desarrolla entre los compases ciento cincuenta y cuatro (154) al ciento sesenta y uno (161). Consta de un ostinato rítmico que se desarrolla con notas de los acordes que presenta la armonía, este posee dos repeticiones, la primera entre los compases ciento cincuenta y cuatro (154)

al ciento cincuenta y siete (157), la segunda entre los compases ciento cincuenta y ocho (158) y ciento sesenta y uno (161).

Ilustración 129. Nuestro sueño - Análisis musical, mambo 2 (mambo B) - Brass.

PREGONES: Se desarrolla entre los compases ciento sesenta y dos (162) al ciento ochenta y seis (186). Esta sección, como lo mencionamos en el análisis anterior, consta de una pregunta y respuesta entre el coro y el cantante principal. En esta obra encontramos tres pregones:

Pregunta: Esta precede cada una de las improvisaciones realizadas por el cantante principal, en ella encontramos tres pequeños motivos:

- **Motivo 1:** Lo encontramos en los compases ciento sesenta y dos (162) y ciento sesenta y tres (163), se repite nuevamente en los compases ciento setenta (170) y ciento setenta y uno (171), y finalmente se repite en los compases ciento setenta y ocho (178) y ciento setenta y nueve (179). Este motivo se desarrolla sobre el acorde de si bemol mayor (Bb) y finaliza con una nota anticipada del acorde del siguiente compás, sol menor.

Ilustración 130. Nuestro sueño - Análisis musical, pregones (pregunta) - Voz.

- **Motivo 2:** Este motivo se desarrolla sobre el tercer y primer grado del acorde de do menor siete. Lo encontramos en los compases ciento sesenta y cuatro (164) y ciento sesenta y cinco (165), se repitió nuevamente en los compases ciento setenta y dos (172) y ciento setenta y tres (173), y finalmente se repite en los compases ciento ochenta (180) y ciento ochenta y uno (181).



Ilustración 131. Nuestro sueño - Análisis musical, pregones (pregunta) - Voz.

- **Motivo 3:** Se encuentra ubicado en el compás 167, se repitió nuevamente en el compás ciento setenta y cinco (175), y finalmente se repite en el compás ciento ochenta y tres (183). Se desarrolla con dos figuras de negra sobre los dos primeros tiempos del compás, la primera negra realiza el acorde de dominante (F7) que resuelve en la segunda negra a la tónica (Bb).



Ilustración 132. Nuestro sueño - Análisis musical, pregones (pregunta) - Voz.

Pregón 1: Esta ubicado entre los compases ciento sesenta y siete (167) y ciento setenta y uno (171).



Ilustración 133. Nuestro sueño - Análisis musical, pregón - Voz.

Pregón 2: Se encuentra entre los compases ciento setenta y cinco (175) al ciento setenta y ocho (178).



Ilustración 134. Nuestro sueño - Análisis musical, pregón - Voz.

Pregón 3: Se desarrolla entre los compases ciento ochenta y tres (183) y ciento ochenta y seis (186).



Ilustración 135. Nuestro sueño - Análisis musical, pregón - Voz.

CODA: Esta sección la encontramos entre los compases ciento ochenta y siete (187) al doscientos (200), dentro de ella se encuentran el tema A, tema A' y corte final.

- **Tema A:** Este se ubica entre los compases ciento ochenta y siete (187) al ciento noventa y cuatro (194), aquí encontramos motivos que ya fueron presentado por la voz anteriormente en la sección del coro entre los compases ciento veintidós (122) al ciento veintinueve (129), esta vez los trombones realizar la pregunta y la voz responde con pequeños cortes rítmico-melódicos. El trombón desarrolla el motivo 1, 2 y 3, sin ningún tipo de variación con respecto a lo presentado en la voz, el motivo 4, contiene una variación agregándole dos negras al final de este, reforzando la intención melódica.

Voz:



Ilustración 136. Nuestro sueño - Análisis musical, coda (tema A) - Voz.

- **Tema A':** Lo encontramos en los compases ciento noventa y cinco (195) al doscientos (200). En este tema, desarrolla los motivos 1 y 2, presentados por la

voz entre los compases ciento veintidós (122) al ciento veintinueve (129), el motivo 4 se repite con la misma variación presentada en el tema anterior.

CORTE FINAL: Se encuentra al final de la obra en el compás doscientos uno (201), es desarrollado por el tutti sobre el acorde de Bmaj7, rítmicamente, realiza un tresillo de negra, sobre los dos primeros tiempos del compás.

The musical score for 'Nuestro sueño' shows the final cut (Corte Final) at measure 201. The score is for a full orchestra and includes parts for B♭ Trumpets (1, 2, 3), Trombones (1, 2, 3), Piano, Euphonium, Bass Drum, Snare Drum, and Percussion. The key signature is B major (two sharps). The time signature is 4/4. The score shows a tutti section starting at measure 201, marked with a '3' indicating a triplet of eighth notes. The piano part is marked with 'Bmaj7' and a '3' indicating a triplet of eighth notes. The percussion parts (Bass Drum, Snare Drum, and Percussion) are marked with 'x' indicating a triplet of eighth notes. The score ends with a double bar line at measure 201.

Ilustración 137. Nuestro sueño - Análisis musical, corte - Tutti.

4.3 Mi Valle del Cauca

Algo de historia (Antecedentes).

El Valle del Cauca ha sido un departamento que acogió a Jairo Varela y el Grupo Niche. Esta agrupación hace parte de la identidad musical no solo de Cali, sino del departamento entero, por ello es una composición cargada de significado, en el libro *Jairo Varela: Que todo el mundo te cante*, Umberto Valverde referencia a Álvaro Cabarcas rememorando el proceso de composición de esta canción:

«[...] Compraron un mapa y se hicieron amigos de un piloto, que les permitía entrar a la cabina y los orientaba en cuanto a la ubicación de los municipios, bien fuera que uno entrara por el sur o el norte del Valle [...]» (Valverde:2013 p.79)

Además, en una entrevista, realizada por este mismo autor, Varela menciona lo siguiente sobre esta composición:

«[...] Sí. Uno ve los diferentes municipios del Valle del Cauca y ve un mensaje de unión porque analizamos un departamento donde convivimos diferentes etnias y culturas con influencia de los antioqueños en la parte norte del Valle, lo que es Cartago, Caicedonia y Sevilla. Está la parte pacífica y demás y eso es algo que uno hace y les sirve a los niños para una clase de geografía. Se me ocurrió la idea, agradecido en ese momento con Dios que me dio la oportunidad de conocer y vivir con la gente que uno ama. [...]» (Eje21:2019)⁶¹

Esta canción es la descripción de un territorio que como el mismo Varela lo dice, contiene diferentes influencias culturales, el departamento es un ejemplo de la

⁶¹ (Perú, 'Tapando el hueco', el álbum que revolucionó al Grupo Niche, 2021)

importancia de los movimientos migratorios y toda la confluencia de estos procesos alrededor de la construcción cultura e identitaria de la región.

Esta canción es la pista número 2 del lado B, de la producción *Tapando el hueco* del 1989.

Letra:

♪ Esta es mi tierra bonita
Mi tierra preciosa
Mi Valle del Cauca

♪ Esta es mi tierra bonita
Mi tierra preciosa
Mi Valle del Cauca

♪ Al centro Tulúa
Buga que es miel
Al norte Cartago y Obando
Buenaventura en el mar.

♪ Cerca a Palmira, Florida
Amaime, El Cerrito
Un pueblo andaluz
Pradera junto a Candelaria
Ginebra, La Paila
El Dovio y Zarzal

♪ Sevilla, Cachimba, Restrepo
Versalles, El Cairo, Guachín Ceilan
Roldañillo, Bugalagrande
Dagua, La Cumbre, Yotoco, El Salao

♪ Por Yumbo se mete uno a Vijes
Cerca a la montaña está Toro y La
Unión

Y cómo olvidar La Victoria, Darién,
Caicedonia
Anserma y Guacarí

♪ ♪ Y entrando al sur, por Jamundí
Valle del Lili dominando el plan
¡Ay, mi Cali!

♪ Esta es mi tierra bonita
Que embriaga mis sueños
Con tantos parajes
Que al desprevenido horizonte
En cualquier momento lo vuelve
paisaje

♪ Esta es mi tierra bonita
Jardín que brotó de la naturaleza
Riendo entre dos cordilleras
Que celosas protegen mi tierra
preciosa

♪ Y quedó oliendo a café
Quedó sabiendo a guarapo
Con rico sabor de caña
El Cauca dejó la montaña

♪ Y quedó oliendo a café
Quedó sabiendo a guarapo

Con rico sabor de caña
 El Cauca dejó la montaña

♪ Dando vida a mi tierra bonita
 Dando nombre a mi tierra preciosa

♪ Mi Valle del Cauca ♪
 Mi Valle, ¡eh!

♪ Mi Valle del Cauca ♪
 Mi Valle, ¡eh!

Que te abre el corazón (mi Valle del
 Cauca)
 Que hoy se convierte en canción (mi
 Valle, ¡eh!)
 Olvidando su dolor (mi Valle del
 Cauca)
 Va a plasmando su verdor (mi Valle,

¡eh!)

Junto con los rayos del sol (mi Valle
 del Cauca)
 Llamando a todos la atención (mi
 Valle, ¡eh!)
 Motiva mi inspiración (mi Valle del
 Cauca)
 Esa mujer canela que das (mi Valle,
 ¡eh!)
 Tal si fuera Santa Ana (mi Valle del
 Cauca)
 Mi mujer vallecaucana (mi Valle, ¡eh!)

♪ Y quedó oliendo a café
 Quedó sabiendo a guarapo
 Con rico sabor de caña
 El Cauca dejó la montaña

4.3.1 Análisis musical

Transcripción: Para la transcripción de esta obra se parte de la grabación de estudio realizada por la orquesta Grupo Niche en Miami Sound Studios en el año 1988, fue elaborada en Fínale por el Maestro Javier Riveros (Asesor) y Valentina Castillo Loaiza (Estudiante).

Forma:

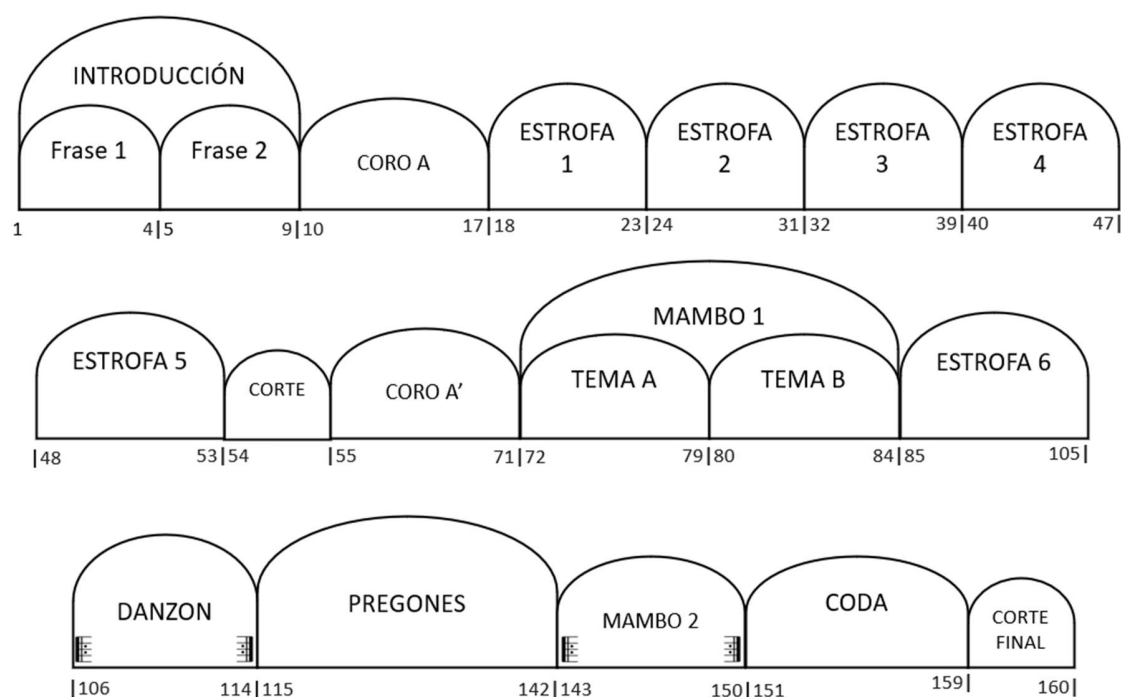


Ilustración 138. Mi Valle del Cauca - Análisis musical – Forma.

Tonalidad: Do menor

Instrumentos:

Los instrumentos que se encuentran presentes en la canción son:

- Tres (3) trompetas en Sib
- Tres (3) trombones
- Bajo eléctrico
- Piano
- Bongo

- Congas
- Timbal

Clave: 2x3

INTRODUCCIÓN

Esta la encontramos entre los compases uno (1) al nueve (9). Posee dos frases, la primera frase está entre el compás uno (1) y cuatro (4) la segunda frase la encontramos entre los compases cinco (5) al nueve (9).

Frase 1:

Brass:

- **Motivo 1:** este motivo es desarrollado por los trombones, todas las notas de este motivo se desarrollan sobre notas de los acordes presentes en la armonía. Tiene una duración de dos (2) compases y presenta una textura homofónica.



Ilustración 139. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, introducción - Brass.

- **Motivo2:** Lo encontramos en los compases tres (3) y cuatro (4) es desarrollado por todo el brass (trompetas y trombones) rítmicamente realiza negras que se desarrollan sobre las notas de la corte que se encuentra en la armonía. En el primer tiempo del compás tres (3) se desarrolla sobre el acorde de si bemol mayor (Bb) después en el tercer tiempo se desarrollador el compás de la bemol (Ab), finalmente en el cuarto tiempo se desarrolla sobre el acorde de sol mayor siete (G7) que continúa hasta el siguiente compás en la segunda frase.



Ilustración 140. *Mi Valle del Cauca - Análisis musical, introducción - Brass.*

Frase 2: Se ubica entre los compases cinco (5) y nueve (9) dentro esta encontramos nuevamente el *motivo 1* que se presentó anteriormente en la frase 1. Entre los compases siete (7) al nueve (9) encontramos una variación del *motivo 2* que se desarrolla sobre la región de dominante, finalmente en el compás nueve (9) resuelve al acorde de tónica es decir do menor seis (C6) para dar paso a la primera aparición del coro.



Ilustración 141. *Mi Valle del Cauca - Análisis musical, introducción - Brass.*

Armonía (Piano, bajo):

En la armonía iniciamos la obra con una corte de si bemol mayor (Bb), es decir el séptimo grado de la tonalidad; en la segunda parte del primer compás encontramos el acorde de si bemol con séptima, convirtiéndose en la dominante del tercer grado de la tonalidad, es decir mi bemol mayor (Eb). En el segundo compás encontramos

el acorde de mi bemol mayor (Eb), dando resolución al acorde anterior. En el compás tres (3) encontramos un paso frigio que se desarrolla con los acordes de si bemol mayor (Bb) la bemol mayor (Ab) y sol mayor siete (G7), este círculo armónico se repite nuevamente a partir del compás cinco (5), dando resolución en el compás nueve (9) al acorde de do mayor seis (6). El piano se encuentra realizando el tumbao característico de la cáscara.



Ilustración 142. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, introducción - Armonía (Piano - Bajo).

Percusión

En la percusión tenemos tres instrumentos: bongo conga y timbal. Estos están desarrollando el ritmo característico de la cáscara que ya fue explicado en el análisis de la primera obra de este trabajo.



Ilustración 143. Mi Valle del Cauca - Análisis musical - Percusión.

CORO A

Entre los compases diez (10) al diecisiete (17) encontramos la primera aparición del coro. Esta consta de 2 frases:

Frase 1

Voz:

En la frase 1 en el coro se está desarrollando a dos voces a una distancia de tercera.



Ilustración 144. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A - Voz.

Brass:

- **Corte melódico 1 y 2:** En esta parte encontramos dos pequeños cortes melódicos que se desarrollan en los compases once (11) y doce (12) por parte de los trombones sobre las notas del acorde. El primer



Ilustración 145. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A - Brass.

- corte, sobre el acorde de si bemol mayor (Bb) en el compás once (11), el segundo corte se desarrolla sobre el acorde de la bemol mayor (Ab) en el compás doce (12). Estos pequeños cortes tienen una textura homofónica y se dan por un movimiento de tercera descendente a excepción del trombón 3 en el compás once (11) que realiza un salto de cuarta justa descendente.

- **Corte melódico 3:** En el compás número trece (13) encontramos el tercer corte melódico de la frase 1 por parte de los trombones, que da paso a la repetición de la frase este corte se desarrolla sobre el acorde de dominante sol mayor 7 (G7) y se desarrolla sobre las notas de este acorde.



Ilustración 146. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A - Brass.

Frase 2:

Esta frase se encuentra ubicada entre los compases catorce (14) y diecisiete (17).

Voz

En la voz no encontramos ningún tipo de variación, se sigue desarrollando de la misma forma que aparece la frase anterior y se repite la misma letra.



Ilustración 147. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A - Voz.

Brass:

- **Motivo 1:** este motivo se desarrolla por los trombones en los compases catorce (14) y quince (15) es un motivo armónico que se desarrolla por blancas sobre las notas del acorde de do menor seis (Cm6) y si bemol mayor (Bb)



Ilustración 148. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A - Brass

- **Corte rítmico:** este corte lo encontramos en el compás número dieciséis (16) es desarrollado por todo el brass sobre las notas del acorde de la bemol mayor (Ab).



Ilustración 149. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A - Brass

ESTROFA 1

La estrofa 1 se encuentra entre los compases dieciocho (18) al compás veintitrés (23) esta estrofa posee una textura de melodía con acompañamiento.

Voz: las voces de esta obra se van a desarrollar principalmente por una distancia de tercera siempre cantando a dos voces; presenta cuatro motivos divididos de la siguiente manera

- **Motivo 1:** Se desarrolla en el compás dieciocho (18) sobre el acorde de fa menor (Fm) utilizando la figura rítmica de corchea con una relación interválica de unísono en sus tres primeras notas, e interválica de terceras en sus tres notas finales sobre sonidos del acorde.



Ilustración 150. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 1 - Voz.

- **Motivo 2:** Encontramos un movimiento descendente que se presenta en el compás diecinueve (19) con las figuras rítmicas de corchea y sobre el acorde de do menor (Cm) en una disposición interválica de terceras.



Ilustración 151. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 1 - Voz.

- **Motivo 3:** Este motivo se presenta en el compás veinte (20) y veintiuno (21) con un movimiento de tercera menor (3m) en la voz 1 y cuarta justa (4J) en la voz 2, que resuelve al tercero y quinto grado del acorde de La bemol (Ab). En el compás veinte (20) realizando una variación rítmica sobre estas notas y finalizando en las notas de retardo en el compás veintiuno (21) Do (C) – Mi (E) que proviene del acorde anterior y resuelve a las notas sí (B) becuadro y Re (D), tercero y quinto grado de Sol mayor (G).



Ilustración 152. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 1 - Voz.

- **Motivo 4:** Se presentan en los compases veintidós (22) y veintitrés (23) sobre el acompañamiento armónico de Sol mayor siete (G7) y do menor seis (Cm6), se desarrolla con la figura rítmica de corchea con una relación interválica entre sus voces de tercera mayor y tercera menor concluyendo la estrofa en las notas del primero y tercer grado del acorde de do menor (Cm).



Ilustración 153. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 1 - Voz.

Brass:

- **Corte rítmico:** Encontramos un pequeño corte rítmico que se desarrolla con una anacrusa de 2 corcheas al compás veintidós (22), el cual se extiende a una redonda sobre las notas del acorde de sol mayor siete (G7) si - re – fa.



Ilustración 154. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 1 - Brass

ESTROFA 2

Esta estrofa se desarrolla entre el compás veinticuatro (24) al compás treinta y uno (31) la textura al igual que la estrofa número 1 es melodía con acompañamiento ya que no encontramos ninguna intervención del brass.

Voz:

Presenta dos motivos que se dividen de la siguiente manera:

- **Frase 1:** Se presenta en los compases veinticuatro (24) al veintisiete (27), posee elementos del coro que están determinados por una línea melódica similar y la relación interválica de terceras. Este motivo se desarrolla sobre un acompañamiento armónico que realiza una cadencia frigia que está determinado por el movimiento descendente de los siguientes acordes tónica - séptimo bemol - sexto bemol – dominante.



Ilustración 155. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 2 - Voz.

- **Frase 2:** Se presenta en los compases veintiocho (28) al treinta y uno (31), esta frase posee un comienzo anacrúsico que se desarrolla sobre las notas de los acordes fa menor (Fm) – Do menor (Cm) – Sol 9 (G9) – Do menor (Cm), su motivo melódico se desarrolla con movimientos de tercera y segunda que se presentan en una disposición cerrada en una relación interválica de tercera abierta con intervalos de cuarta justa, quinta y sexta.



Ilustración 156. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 2 - Voz.

BRASS:

En el brass encontramos en el compás treinta y uno (31) en los tiempos tres y cuatro un corte rítmico sobre las notas del acorde de do menor (Cm) que da paso a la estrofa número 3.



Ilustración 157. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 2 - Brass.

ESTROFA 3:

Esta estrofa se desarrolla entre los compases treinta y dos (32) al treinta y nueve (39). Al igual que las estrofas anteriores desarrolla una textura de melodía con acompañamiento.

Voz

En esta estrofa, la voz se divide en cuatro motivos:

- **Motivo 1:** Se presenta en el compás treinta y dos (32) y treinta y tres (33) con un comienzo anacrúsico sobre la figura rítmica de corchea desarrollando su línea melódica sobre el arpeggio de do menor (Cm).



Ilustración 158. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 3 - Voz.

- **Motivo 2:** Se presenta en los compases treinta y tres (33), treinta y cuatro (34) y treinta y cinco (35), presentan una variación melódica sobre la figura rítmica de corchea desplazando los acentos sobre el tiempo débil; la relación interválica de las voces comienza con una sexta menor (6m) que resuelve anticipadamente en la última corchea del compás treinta y tres (33) al acorde

de la bemol (Ab) y que mantienen durante el motivo una relación interválica de quinta y sexta respectivamente.

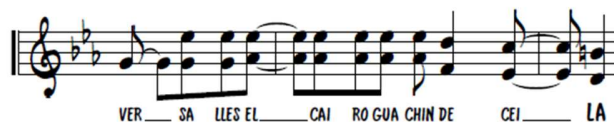


Ilustración 159. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 3 - Voz.

- **Motivo 3:** Se desarrolla en el compás treinta y seis (36) y treinta y siete (37) sobre el acorde de fa menor 7 (Fm7), comienza con un unísono de cuatro corcheas en fa desarrollando posteriormente el motivo es una disposición interválica de terceras finalizando en una cuarta justa sonidos sol – do.



Ilustración 160. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 3 - Voz.

- **Motivo 4:** Se desarrolla en los compases treinta y siete (37), treinta y ocho (38) y treinta y nueve (39), sobre el acompañamiento armónico de do menor (Cm) re disminuido 7 (D°7) y do menor (Cm), este motivo se desarrolla con movimientos de segunda en cada uno de sus voces y con una relación interválica de terceras menores quintas justas (5J) y cuartas justas (4J).

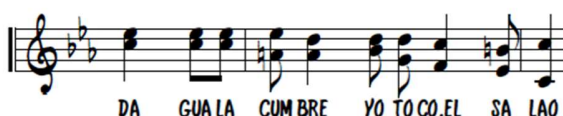


Ilustración 161. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 3 - Voz.

BRASS

- **Corte rítmico:** En esta estrofa encontramos un corte rítmico por parte del brass sobre el compás número treinta y cinco (35), este se desarrolla sobre el acorde de sol mayor con séptima (G7).



Ilustración 162. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 3 - Brass

Tienen un movimiento diatónico descendente.

ESTROFA 4:

Esta estrofa se encuentra entre los compases cuarenta (40) y cuarenta y siete (47), presenta una textura durante los primeros 5 compases de melodía con acompañamiento que finaliza en los compases cuarenta y cinco (45) y cuarenta y siete (47) con un acompañamiento rítmico melódico del brass; la voz presenta cuatro motivos.

- **Motivo 1:** Se desarrolla en los compases cuarenta (40) y cuarenta y uno (41), este motivo de comienzo anacrúsico se desarrolla sobre el acompañamiento armónico de si bemol mayor (Bb) y mi bemol mayor (Eb) con una disposición interválica entre sus voces de terceras y cuartas justas



Ilustración 163. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 4 - Voz.

- **Motivo 2:** Este motivo se desarrolla en los compases cuarenta y uno (41) al cuarenta y tres (43), sobre los acordes de Mi bemol (Eb), Sol mayor con séptima (G7) y Do menor (Cm), la relación interválica de las dos voces está determinada por movimientos de terceras menores y terceras mayores; durante el compás cuarenta y uno (41) las voces realizan las notas sol (G) y si bemol (Bb) que corresponden al tercero y quinto grado de Mi bemol mayor (Eb), en el compás cuarenta y dos (42) utiliza las notas Sol (G) y Si (B) becuadro que corresponden al primero y quinto grado de Sol mayor (G) finalizando en un movimiento de notas de paso para concluir en las notas do (C) y mi bemol (Eb) del compás cuarenta y tres (43).



Ilustración 164. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 4 - Voz.

- **Motivo 3:** Se presenta en los compases cuarenta y cuatro (44) y cuarenta y cinco (45) sobre los acordes de fa menor (Fm) y do menor (Cm) con una relación interválica abierta de cuartas y quintas que finaliza con una disposición cerrada con intervalos de tercera, aunque la línea rítmico - melódica de este motivo no presenta silencios que dividan el motivo 3 y 4 el cambio de textura y letra crea la sensación de división motivica en el compás cuarenta y cinco (45).



Ilustración 165. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 4 - Voz.

- **Motivo 4:** Este motivo se desarrolla en los compases cuarenta y cinco (45) al cuarenta y siete (47) sobre el acompañamiento armónico de Do menor (Cm), Re disminuido (D°) y Do menor (Cm); comienza con un salto de sexta menor (6m) con las notas Sol (G) - mi bemol (Eb) en la voz 1 y un salto de cuarta justa (4J) con las notas Sol (G) – Do (C) que se complementa con un movimiento descendente por medio de intervalos de segundas resolviendo en el primer grado y tercer grado del acorde de do menor (Cm) compás cuarenta y siete (47).



Ilustración 166. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 4 - Voz.

BRASS:

Este motivo acompañante se presenta en los compases cuarenta y seis (46) al cuarenta y ocho (48), inicia con una melodía al unísono en los tres trombones con las notas del tercero y quinto grado de do menor (Cm), continúa con un motivo melódico sobre las figuras rítmicas de blanca con las notas del acorde de re disminuido (D°) desarrollado por las tres voces de las trompetas y los trombones finalizando esta estrofa con un corte con la figura rítmica de negra con un efecto de glissando descendente sobre el acorde de do menor (Cm).

The image shows a musical score for a brass section, measures 45 to 48. The score is written for six parts: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, and Tbn. 3. The key signature is one flat (Bb). The time signature is 4/4. The notation shows the following: Measure 45: All parts have a whole note chord of C3, Eb3, and G3. Measure 46: The three trombones (Tbn. 1, 2, 3) have a whole note chord of C3, Eb3, and G3. The three trumpets (B♭ Tpt. 1, 2, 3) have a whole note chord of D3, F3, and Ab3. Measure 47: The three trombones (Tbn. 1, 2, 3) have a whole note chord of C3, Eb3, and G3. The three trumpets (B♭ Tpt. 1, 2, 3) have a whole note chord of D3, F3, and Ab3. Measure 48: All parts have a whole note chord of C3, Eb3, and G3. The notation includes slurs and ties across measures.

Ilustración 167. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 4 - Brass.

ESTROFA 5

Se encuentra en los compases cuarenta y ocho (48) al cincuenta y tres (53) presenta cuatro motivos en la voz y tres motivos rítmicos melódicos en el acompañamiento que realiza el brass.

Voz

- **Motivo 1:** Se desarrolla en el compás cuarenta y ocho (48) es un motivo con inicio anacrúsico que comienza con un intervalo de tercera mayor (3M) entre sus voces y resuelve a una cuarta justa (4J) sobre las notas del acorde de Si bemol mayor (Bb).



Ilustración 168. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 5 - Voz.

- **Motivo 2:** Se presenta en el compás cuarenta y nueve (49) y se desarrolla con un movimiento descendente de segundas sobre el acorde de mi bemol mayor (Eb) siendo la tercera corchea la nota de paso que conecta las voces.



Ilustración 169. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 5 - Voz.

- **Motivo 3:** Se desarrolla en los compases cincuenta (50) y cincuenta y uno (51) sobre la tonalidad de Sol mayor siete (G) y Do menor (Cm), durante el compás cincuenta (50) se presenta una variación rítmica sobre las notas Sol (G) y Si (B) que corresponden al primer y tercer grado del acorde; en el siguiente compás comienza con una nota de paso y un movimiento ascendente de segunda que resuelve al primer y tercer grado de la tonalidad de do menor (Cm).



Ilustración 170. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 5 - Voz.

- **Motivo 4:** Se presenta en los compases cincuenta y dos (52) y cincuenta y tres (53) sobre una cadencia que realiza la siguiente progresión armónica, subdominante - dominante y resuelve a la tónica en el compás cincuenta y tres (53), este motivo presenta tres voces las cuales hacen parte de los acordes sol mayor siete (G7) y do menor (Cm), realiza una bordadura ascendente en la última corchea del compás cincuenta y dos (52) que

resuelve al acorde de dominante en el inicio del compás cincuenta y tres (53) para resolver en tiempo débil al acorde de tónica 6/3.



Ilustración 171. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 5 - Voz.

BRASS

- **Motivo 1:** Se presenta en el compás cuarenta y ocho (48) como una melodía acompañante a la voz es realizado por las tres voces de los trombones en una textura al unísono y con un cromatismo que comienzan en la nota Si bemol (Bb), La becuadro (A) y finaliza en la nota la bemol (Ab).



Ilustración 172. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 5 - Brass.

- **Motivo 2:** Se desarrolla en el compás cuarenta y nueve (49), presenta el mismo ritmo y textura del motivo anterior comenzando con la nota si bemol (Bb) que realiza una nota de paso para llegar al tercer grado de mi bemol mayor (Eb).



Ilustración 173. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 5 - Brass.

CORTE: Este es un corte rítmico sobre el acorde de do menor (Cm) que se presenta en el tutti, en el compás cincuenta y cuatro (54), desde la percusión hasta la trompeta uno.

Ilustración 174. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, corte - Tutti.

Coro A'

Se desarrolla entre los compases cincuenta y cinco (55) al setenta y uno (71) y consta de dos temas que presentan variaciones diferencias en cuanto a la letra y el acompañamiento del brass.

Tema A

Voz

Frase 1

Se desarrolla entre los compases cincuenta y cinco (55) al cincuenta y ocho (58), este presenta el mismo motivo rítmico melódico del coro que se desarrolló anteriormente en el compás diez (10) pero con una nueva letra.



Ilustración 175. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A' - Voz.

Frase 2

Se presenta entre los compases cincuenta y nueve (59) al sesenta y dos (62) sobre la siguiente progresión armónica Subdominante (IV) – tónica – Dominante (Re disminuido (D°)) – Dominante (sol mayor siete (G7)), este motivo se desarrolla principalmente con las figuras rítmicas de corchea y negra y con una relación interválica de acordes de terceras cuartas y quintas.



Ilustración 176. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A' - Voz.

Tema A'

Se presenta entre los compases sesenta y tres (63) al setenta y uno (71), es una reexposición rítmico-melódica del tema anterior con una variación en la letra que realizan las voces y un nuevo tema acompañante realizado por el brass

Voz:

Frase 1:



Ilustración 177. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A' - Voz.

Frase 2:



Ilustración 178. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A' - Voz.

BRASS:

- **Motivos 1:** Se desarrolla entre los compases sesenta y tres (63) al sesenta y cinco (65), este motivo está interpretado por las tres voces de los trombones sobre los acordes de si bemol mayor (Bb) y la bemol mayor (Ab); presenta diferentes movimientos interválicos de segundas y cuartas que contrastan en movimientos ascendentes y descendentes que le dan un carácter melódico al tema.



Ilustración 179. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A' - Brass.

- **Motivo 2:** Se presenta en el compás sesenta y seis (66) sobre las notas del quinto y el primer grado de Sol mayor siete (G7), es un corte rítmico que apoya el motivo realizado por la voz.

The image shows a musical score for a brass section, specifically measures 72 to 79. It consists of six staves. The top three staves are for Trumpets 1, 2, and 3 (labeled B♭ TPT.1, B♭ TPT.2, and B♭ TPT.3), all in treble clef. The bottom three staves are for Trombones 1, 2, and 3 (labeled TBN.1, TBN.2, and TBN.3), all in bass clef. The key signature has two flats (B♭ and E♭). The music features a rhythmic motif of eighth notes in measures 72 and 73, followed by a melodic phrase in measures 74 and 75. The trombones play a more complex, multi-measure rhythmic pattern in measures 76 and 77, while the trumpets play a simpler, sustained melodic line. The score is written for a brass ensemble.

Ilustración 180. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coro A' - Brass.

MAMBO 1

Tema A

Se presenta en los compases setenta y dos (72) al setenta y nueve (79) su motivo principal es desarrollado por las tres voces de los trombones con un acompañamiento armónico del piano y el bajo; presenta un motivo realizado por las tres trompetas que complementa y divide el tema en dos frases.

- **Frase 1:** Presenta dos motivos rítmicos en la voz de los trombones que tienen un mismo comienzo rítmico melódico (cinco primeras corcheas) pero un desenlace diferente; el primer motivo se desarrolla entre los compases setenta y dos (72) y setenta y tres (73), el segundo motivo entre los compases setenta y cuatro (74) y setenta y cinco (75), ambos presentan el mismo círculo armónico en su acompañamiento tónica - subdominante – dominante primer compas y subdominante - tónica en el segundo compás de la frase. Estos motivos se desarrollan sobre las notas del acorde.



Ilustración 181. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema A) - Brass.

- **Puente:** Se desarrolla en las tres voces de la trompeta sobre la figura rítmica del tresillo de corchea en el compás setenta y cinco (75) que resuelve a una negra en el compás setenta y seis (76), su textura se da al unísono realizando un movimiento ascendente de segunda mayor en sus primeras dos corcheas y de segunda menor (cromatismo) en las siguientes notas.



Ilustración 182. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema A) - Brass.

- **Frases 2:** Se desarrolla entre los compases setenta y seis (76) al setenta y nueve (79) es una reexposición del motivo anterior de los trombones sobre el mismo acompañamiento armónico.



Ilustración 183. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema A) - Brass.

Tema B:

Se presenta entre los compases setenta y nueve (79) al ochenta y cuatro (84) y desarrolla cuatro motivos en una textura homofónica en el brass.

- **Motivo 1:** Se presenta en el compás setenta y nueve (79) sobre la figura rítmica de corchea que resuelve al compás ochenta (80) bajo el acompañamiento armónico de do menor (Cm) y realizando un movimiento ascendente de segundas.



Ilustración 184. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema B) - Brass.

- **Motivo 2:** Se desarrolla en los tiempos 3 y 4 del compás ochenta (80) con figuras rítmicas de corcheas que realizan un movimiento descendente y resuelven a una blanca con puntillo en el compás ochenta y uno (81) sobre el acorde de mi bemol mayor (E♭).



Ilustración 185. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema B) - Brass.

- **Motivos 3:** Se presenta en el compás ochenta y dos (82) y ochenta y tres (83) es un motivo de carácter sincopado por el desplazamiento de los acentos al tiempo débil que realiza una variación rítmica sobre el acorde de la bemol mayor (A♭) resolviendo de manera anticipada en el final del compás al acorde de dominante sol mayor con séptima (G).



Ilustración 186. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema B) - Brass.

- **Motivo 4:** Se presenta en el compás ochenta y cuatro (84) sobre el acorde de la bemol mayor (Ab), que resuelve en la tercera corchea del motivo al acorde de sol mayor siete (G7).



Ilustración 187. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 1 (tema B) - Brass.

ESTROFA 6

Esta se desarrolla entre los compases ochenta y cinco (85) al ciento cinco (105), en ella encontramos una frase, con 4 motivos, la cual repite en dos ocasiones, y adicional a ello, encontramos una coda o complemento a dicha frase, la cual tiene 2 motivos.

Frase 1

Se presenta entre los compases ochenta y cinco (85) al noventa y dos (92), está compuesto por cuatro motivos realizados por la voz con acompañamiento del brass.

- **Motivo 1:** Se desarrolla en el compás ochenta y cinco (85), de comienzo anacrúsico que presenta tres voces en la melodía sobre la progresión armónica Tónica, Séptimo bemol y acorde del tercer grado; comienza con un movimiento por salto que resuelve por grado conjunto descendente.



Ilustración 188. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Voz.

- **Motivo 2:** Se desarrolla en los compases ochenta y seis (86) al ochenta y ocho (88) sobre el acorde de primer grado en el compás ochenta y seis (86) y la cadencia frigia de séptimo bemol – sexto bemol – dominante. Con un carácter sincopado que es dado por el desplazamiento del acento el tiempo débil.



Ilustración 189. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Voz.

- **Motivo 3:** Se desarrolla entre los compases ochenta y nueve (89) al segundo tiempo del compás noventa (90), posee un inicio anacrúsico sobre el acorde de fa menor (Fm) que resuelve a do menor (Cm) este motivo comienza sobre el arpeggio de fa menor 7 (Fm7) y finaliza con una bordadora descendente a la tónica y tercer grado de do menor (Cm).



Ilustración 190. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Voz.

- **Motivo 4:** Se desarrolla entre los compases noventa (90) al noventa y dos (92) sobre un acompañamiento armónico que presenta la siguiente progresión tónica - dominante secundaria – dominante; realiza movimientos descendentes y ascendentes por grado conjunto con una disposición cerrada de intervalos de terceras.



Ilustración 191. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Voz.

BRASS

- **Motivo 1:** Se presenta en el compás ochenta y cinco (85) con las notas de los acordes acompañantes, comienza con el acorde de do menor (Cm) en segunda inversión 6/4 luego realiza un movimiento por grado conjunto descendente que resuelve en un salto de quinta en los trombones 1 y 2 y segunda mayor descendente en el trombón 3



Ilustración 192. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Brass.

- **Motivo 2:** Se presenta en el compás ochenta y seis (86) sobre el acorde de mi bemol mayor (Eb) con las figuras rítmicas de corchea y en las tres voces de trombones y trompetas, es un motivo que complementa la frase de la voz que termina en el compás anterior.



Ilustración 193. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Brass.

- **Motivo 3:** Se presenta en el compás ochenta y ocho (88) con un corte rítmico melódico al unísono en todas las voces de los instrumentos del brass sobre el acorde de sol mayor siete (G7).



Ilustración 194. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, estrofa 6 - Brass.

Frase 2

Se presenta entre los compases noventa y tres (93) al cien (100) es una repetición rítmico melódica de la frase anterior que conserva la misma letra y acompañamiento armónico.

Coda estrofa 6

- **Motivo 1:** Se desarrolla entre los compases ciento uno (101) al ciento tres (103) sobre los acordes de séptimo bemol (Si bemol (Bb)) y tercero (Mi bemol (Eb)) la melodía se desarrolla sobre las notas de los acordes acompañantes en una tesitura de máximo una octava, siendo la nota si bemol (Bb) del compás ciento tres (103) el clímax de esta estrofa; este motivo se caracteriza por el desplazamiento de los acentos al tiempo débil y los movimientos melódicos ascendente de pequeños saltos de tercera durante el mismo.



Ilustración 195. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coda estrofa 6 - Voz.

- **Motivo 2:** Se desarrolla entre los compases ciento tres (103) al ciento cinco (105) sobre los acordes de tónica, séptimo bemol y dominante que se encuentran en una relación interválica de terceras (disposición cerrada); utiliza notas diferentes a los acordes acompañantes generando una mayor tensión sonora que resuelve en el compás ciento cinco (105) con la llegada al primero y tercer grado del acorde de sol mayor siete (G7).



Ilustración 196. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, coda estrofa 6 - Voz.

DANZÓN

Se presenta en los compases ciento seis (106) al ciento catorce (114), está dividido por dos frases que contrastan por sus figuras rítmicas pero que presentan el mismo acompañamiento armónico; realiza una modulación transitoria durante todo el danzón a la tonalidad de Mi bemol (Eb) que es la relativa mayor de Do menor (Cm)

- **Frase 1:** Se desarrolla en los compases ciento seis (106) al ciento nueve (109) con el siguiente círculo armónico de la nueva tonalidad Mi bemol mayor, tónica (Mib) - Dominante (Sib) – Subdominante (Lab) – Dominante (Sib). Comienza con un motivo rítmico melódico de dos compases similares, pero con diferentes notas por compás que está determinado los acordes acompañantes; los siguientes dos compases del motivo se presentan con una textura al unísono comenzando sobre la nota do (C) y realizando un salto a la nota la bemol (Ab) que resuelve a la nota anterior para realizar un movimiento cromático descendentes de segunda menor que resuelve a la tónica del acorde Si bemol mayor (Bb).



Ilustración 197. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, danzaón - Brass.

- **Frase 2:** Se desarrolla entre los compases ciento diez (110) al ciento catorce (114) presenta un movimiento rítmico melódico sobre las figuras de blanca con doble puntillo y corchea que se repite durante tres compases finalizando sobre el acorde de Si bemol mayor (Bb) en la primera casilla compas ciento trece (113) y Sol mayor (G) en la segunda casilla compás ciento catorce (114) (Dominante de la nueva tonalidad do menor).

Ilustración 198. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, danzaón - Brass.

PREGONES

Se presenta entre los compases ciento quince (115) al ciento cuarenta y dos (142) con la interacción de las voces en forma de pregunta – respuesta.

Pregunta voces

- **Motivo 1:** Este motivo se presenta dos veces durante el tema (pregunta) y aparece por primera vez en el compás ciento dieciséis (116) que se

encuentra desarrollado sobre las figuras rítmicas de corcheas que resuelven a una negra en el cuarto tiempo del compás y una permutación del acorde de do menor (Cm) en el primer y segundo tiempo del compás ciento diecisiete (117); comienza con un primer acorde que pertenece a la dominante Sol mayor siete (G7) y que resuelve en la segunda corchea al acorde de Fa menor (Fm). A partir del compás ciento veintitrés, se repite durante los pregones intercalándose con el motivo 2.



Ilustración 199. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregones (pregunta) - Voz.

- **Motivo 2:** Este motivo al igual que el anterior se presenta dos veces durante el tema, aparece por primera vez en el compás ciento dieciocho (118) y ciento veintidós (122) se desarrolla con las notas de los acordes Sol mayor siete (G7) – Fa menor (Fm) – Sol mayor siete (G7) – Do menor (Cm).



Ilustración 200. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregones (pregunta) - Voz.

Respuesta

Este tema contiene diferentes pregones, son motivos de carácter libre en su melodía y ritmo que se desarrolla desde el compás ciento veintitrés (123) al compás ciento cuarenta y dos (142) por el cantante solista, se desarrolla sobre una armonía que presenta un círculo de carácter frigio utilizando los acordes del séptimo grado bemol, el sexto grado bemol y el acorde de dominante; los motivos melódicos desarrollados durante el tema se contraponen con los motivos desarrollados por las voces (pregunta).

- **Pregón 1:** Este motivo se presenta en los compases ciento veintitrés (123) y ciento veinticuatro (124) sobre el siguiente círculo armónico Do menor (Cm) – Si Bemol mayor (Bb) – La Bemol mayor (Ab) – Sol mayor siete (G7), está progresión armónica se desarrolla sobre la cadencia frigia que consiste en los acordes de tónica séptimo grado bemol sexto grado bemol y dominante; su motivo melódico se desarrolla de manera ascendente con un carácter sincopado con intervalos de segundas sobre la figura rítmica de corchea.



Ilustración 201. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.

- **Pregón 2:** Se desarrolla en los compases ciento veinticinco (125) y ciento veintiséis (126) de carácter anacrúsico comienza con un movimiento de tercera menor realizando movimientos interválicos de segundas sobre el acompañamiento armónico de tónica - séptimo bemol y sexto bemol.



Ilustración 202. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.

- **Pregón 3:** Se presentan en los compases ciento veintisiete (127) y ciento veintiocho (128) sobre la figura rítmica de corchea que resuelve en una negra sobre el acorde de fa menor (Fm), su motivo melódico se desarrolla sobre el arpeggio de do menor (Cm) con una bordadura en la sexta corchea el cuarto tiempo del compás ciento veintisiete (127).



Ilustración 203. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.

- **Pregón 4:** Se desarrolla en el compás ciento veintinueve (129) y ciento treinta (130) sobre una cadencia frigia y en contrapunto del final del motivo 1 de la pregunta realizada por las voces, presenta las mismas figuras rítmicas

del motivo 3 comenzando en la nota la bemol (Ab) realizando una bordadura descendente que finaliza con un movimiento ascendente de segundas para llegar a la nota fa (F) (séptimo grado del acorde acompañante).



Ilustración 204. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.

- **Pregón 5:** Se presentan los compases ciento treinta y uno (131) y ciento treinta y dos (132) al igual que los motivos anteriores se desarrolla sobre el mismo círculo de cadencia frigia y las figuras rítmicas de corcheas, se desarrolla por medio de intervalos de segunda y saltos de tercera menor que resuelven al séptimo grado del acorde acompañante.



Ilustración 205. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.

- **Pregón 6:** Se presenta en los compases ciento treinta y tres (133) y ciento treinta y cuatro (134) comienza con el acorde de sol mayor siete (G7), realiza una bordadura ascendente que se desarrolla hasta el primer tiempo del compás ciento treinta y cuatro (134) para finalizar en un movimiento ascendente de segunda que resuelve en la tónica del acorde de fa menor (Fm).



Ilustración 206. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.

- **Pregón 7:** Se presenta en los compases ciento treinta y cinco (135) y ciento treinta y seis (136) comenzando con una apoyatura que resuelve al acorde de fa menor (Fm), se desarrolla por movimientos de grados conjuntos que resuelve de manera anticipada en el cuarto tiempo del compás a la tónica de fa menor (Fm).



Ilustración 207. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.

- **Pregón 8:** Se presenta en el compás ciento treinta y siete (137) y ciento treinta y ocho (138) utilizando las figuras rítmicas de negra, corchea, y semicorchea, este motivo se desarrolla con notas de bordaduras descendente Sol - Fa y Fa-Mib resolviendo de manera anticipada al séptimo grado del acorde dominante en el cuarto tiempo del compás.



Ilustración 208. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.

- **Pregón 9:** Se presentan los compases ciento treinta y nueve (139) y ciento cuarenta (140) sobre un acompañamiento armónico de cadencia frigía y con figuras rítmicas de corchea que se desarrollan de forma ascendente con intervalos de segunda y saltos de tercera.



Ilustración 209. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.

- **Pregón 10:** Se presenta en los compases ciento cuarenta y uno (141) y ciento cuarenta y dos (142) de comienzo anacrúsico y de carácter sincopado que finaliza de manera anticipada al quinto grado del acorde de tónica do menor (Cm), Se desarrolla por medio de movimientos de segundas descendentes finalizando en un movimiento de tercera mayor (3M).



Ilustración 210. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, pregón- Voz.

MAMBO 2

Se presenta entre los compases ciento cuarenta y tres (143) al ciento cincuenta (150) el motivo melódico es desarrollado por las tres voces de los trombones sobre un acompañamiento armónico del piano (tumbao) y el bajo presentando una textura de melodía acompañada, la voz realizada por los trombones se desarrolla sobre los acordes de tónica y dominante que se alternan uno por compás.

- **Motivo 1:** Se presentan en los compases ciento cuarenta y tres (143), ciento cuarenta y cinco (145) y ciento cuarenta y siete (147) comienza sobre el acorde de do menor en primera inversión y realiza un movimiento descendente por grado conjunto que finaliza de forma anticipada en el cuarto tiempo del compás en el acorde de dominante sol mayor siete (G7.)



Ilustración 211. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 2 - Brass.

- **Motivo 2:** Se presenta en los compases ciento cuarenta y cuatro (144) al ciento cuarenta y ocho (148) es un corte rítmico que se desarrolla sobre el acorde de sol mayor 7 con las figuras rítmicas de corchea y negra.



Ilustración 212. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 2 - Brass.

- **Motivo 3:** Se presenta en los compases ciento cuarenta y nueve (149) y ciento cincuenta (150) como un motivo conclusivo que se desarrolla sobre la cadencia dominante - tónica con figuras rítmicas de carácter sincopado que desplazan los acentos al tiempo débil.



Ilustración 213. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, mambo 2 - Brass.

CODA

Se presenta entre los compases ciento cincuenta y uno (151) al ciento cincuenta y nueve (159) en este fragmento de la obra se expone la frase 2 de la estrofa 6 desarrollada entre los compases noventa (92) al cien (100) pero con un acompañamiento que no desarrolla muchos cambios armónicos a diferencia del presentado en la exposición.

CORTE FINAL

Se encuentra en el compás ciento sesenta (160), es realizado por el tutti sobre el acorde de tónica do menor (Cm)

B♭ Tpt.1

B♭ Tpt.2

B♭ Tpt.3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.3

157

PNO.

157

E.B.

157

BGO. DR.

C. DR.

157

PERC.

Ilustración 214. Mi Valle del Cauca - Análisis musical, corte final - Tutti.

4.4 Resultados del Análisis

- Como resultados de este análisis podemos decir que el contexto en el cual crece un músico contribuye, significativamente a las ideas y el desarrollo musical a lo largo de su vida, como es el caso de Jairo Varela, quien en su natal choco estuvo rodeado de abozao y currulao, pero también escuchaba a Benny More y la sonora matancera, debido a la cercanía con el caribe y la navegabilidad del río Atrato, este como una conexión directa entre el pacífico y el caribe.
- En estas obras encontramos un gran protagonismo del trombón, puesto que el arreglista fue el venezolano Cesar Monje “Albóndiga”. Él ingresó como trombonista a la agrupación a finales del año 1987 y desde ahí su participación fue constante en diferentes grabaciones del Grupo Niche, hasta su ingreso al Grupo Galé en el año 1990. Al igual fue uno de los fundadores de la agrupación Dimensión Latina de Venezuela y su influencia se manifestó en varias producciones en Colombia. Las trompetas por la misma razón, su intervención no es protagónica. No obstante, para reforzar cortes o cambios en las frases se acompaña, con notas agudas.
- Aunque la clave no está presente como instrumento dentro de las obras, su presencia desde la acentuación es fundamental dentro de la sonoridad y la intención de las intervenciones tanto del brass como de los pregones realizados por el cantante.
- En las letras podemos apreciar su intención que se puede relacionar hacia el ámbito amoroso y de la añoranza de ser amado, pero también con mayor claridad los temas sociales y de la migración como en el efecto del regreso al lugar del que se proviene, pues hace que la memoria siga constante y siempre con deseos de regresar a ella.
- Rítmicamente a nivel general, encontramos en obras los ritmos característicos de la salsa, como lo son el ritmo de cascara y campana, y en algunos de ellos como en *mi Valle del Cauca*, podemos encontrar el danzón, género representativo de la isla de Cuba.

- Los pregones son algo muy característico de las canciones, todas interpretadas por Tito Gómez (excepto *Brilla el sol*, quien la interpreta Jairo Varela), y sus pregones siempre con la acentuación de la clave y con un registro agudo.
- En el piano, encontramos una característica significativa en cuanto a la disposición de la octava en que se interpreta, lo cual le da una sonoridad más opaca al realizarse en el registro medio y grave del piano, además realiza el tumbao por octavas y en ciertas ocasiones con terceras dándole protagonismo a las notas agregadas.
- El bajo en ciertas ocasiones realiza improvisaciones, cosa que no es típico en este tipo de orquestación. Es decir, que deja mucho para la interpretación con ornamentos del solista, para que haga gala de su nivel técnico en el instrumento. Estos son especialmente en ostinatos rítmicos sobre la misma armonía (acordes).

CONCLUSIONES

Llegar a este punto ha sido un largo camino investigativo donde leer, escuchar, analizar y escribir han sido los pilares fundamentales para comprender la importancia de la formación dentro del acto educativo, por ello encontraremos conclusiones de tipo histórico, migratorio, musical y formativo.

Desde la historia:

- Es pertinente el estudio los fenómenos históricos alrededor de la música caribeña, comprender los procesos de transformación ha sido fundamental para establecer el camino de nuestros precursores en la construcción cultural del caribe, desde un fenómeno como lo es la salsa, que pasa de ser un asunto musical a convertirse en un asunto identitario y cultural donde convergen diferentes diásporas y trasciende – en el caso de Colombia – de una región a otra, enriqueciéndose cada vez. La contextualización histórica permite entender un poco el porqué del desarrollo de lo que somos hoy musicalmente y la contribución de cada una de las personas interesadas en escribir e interpretar.
- En el caso de esta producción “Tapando el Hueco”, la historia de la migración de los integrantes en el Grupo Niche, muestra un asunto de sonoridad identitaria que no corresponde exclusivamente al arreglista, sino que va acompañado a toda la historia de cada uno de ellos. No solo de una migración en el mismo país, como es el caso del Barranquillero Cabarcas (pianista de la producción), o el Antioqueño Diego Galé (Percusionista quien grabó en este álbum), sino del intercambio cultural que pudieron traer entre cada uno de sus integrantes a la agrupación. Por ejemplo, en el caso de los extranjeros, como Tito Gómez que viene no solo de un país dependiente de un asunto comercial como lo es EEUU y Puerto Rico (entender todo el contexto político de estos dos países), sino que también estuvo como intérprete de la orquesta de Ray Barreto junto con Rubén Blades y además fue cantante de la “Sonora Ponceña”. Y de otro lado el arreglista y trombonista venezolano César Monge, que no solo es el creador de

la “Dimensión Latina”, sino que además es una leyenda en la música venezolana. Todo este bagaje cultural, se mezcló en una “diáspora sonora”⁶² colombiana, aterrizada en esta producción del Grupo Niche.

Desde la migración:

- Entender los procesos migratorios alrededor de la música del caribe y de los aspectos identitarios, se muestran como resultado del desplazamiento poblacional que han permitido enriquecer el significado e importancia de la transformación de un territorio. América Latina fue un territorio donde confluyeron innumerables diásporas productos de los procesos de colonización por parte de países del continente europeo, podemos decir que lo que somos hoy, no es productos de unas cuantas mezclas, sino que podríamos decir que somos el producto de una confluencia mundial, donde cada cultura asentada trajo algo consigo – como ya lo hemos mencionado – en su contexto y lo recontextualizo al ambiente habitado;
- En cada acto musical podemos identificar procesos migratorios y confluencias culturales, *Tapando el hueco* y el Grupo Niche, es la muestra a pequeña escala de esto que hemos mencionado donde las costumbres e ideas puertorriqueñas, venezolanas y colombianas (entendiendo que dentro de nuestro país encontramos también numerosas ideas culturales) dieron como resultado una producción que podría marcar un distintivo sonoro debido al recorrido y experiencia de sus integrantes;

Desde lo musical:

- El análisis musical fue un medio para comprender las ideas sonoras de esta agrupación en nuestro álbum objeto de estudio, se identificaron elementos

⁶² Si es que la podemos llamar así

característicos de la salsa lo cual se diferencia de la propuesta que había manejado la agrupación previa a esta. La escucha permanente de diferentes producciones permite identificar algunas características que pueden diferenciarse, como la intención de la sonoridad romántica a la cual querían llegar y que sería la bandera de la salsa en la década de los 90s. Aun así, no es posible determinar cuáles eran las intenciones del compositor, pues aunque se encuentre algún contexto las ideas o motivos, solo son posible determinarlas dentro de cada ser, que puede ser realizado aun sin saber la razón.

Desde lo formativo:

- La salsa más que un asunto musical, puede considerarse un fenómeno social e identitario, dentro del cual intervienen diferentes factores formativos y educativos, por lo cual es pertinente considerar analizar el tipo de aprendizaje alrededor de la salsa, pues este al ser un fenómeno que proviene del barrio, del gueto, a menudo su aprendizaje se da a través de la modelación, desde la perspectiva del aprendizaje estratégico, así lo menciona Javier Riveros desde el aprendizaje de la música popular.

«[...] Un maestro “enseñante” que tiene un saber, lo modela, lo transfiere y un aprendiz estudiante que repite lo que hace el maestro. Así es el aprendizaje musical no solo en el tambor, sino en los demás instrumentos [...]» (Riveros: 2022 p.59).

- Es así, que entendiendo el concepto educativo de la música “salsa”, debemos referirnos a un asunto del lenguaje, ya que esta enseñanza se da a través de las palabras constituidas en las sociedades. Por eso, el argumento del aprendizaje estratégico es la modelación como un parámetro social, ya que esta se da por la interacción entre dos sujetos por medio del lenguaje.

- La formación deja un efecto, y muchas veces no es percibido por esta sociedad – caribeña–, pues simplemente se considera como un hacer, algo de su cultura, pero no perciben este asunto desde lo cultural afectando la sociedad. La transmisión de este conocimiento se va recontextualizando, generando un proceso, que nace desde el deseo. Al respecto sobre la transferencia del deseo, el maestro Guillermo Bustamante nos dice:

«[...] Los enseñantes ponen el deseo de saber (sobre un obj. a-f) y hacen algo con él delante de los estudiantes. Con eso, el estudiante puede, a su vez, producir el deseo de saber, en relación con un obj. a-f. Ello se verifica en un acto del formante; es decir, se establece por sus consecuencias [...]»
(Bustamante: p.27)

- Ese deseo transmitido de persona a persona, a través del lenguaje, no necesariamente mostrando una intención de transmisión, es decir, pensando que se está llevando a cabo un acto formativo. Es así como podemos relacionarlo con nuestro objeto de estudio y ver como Jairo Varela transmitía a través de la música aun así sin tener conocimientos, pero a través de un proceso de modelado, fue posible concebir y construir su identidad sonora a través de su agrupación.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, L. (1982). *Musica y descolonización*. La habana: El perro y la rana.
- Acosta, L. (2007). *Otra visión de la musica popular cubana*. Barranquilla: La iguana ciega.
- Arias, M. (2012). *La verdadera historia de la salsa*. Cali: Alcaldia de Cali.
- Ayala, L. S. (2013). *Migración diáspora e identidad*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Ayala, L. S. (2020). La salsa en Cali: Una dulce historia de circulaciones. En R. Arias, & F. Purcell, *Trascendiendo fronteras* (págs. 35-61). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Baquero, P. (21 de Marzo de 2021). *El espectador* . Obtenido de El Grupo Niche debió ganar el Grammy anglo hace tiempos: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/el-grupo-niche-debio-ganar-el-grammy-anglo-hace-tiempos/>
- Bartok, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. Siglo veintiuno.
- Bernstein, B. (1990). *La construcción Social del Discurso Pedagógico*. (M. Diaz, Ed.) Bogotá: El Griot.
- Bustamante, G. (2019). *La formación como efecto*. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades.
- Caicedo, A. (2017). *Que viva la música*. Cali: Seix Barral.
- Carpentier, A. (1942). *La musica en Cuba*. Mexico D.F.: Fonde de cultura economica.
- Carpentier, A. (2017). *Temas de la lira y el bongo*. Mexico: Fondo de cultura economica.

- Castillo, J. R. (2020). *Proyecto de investigación: Semillero Sabor Caribe (SSC)*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Durán, M. J. (2014). *¡Fuera zapato viejo!: crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*. Bogotá: IDARTES.
- Ecured. (2022). *Decima*. Obtenido de [https://www.ecured.cu/Décima_\(estrofa\)](https://www.ecured.cu/Décima_(estrofa))
- Ecured. (2022). *El Areito*. Obtenido de <https://www.ecured.cu/Areito>
- Ecured. (2022). *Punto cubano*. Obtenido de https://www.ecured.cu/Punto_cubano
- Eje21. (3 de Enero de 2019). *Un himno de 30 años titulado Mi Valle del Cauca*. Obtenido de <https://www.eje21.com.co/2019/01/un-himno-de-30-anos-titulado-mi-valle-del-cauca/>
- Ensalsate. (18 de Noviembre de 2019). *Ensalsate: Arte y fiesta*. Obtenido de 7 razones por las cuales Cali es reconocida como la capital mundial de la salsa.: <https://www.ensalsate.co/post/7-razones-por-las-cuales-cali-es-reconocida-como-la-capital-mundial-de-la-salsa#:~:text=Cali%20es%20conocida%20por%20muchos,es%20referencia da%20a%20la%20salsa>
- García, I. (20 de Diciembre de 2020). *El mundo.es*. Obtenido de Por qué Cali es la capital mundial de la salsa: <https://www.elmundo.es/viajes/america/2020/12/31/5f9aaa8221efa0be238b469a.html>
- Gómez, N., & Jaramillo, J. (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Guerrero, N. (16 de Diciembre de 2013). *BBC Miami*. Obtenido de Mundial de Salsa: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/12/131216_mundial_de_salsa_2_amv
- Liminar. (2022). *Estudios sociales y humanísticos*. Obtenido de Universidad de Puerto Rico:

<https://liminar.cesmecha.mx/index.php/r1/agqr#:~:text=Quintero%20Rivera,-http%3A%2F%2Fwww&text=Nacido%20en%20Puerto%20Rico.,sociales%2C%20pol%C3%ADtica%20y%20m%C3%BAsica%20popular.>

March, F. J. (5 de Noviembre de 2008). *Ad Libitum*. Obtenido de [https://www.march.es/es/madrid/ad-libitum-improvisacion-como-procedimiento-compositivo#:~:text=lib.%20o%20Ad.,plena%20\(o%20relativa\)%20libertad.](https://www.march.es/es/madrid/ad-libitum-improvisacion-como-procedimiento-compositivo#:~:text=lib.%20o%20Ad.,plena%20(o%20relativa)%20libertad.)

Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios. A *Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 36 - 49.

Ortiz, F. (1984). *La clave xilofonica de la musica cubana*. La Habana: Letras cubanas.

Padura, L. (2019). *Los rostros de la salsa*. Tusquets Editores.

Palacios, J. E. (9 de Agosto de 2019). *Las 2Orillas*. Obtenido de 'Cómo podré disimular', popularizada por Jairo Varela, primero fue grabada en balada: <https://www.las2orillas.co/como-podre-disimular-popularizada-por-jairo-varela-primero-fue-grabada-en-balada/>

Pantoja, J. (2019). *Diccionario salsero*. Cali: Salsa sin miseria.

partituras, C. (18 de febrero de 2015). *Escapada*. Obtenido de <http://www.creandopartituras.com/notas-reales-y-extranas/#:~:text=Escapada%3A%20nota%20extra%C3%B1a%20que%20se,salto%2C%20normalmente%20en%20direcci%C3%B3n%20contraria.>

Perez, J. (2020). *El "Joeson", una mirada desde la creación*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

perfil, E. (1989). *EL ALUCINANTE CONCIERTO DEL GRUPO NICHE EN EL CAMPO DE MARTE*. Obtenido de <https://elperfil.pe/cultura/el-alucinante-concierto-del-grupo-niche-en-el-campo-de-marte/#:~:text=El%20domingo%2019%20de%20marzo,bailar%20a%20una>

%20descomunal%20muchedumbre.&text=El%20Grupo%20Niche%20de%20Colombia,19%20de%20marzo%20de%201989.

Perú, S. (2021). *‘Tapando el hueco’, el álbum que revolucionó al Grupo Niche*. Obtenido de Salserisimo Perú

Perú, S. (s.f.). *‘Cómo podré disimular’ y la triste historia de amor detrás del clásico de Niche*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=E1uJJxh93c4>

Perú, S. (s.f.). *Salserisimo Perú*. Obtenido de La historia del Grupo Niche en el Campo de Marte de Lim: <https://www.youtube.com/watch?v=wpGJCXmTJpA>

Perú, S. (s.f.). *Youtube*. Obtenido de El Grupo Niche y la historia real de 'Nuestro sueño': <https://www.youtube.com/watch?v=QWtot65KumY>

Piston, W. (1998). *Armonía*. España: SpanPress.

Ray, R. (1968). *El telegrafo*. Obtenido de La ‘ketchup’ que puso a bailar al mundo: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/10/la-kepchup-que-puso-a-bailar-al-mundo>

Restrepo, R. (1977). *Youtube*. Obtenido de Como podre disimular: https://www.youtube.com/watch?v=80uc7e_QiVo

Rivera, Á. Q. (1998). Salsa, entre la globalización y la utopía. *Identiddes polirítmicas*, 91-106.

Riveros, J. (2020). Proyecto de investigación Semillero Sabor Caribe (SSC). En CIUP (Ed.). Universidad Pedagógica Nacional.

Riveros, J. (2022). Proyecto de investigación Semillero Sabor Caribe (SSC). En CIUP (Ed.). Universidad Pedagógica Nacional.

Santana, S. (2021). *En el mundo en que yo vivo... Salsa en Colombia*. Medellín: Edición del autor.

Skriagina, S. (1993). El papel de la historia de la música en la formación musical profesional. *Universitas Humanistica*, 19 - 23.

- Tablante, L. (2014). *El dolar de la salsa*. Caracas: Nexos y Diferencias.
- Telepacífico. (2016). *Busca por dentro*. Obtenido de Documental: https://telepacifico.com/veo/ssvp-youtube-logocolorb31217font-size20pxssvp-vimeo-logocolor1aace5font-size20pxssvp-mp4_upload-logocolor333font-size20pxssvp-mp4_url-logocolor333font-size20pxbuscapordentro/
- tiempo, E. (Abril de 29 de 2019). *Después 30 años buscan que Grupo Niche tenga récord Guinness en Perú*. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/colombia/cali/buscan-record-guinness-para-el-grupo-niche-por-concierto-en-peru-en-1989-353100>
- Ulloa, A. (2009). *La salsa en discusión*. Cali: Universidad del Valle.
- Ulloa, A. (2020). *La salsa en tiempos de nieve*. Cali: Universidad del Valle.
- Ulloa, A., Vera, J. M., & Caicedo, J. P. (2018). *Salsa Barrio y Cultura*. Cali: Universidad del Valle.
- Valverde, U. (1997). *Bomba camará*. Cali: Arango Editores.
- Valverde, U. (2013). *Jairo Varela "Que todo el mundo te cante"*. Cali: Grupo zeta.
- Villafañe, J. (2012). Jairo Varela Martínez. No murió un hombre, no murió un músico: murió una época. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 175-189.
- Villegas, J. (2021). *Danzon y pachanga. A propósito de la creación*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Wikipedia. (2022). *Chantre*. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Chantre>
- Wikipedia. (2022). *El canto llano*. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Canto_llano
- Wikipedia. (2022). *El sincretismo*. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Sincretismo>

Wikipedia. (2022). *La homofonía*. Obtenido de [https://es.wikipedia.org/wiki/Homofon%C3%ADa_\(m%C3%BAica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Homofon%C3%ADa_(m%C3%BAica))

Wikipedia. (2022). *La polifonía*. Obtenido de [https://es.wikipedia.org/wiki/Textura_\(m%C3%BAica\)#Polifon%C3%ADa](https://es.wikipedia.org/wiki/Textura_(m%C3%BAica)#Polifon%C3%ADa)

Wikipedia. (2022). *Melodía con acompañamiento*. Obtenido de [https://es.wikipedia.org/wiki/Textura_\(m%C3%BAica\)#Melod%C3%ADa_a_compa%C3%B1ada](https://es.wikipedia.org/wiki/Textura_(m%C3%BAica)#Melod%C3%ADa_a_compa%C3%B1ada)

Wikipedia. (2022). *Sincopa*. Obtenido de [https://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncopa_\(m%C3%BAica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncopa_(m%C3%BAica))

ANEXOS

ANEXO 1: Score transcripción obra completa: Cómo podré disimular.

ANEXO 2: Score transcripción obra completa: Nuestro sueño.

ANEXO 3: Score transcripción obra completa: Mi Valle del Cauca.

SCORE

COMO PODRE DISUMULAR

(NICHE JAIRO VARELA)

TRANSC Y ARREGLOS:
JAVIER RIVEROS
VALENTINA CASTILLOCASCARA
CASCARA

VOZ DE TENOR

COROS

TRUMPET IN B $\flat$ 1TRUMPET IN B $\flat$ 2TRUMPET IN B $\flat$ 3

TROMBONE 1

TROMBONE 2

TROMBONE 3

ARMONIA

PIANO

ELECTRIC BASS

BONGO DRUMS

CONGA DRUMS

TIMBAL

1 2 3 4

COMO PODRE DISUMULAR

2

COMO PODRE DISUMULAR

T

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

A-7

A-7

G

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

5

6

7

8

COMO PODRE DISUMULAR

Score for the piece "COMO PODRE DISUMULAR". The score is arranged for a large ensemble, including vocalists (T, B), brass instruments (B♭ TPT. 1, B♭ TPT. 2, B♭ TPT. 3, TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3), piano (PNO.), electric bass (E.B.), big drum (BGO. DR.), conga drum (C. DR.), and percussion (PERC.).

The score is written in 4/4 time and consists of 12 measures. The key signature is one sharp (F#).

The vocal parts (T and B) are currently blank. The brass and piano parts feature complex rhythmic patterns and chordal structures. The piano part includes chord markings: F#MAG7, E7, and A-7.

The percussion parts (BGO. DR., C. DR., PERC.) provide a steady rhythmic foundation. The electric bass (E.B.) part follows a similar rhythmic pattern.

The score is divided into four measures, each containing a full staff of music. The first measure is marked with a double bar line and a repeat sign. The second measure is marked with a double bar line and a repeat sign. The third measure is marked with a double bar line and a repeat sign. The fourth measure is marked with a double bar line and a repeat sign.

The percussion parts (BGO. DR., C. DR., PERC.) are marked with a double bar line and a repeat sign. The electric bass (E.B.) part is marked with a double bar line and a repeat sign.

The piano part is marked with a double bar line and a repeat sign. The brass parts (B♭ TPT. 1, B♭ TPT. 2, B♭ TPT. 3, TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3) are marked with a double bar line and a repeat sign.

The score is divided into four measures, each containing a full staff of music. The first measure is marked with a double bar line and a repeat sign. The second measure is marked with a double bar line and a repeat sign. The third measure is marked with a double bar line and a repeat sign. The fourth measure is marked with a double bar line and a repeat sign.

COMO PODRE DISUMULAR

Score for 'COMO PODRE DISUMULAR' featuring vocal parts (T, B) and instrumental parts (Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, Bb TPT. 3, TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3, PNO., E.B., BGO. DR., C. DR., PERC.). The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

The score is divided into four systems, each containing four measures. The vocal parts (T, B) are in the first system. The instrumental parts (Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, Bb TPT. 3, TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3) are in the second system. The piano (PNO.) and electric bass (E.B.) parts are in the third system. The percussion parts (BGO. DR., C. DR., PERC.) are in the fourth system.

The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked 'G79'.

The percussion parts (BGO. DR., C. DR., PERC.) are marked with 'x' and 'o' symbols, indicating specific rhythmic patterns. The PERC. part includes a key signature change to one sharp (F#) in the fourth measure of the fourth system.

The score is written for a large ensemble, including vocalists, brass, woodwinds, piano, electric bass, and percussion.

COMO PODRE DISUMULAR

VOZ

T

1. CO-MO PO-DRE DI-SI-MU-LAR

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

17 18 19 20

COMO PODRE DISUMULAR

Score for the song "COMO PODRE DISUMULAR". The score includes parts for Voice (T), Bass (B), Three Bb Trumpets (Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3), Three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.).

The vocal line (T) includes the lyrics: SI TU RE - CUER - DO ME _____ HA - CE, DA - NO _____

The score is divided into measures, with some measures marked with a double bar line and a slash (%). The piano part (PNO.) features a complex rhythmic pattern, including triplets and sixteenth notes. The electric bass (E.B.) part includes a G7 chord. The percussion parts (BGO. DR., C. DR., PERC.) provide a steady rhythmic accompaniment.

The percussion part (PERC.) includes a sequence of measures numbered 21, 22, 23, and 24.

COMO PODRE DISUMULAR

Score for the song "COMO PODRE DISUMULAR". The score includes parts for Voice (T), Bass (B), Three Bb Trumpets (Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3), Three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.).

The vocal line (T) has the lyrics: LLE-VO UNA PE-NA TAN ON - DA.

The score is divided into measures, with measure numbers 25, 26, 27, and 28 indicated at the bottom of the percussion staff.



The score is written for a full band and voice. The vocal part (T) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "LLE-VO UNA PE-NA TAN ON - DA". The instrumental parts include three Bb Trumpets (Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3) in treble clef, three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3) in bass clef, Piano (PNO.) in grand staff, Electric Bass (E.B.) in bass clef, Bongos (BGO. DR.) in percussion notation, Congas (C. DR.) in percussion notation, and Percussion (PERC.) in percussion notation. The score is divided into measures, with measure numbers 25, 26, 27, and 28 indicated at the bottom of the percussion staff. The key signature for the piano and bass parts is D minor (D MIN 7).

COMO PODRE DISUMULAR

Score for the song "COMO PODRE DISUMULAR". The score includes parts for Voice (T), Bass (B), Three Bb Trumpets (Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3), Three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.).

The lyrics are: QUE NO PUE - DO YA, O - CUL - TAR - LO

The score is written in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The piano part includes chords G⁷, C⁶, and C.

The percussion parts include Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The percussion parts are marked with 29, 30, 31, and 32.

COMO PODRE DISUMULAR

Score for the song "COMO PODRE DISUMULAR". The score includes parts for Voice (T), Bass (B), Three Bb Trumpets (Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3), Three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.).

The lyrics are: CO-MO PO-DRE DI-SI-MU-LAR.

The score is written in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked with a 'C' (Crescendo) and a 'C' (Crescendo).

The percussion parts include Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The percussion parts are marked with 'x' for accents and '35', '34', '35', '36' for specific rhythmic patterns.

COMO PODRE DISUMULAR

Sheet music for the song "COMO PODRE DISUMULAR". The score includes parts for Voice (T), Bass (B), B♭ Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.).

The lyrics are: SI TU RE - CUER - DO ME, LAS - TI - MA

The music is in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 37, 38, 39, and 40 indicated at the bottom.



COMO PODRE DISUMULAR

Score for the song "COMO PODRE DISUMULAR". The score includes parts for Voice (T), Bass (B), Three Bb Trumpets (Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3), Three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.).

The vocal line (T) has the lyrics: CO-MO QUI-SIE-RA EVI-TAR - LO.

The score is divided into four measures. The first measure contains the vocal melody and the lyrics. The second measure contains the vocal melody and the lyrics. The third measure contains the vocal melody and the lyrics. The fourth measure contains the vocal melody and the lyrics.

The instrumental parts include:

- PNO.:** Piano accompaniment, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The third measure is marked with a $D^{MIN}7$ chord.
- E.B.:** Electric Bass line, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The third measure is marked with a $D^{MIN}7$ chord.
- BGO. DR.:** Bongos, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- C. DR.:** Congas, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- PERC.:** Percussion, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The score is written in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#).

COMO PODRE DISUMULAR

Y NO SE CO - MO, A - RRAN - CAR - LO

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

45 46 47 48

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'COMO PODRE DISUMULAR'. The page number '12' is in the top left. The title 'COMO PODRE DISUMULAR' is centered at the top. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are vocal staves for Tenor (T) and Bass (B). The Tenor staff has a melody with lyrics 'Y NO SE CO - MO, A - RRAN - CAR - LO' underneath. Below the vocal staves are three staves for Bb Trumpets (B $\flat$ TPT.1, B $\flat$ TPT.2, B $\flat$ TPT. 3), which are currently empty. Below these are three staves for Tubas (TBN.1, TBN.2, TBN. 3), which have a rhythmic pattern of eighth notes in the final measure. The next section contains the piano (PNO.) and electric bass (E.B.) parts. The piano part has a complex melody with chords, and the electric bass part has a simpler line. Above the piano staff, there are chord symbols: G ^{7} , a double bar line with a slash, C ^{b} , and another double bar line with a slash. Below the piano staff, there are measure numbers 45, 46, 47, and 48. The bottom section of the score is for percussion, including Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and a general Percussion part (PERC.). The Bongos and Congas have a rhythmic pattern of eighth notes, and the Percussion part has a more complex pattern with various symbols.

COMO PODRE DISUMULAR

T
 B
 B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT. 3
 TBN.1
 TBN.2
 TBN. 3
 PNO.
 E.B.
 BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

SE QUE NUN - CA NUN - CA TE PO DRE, OL - VI - DAR

F MAG^7

49 50 51 52

Detailed description: This is a musical score for a song. It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish. Below the vocal line are staves for various instruments: three B-flat Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three Tenor Bells (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The score is divided into measures, with measure numbers 49, 50, 51, and 52 indicated at the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a rest in measure 49, followed by the lyrics 'SE QUE NUN - CA NUN - CA TE PO DRE, OL - VI - DAR'. The instrumental parts provide harmonic support, with the piano and electric bass playing a steady rhythm. The percussion instruments add a rhythmic drive to the piece.

COMO PODRE DISUMULAR

Score for "COMO PODRE DISUMULAR" featuring vocal parts and instrumental accompaniment.

Vocal Parts:

- T (Tenor):** Melody line with lyrics: "Nô HA - BRA FOR - MA DE PO - DER - ME LI - BE - RAR".
- B (Bass):** Empty staff.

Instrumental Parts:

- B $\flat$ TPT. 1, B $\flat$ TPT. 2, B $\flat$ TPT. 3:** Empty staves.
- TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3:** Empty staves.
- PNO. (Piano):** Accompaniment with chords and melodic lines.
- E.B. (Electric Bass):** Accompaniment line.
- BGO. DR. (Bongos):** Rhythmic pattern.
- C. DR. (Congas):** Rhythmic pattern.
- PERC. (Percussion):** Rhythmic pattern.

Chord Progression:

- Chords: F $\sharp$ MAG7, G $\flat$, C $\flat$, C.
- Measure numbers: 53, 54, 55, 56.

COMO PODRE DISUMULAR

Y OTROS LA - BIOS AR - DIEN - TES AL BE - SAR

T

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

57 58 59 60

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal parts (T and B) are at the top, with lyrics underneath. The brass section (TPT and TBN) follows. The piano (PNO) and electric bass (E.B.) parts are in the middle. The percussion section (BGO. DR., C. DR., and PERC.) is at the bottom. The score includes measures 57 through 60, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are: Y OTROS LA - BIOS AR - DIEN - TES AL BE - SAR.

COMO PODRE DISUMULAR

Score for "COMO PODRE DISUMULAR" featuring vocal and instrumental parts.

Vocal Parts:

- T (Tenor):** Melody line with lyrics: CON LO - CU-RA SE QUE NO, HE DE EN - CON - TRAR.
- B (Bass):** Empty staff.

Instrumental Parts:

- B $\flat$ TPT. 1, B $\flat$ TPT. 2, B $\flat$ TPT. 3:** Empty staves.
- TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3:** Empty staves.
- PNO. (Piano):** Accompanying part with chords G ^{7} , C ^{b} , and C.
- E.B. (Electric Bass):** Accompanying part with chords G ^{7} and C.
- BGO. DR. (Bongos):** Rhythmic pattern.
- C. DR. (Congas):** Rhythmic pattern.
- PERC. (Percussion):** Rhythmic pattern with bass drum (b1, b2, b3, b4).



COMO PODRE DISUMULAR

T
 B
 B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT. 3
 TBN.1
 TBN.2
 TBN. 3
 PNO.
 E.B.
 BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

CO - MO, EL RIO CUAN-DO VA BUS - CAN-DO EL MAR

C7913 C7913 F MAG7 %
 F MAG7
 65 66 67 68

Detailed description of the musical score: The score is for a 17-measure piece. The vocal parts (T and B) enter in measure 1. The brass section (Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3, TBN.1, TBN.2, TBN.3) provides harmonic support. The piano (PNO.) and electric bass (E.B.) play a bass line with chords. The percussion section (BGO. DR., C. DR., PERC.) provides a rhythmic foundation. The lyrics are: 'CO - MO, EL RIO CUAN-DO VA BUS - CAN-DO EL MAR'. The score includes various musical notations such as chords (C7913, F MAG7), accidentals, and dynamics.

COMO PODRE DISUMULAR

Y LO ES-PE-RA-ALLA EN, EL FON - DO, SU LU - GAR

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

69 70 71 72

COMO PODRE DISUMULAR

SE QUE ARRI-BA EN EL CIE - LO BRI-LLA - RAN

T

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

73 74 75 76

D-7

D ^{MIN} 7

COMO PODRE DISUMULAR

Score for "COMO PODRE DISUMULAR" featuring vocal parts and instrumental accompaniment.

Vocal Parts:

- T (Tenor):** Melody line with lyrics: NU - BES BLAN - CAS QUE MAS TAR - DE LLO - RA - RAN
- B (Bass):** Empty staff.

Instrumental Parts:

- B $\flat$ TPT. 1, B $\flat$ TPT. 2, B $\flat$ TPT. 3:** Trumpet parts in B $\flat$ major, starting in the fourth measure.
- TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3:** Trombone parts in B $\flat$ major, starting in the fourth measure.
- PNO. (Piano):** Accompaniment with chords G ^{7} , C ^{6} , and C.
- E.B. (Electric Bass):** Bass line with notes corresponding to the piano accompaniment.
- BGO. DR. (Bongos):** Rhythmic pattern using 'x' for accents.
- C. DR. (Congas):** Rhythmic pattern using 'x' for accents.
- PERC. (Percussion):** Rhythmic pattern using 'x' for accents.

Measure Numbers: 77, 78, 79, 80.

COMO PODRE DISUMULAR

Score for "COMO PODRE DISUMULAR". The score includes parts for Vocal (T, B), Brass (Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3, TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO), Electric Bass (E.B.), and Percussion (BGO. DR., C. DR., PERC.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes a key signature change to one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano part includes chord markings: F#m7, E7, and A7. The percussion parts include a bass drum line, a snare drum line, and a conga line.

81 82 83 84

COMO PODRE DISUMULAR

Score for the song "COMO PODRE DISUMULAR". The score includes parts for T (Tenor), B (Bass), B $\flat$ TPT.1, B $\flat$ TPT.2, B $\flat$ TPT. 3, TBN.1, TBN.2, TBN. 3, PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), BGO. DR. (Bongos), C. DR. (Congas), and PERC. (Percussion).

The score is divided into measures 85, 86, 87, and 88. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4.

The lyrics "Es di -" are written under the T part in measure 85.

The piano part (PNO.) features a complex rhythmic pattern in measures 85 and 86, followed by a sustained chord in measures 87 and 88. The electric bass (E.B.) and percussion parts (BGO. DR., C. DR., PERC.) provide a steady rhythmic accompaniment throughout the measures.

85 86 87 88

COMO PODRE DISUMULAR

Score for the song "COMO PODRE DISUMULAR". The score includes parts for Voice (T), Bass (B), Three B♭ Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), Three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.).

The lyrics are: FI - CIL ENA - MO - - - VOL - VER A

The score is divided into measures 89, 90, 91, and 92. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Instrumental Details:

- Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3):** All three parts are empty in measures 89 and 90. In measures 91 and 92, they play a melodic line starting on G4, moving up stepwise to A4, then down to G4, and finally to F#4.
- Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3):** All three parts are empty in measures 89 and 90. In measures 91 and 92, they play a melodic line starting on G3, moving up stepwise to A3, then down to G3, and finally to F#3.
- Piano (PNO.):** The piano part is written in treble and bass clefs. It features a complex harmonic structure with many chords and moving lines. Above the first staff of the piano part, the chords G⁷, C, G⁶, and C are indicated.
- Electric Bass (E.B.):** The bass line is written in bass clef. It follows a similar pattern to the piano part, with a melodic line and a harmonic accompaniment.
- Bongos (BGO. DR.):** The bongo part is written in a simplified notation with 'x' marks indicating hits. It follows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Congas (C. DR.):** The conga part is written in a simplified notation with 'x' marks indicating hits. It follows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Percussion (PERC.):** The percussion part is written in a simplified notation with 'x' marks indicating hits. It follows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

COMO PODRE DISUMULAR

Score for "COMO PODRE DISUMULAR" featuring vocal parts (T, B), brass (B $\flat$ TPT. 1, 2, 3, TBN. 1, 2, 3), piano (PNO.), electric bass (E.B.), big band drums (BGO. DR.), conga drums (C. DR.), and percussion (PERC.).

Vocal Lyrics:

T: ILU-SIO-NAR - VOL - VER A FRA-CA-SAR A-SI Y

Instrumental Details:

- PNO.:** Features complex chordal textures and arpeggiated patterns. Chord markings include G ^{7} , C ^{6} , G-7, and C ^{7} .
- E.B.:** Provides a steady bass line with notes like G ^{7} , C, G-7, and C ^{7} .
- PERC.:** Includes a rhythmic pattern with accents marked 93, 94, 95, and 96.

COMO PODRE DISUMULAR

T
 VER - ME CON EL AL - MA VA-CI-A SIN NO - CHE Y SIN
 B

B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT. 3

TBN.1
 TBN.2
 TBN. 3

F-7 / G $\flat$ A-7
 PNO.
 F-7 C A-7
 E.B.

BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

97 98 99 100

Detailed description: This is a page of a musical score for a song titled 'COMO PODRE DISUMULAR'. The page is numbered 25 in the top right corner. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the vocal parts are written for Tenor (T) and Bass (B). The Tenor part has lyrics: 'VER - ME CON EL AL - MA VA-CI-A SIN NO - CHE Y SIN'. Below the vocals are three staves for Bb Trumpets (B $\flat$ TPT.1, B $\flat$ TPT.2, B $\flat$ TPT. 3). Then come three staves for Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN. 3). Below these are the piano (PNO.) and electric bass (E.B.) parts. The piano part includes chord markings: F-7, G $\flat$, and A-7. The electric bass part includes chord markings: F-7, C, and A-7. At the bottom are three staves for percussion: Bongo Drums (BGO. DR.), Conga Drums (C. DR.), and general Percussion (PERC.). The percussion parts are marked with 'x' for specific rhythmic hits. The score covers measures 97 through 100, with measure numbers 97, 98, 99, and 100 written below the percussion staves.

COMO PODRE DISUMULAR

Vocal Parts:

- T (Tenor):** DI - A SIN TI VI - DA MI - A Es DI -
- B (Bass):** (Empty staff)

Brass Section:

- B $\flat$ TPT.1, B $\flat$ TPT.2, B $\flat$ TPT.3:** (Empty staves)
- TBN.1, TBN.2, TBN.3:** (Empty staves)

Piano (PNO): (Empty staves)

Electric Bass (E.B.): (Empty staff)

Percussion:

- BGO. DR. (Bongos):** (Empty staff)
- C. DR. (Congas):** (Empty staff)
- PERC. (Percussion):** (Empty staff)

Measure Numbers: 101, 102, 103, 104

COMO PODRE DISUMULAR

T
 B
 B $\flat$ TPT. 1
 B $\flat$ TPT. 2
 B $\flat$ TPT. 3
 TBN. 1
 TBN. 2
 TBN. 3
 PNO.
 E.B.
 BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

- FI - CIL ENA - MO VOL - VER A

COMO PODRE DISUMULAR

T
 EN-CA-PRICHAR - ME ASI VOL - VER A OB-SE-SIO - NARME ASI Y

B

B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT. 3

TBN.1
 TBN.2
 TBN. 3

PNO.
 E.B.

BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

109 110 111 112

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'COMO PODRE DISUMULAR'. It features a vocal melody in the top staff (T) with lyrics 'EN-CA-PRICHAR - ME ASI VOL - VER A OB-SE-SIO - NARME ASI Y'. Below the vocal line is a blank bass staff (B). The brass section consists of three B-flat Trumpets (B $\flat$ TPT.1, B $\flat$ TPT.2, B $\flat$ TPT. 3) and three Tenor Bells (TBN.1, TBN.2, TBN. 3). The piano (PNO.) and electric bass (E.B.) parts are shown in the middle section. The percussion section includes Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and a Percussion line (PERC.) with measure numbers 109, 110, 111, and 112 indicated below the staff.

COMO PODRE DISUMULAR

T
 VERME CO-MO,ES-TOY CON EL AL - MA VA-CI-A SIN NO - CHE Y SIN

B

B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT. 3

TBN.1
 TBN.2
 TBN. 3

F-7 $\%$ G $\flat$ A-7
 F-7 C A-7

PNO.
 E.B.

BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

113 114 115 116

Detailed description: This is a musical score for a song. It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish. Below the vocal line are staves for Bb Trumpets (1, 2, 3), Trombones (1, 2, 3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The piano part includes chord symbols: F-7, %, Gb, A-7, F-7, C, and A-7. The percussion parts include specific rhythmic patterns and drum notation. The bottom of the score has measure numbers 113, 114, 115, and 116.

COMO PODRE DISUMULAR

CAMPANA

T
 DIA SIN TI VI-DA MI - A

B
 1. DE TAN TAS QUE PA__

B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT. 3

TBN.1
 TBN.2
 TBN. 3

PNO.
 E.B.

BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

117 118 119 120

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'COMO PODRE DISUMULAR'. The score is arranged for a band and includes vocal parts. The vocal parts are: Tenor (T) with lyrics 'DIA SIN TI VI-DA MI - A', Bass (B) with lyrics '1. DE TAN TAS QUE PA__', and three B-flat Trumpets (B $\flat$ TPT.1, B $\flat$ TPT.2, B $\flat$ TPT. 3). The instrumental parts include three Tenor Bells (TBN.1, TBN.2, TBN. 3), Piano (PNO.) with chords D-7, G7, and E7, Electric Bass (E.B.), Bongo (BGO. DR.), Conga (C. DR.), and Percussion (PERC.). The percussion parts are marked with 'x' for specific notes. The score is divided into four measures, with measure numbers 117, 118, 119, and 120 indicated at the bottom.

COMO PODRE DISUMULAR

CORO.

T

B

— SA RON POR MI — VI DA FUIS TE — TU QUE

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

121 122 123 124

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal parts (T and B) are at the top, with lyrics underneath. The brass section (Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT. 3, TBN.1, TBN.2, TBN. 3) follows. The piano (PNO.) and electric bass (E.B.) parts are next, with chord symbols (A-7, D7) indicated above the piano part. The percussion section (BGO. DR., C. DR., PERC.) is at the bottom, with specific rhythmic patterns and measure numbers (121, 122, 123, 124) marked.

COMO PODRE DISUMULAR

T
B
B $\flat$ TPT.1
B $\flat$ TPT.2
B $\flat$ TPT. 3
TBN.1
TBN.2
TBN. 3
PNO.
E.B.
BGO. DR.
C. DR.
PERC.

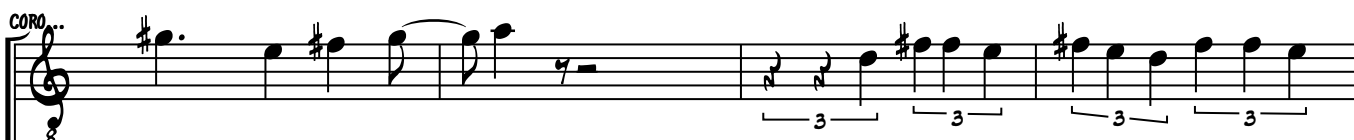
IM - PO-SIBLR A-MOR
 CON MIGO A CA_BO

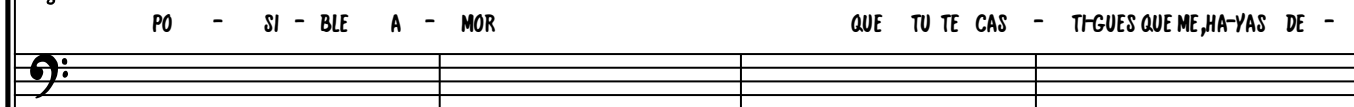
CAMPANA

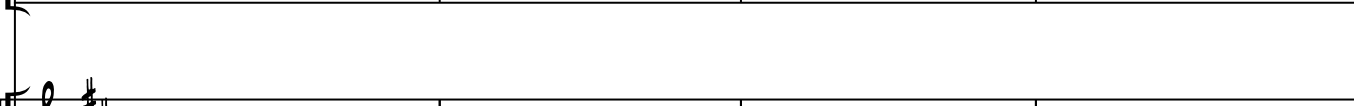
125 126 127 128

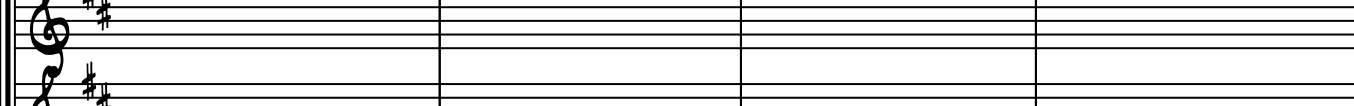
COMO PODRE DISUMULAR

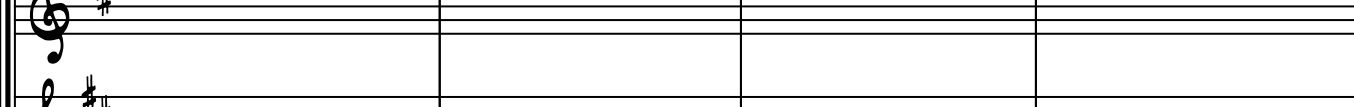
CORO...

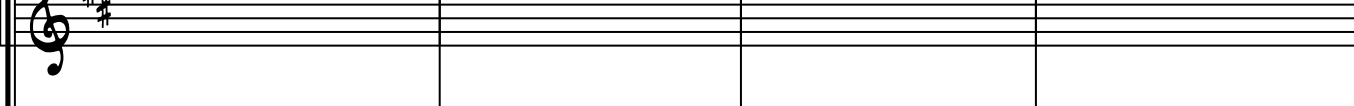
T 
 PO - SI - BLE A - MOR QUE TU TE CAS - TI-GUES QUE ME, HA-YAS DE -

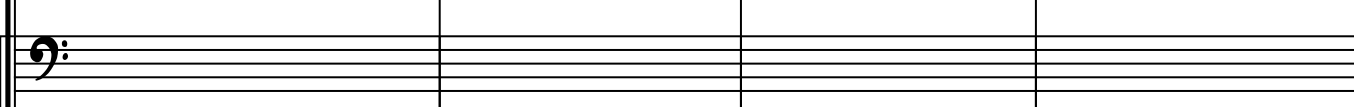
B 

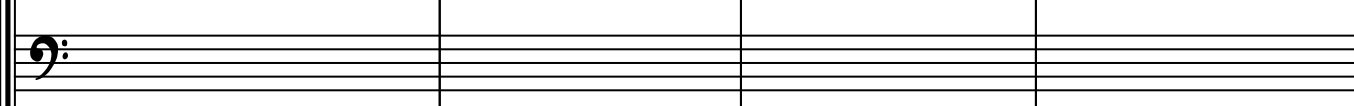
B $\flat$ TPT.1 

B $\flat$ TPT.2 

B $\flat$ TPT. 3 

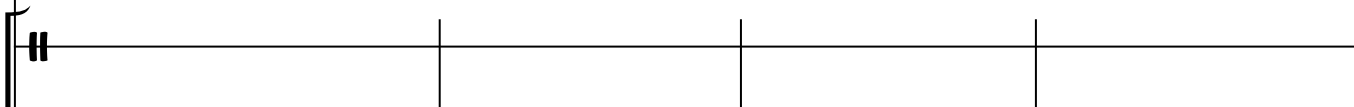
TBN.1 

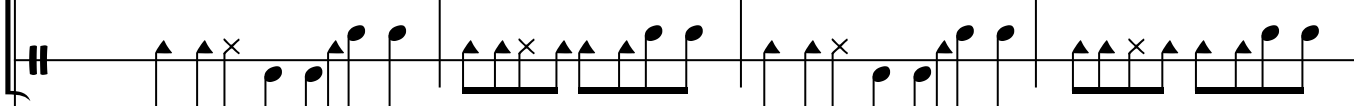
TBN.2 

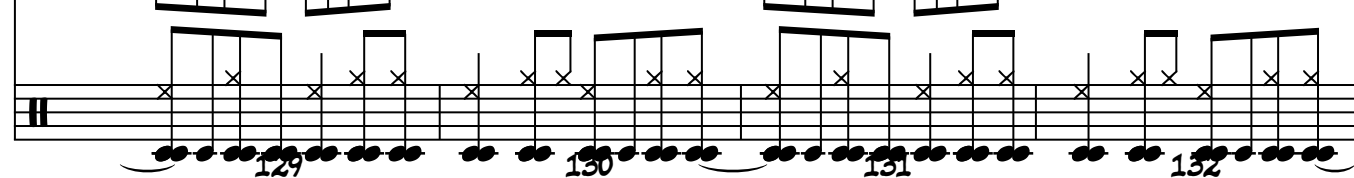
TBN. 3 

PNO. 

E.B. 

BGO. DR. 

C. DR. 

PERC. 

COMO PODRE DISUMULAR

CAMPANA

Sheet music for the song "COMO PODRE DISUMULAR". The score includes parts for Vocal (T), Bass (B), Bb Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.).

The vocal line (T) features the lyrics: JA - DO CON ES-TE INMEN-SO DO - LOR DE TANTAS QUE PA. The lyrics are written below the notes, with "JA - DO" under the first measure, "CON" under the second, "ES-TE INMEN-SO" under the third, "DO - LOR" under the fourth, and "DE TANTAS QUE PA" under the fifth.

The piano part (PNO.) includes a key signature change from G major to E7 (indicated by a slash and E7) and a dynamic marking of f (forte). The electric bass part (E.B.) includes a key signature change from G major to E7 (indicated by a slash and E7) and a dynamic marking of f (forte). The percussion parts (BGO. DR., C. DR., PERC.) include a key signature change from G major to E7 (indicated by a slash and E7) and a dynamic marking of f (forte).

The score is divided into measures, with measure numbers 133, 134, 135, and 136 indicated at the bottom.

COMO PODRE DISUMULAR

CORO.

T

B

— SA RON POR MI — VI DA FUIS TE — TU QUE

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

137 138 139 140

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal parts (T and B) are at the top, with lyrics underneath. The brass section (B $\flat$ TPT.1, B $\flat$ TPT.2, B $\flat$ TPT. 3, TBN.1, TBN.2, TBN. 3) follows. The piano (PNO) and electric bass (E.B.) parts are next, with chord symbols (A-7, D⁷) indicated above the piano part. The percussion section (BGO. DR., C. DR., PERC.) is at the bottom. The score includes measure numbers 137, 138, 139, and 140 at the bottom.

COMO PODRE DISUMULAR

Score for the song "COMO PODRE DISUMULAR". The score includes parts for Voice (T), Bass (B), Three Bb Trumpets (Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3), Three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.).

The lyrics are: CAMPANA POR QUE TU CON MIGO A CA BO

The score is divided into four measures. The first measure contains the lyrics "CON MIGO A CA BO". The second measure contains the lyrics "CAMPANA". The third measure contains the lyrics "POR QUE TU". The fourth measure contains the lyrics "CON MIGO A CA BO".

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The percussion section includes a sequence of notes labeled 141, 142, 143, and 144.

COMO PODRE DISUMULAR

CORO:

T

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

POR QUE ____ TU MI REI - NA LA REI - NA LA QUE

A-7

D ^{7}

145

146

147

148

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal parts (T and B) are at the top, followed by three Bb Trumpets and three Trombones. The piano part is shown in grand staff notation. The electric bass line is below the piano. The percussion section includes Bongo, Conga, and general Percussion. The lyrics are written below the vocal lines. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The measures are numbered 145, 146, 147, and 148 at the bottom.

COMO PODRE DISUMULAR

T **B**

TAN - TO ESPE - RE Y SIN DAR - ME CUENTA SE ME FUE

B $\flat$ TPT.1 **B $\flat$ TPT.2** **B $\flat$ TPT. 3**

TBN.1 **TBN.2** **TBN. 3**

PNO. **E.B.**

BGO. DR. **C. DR.** **PERC.**

149 150 151 152

COMO PODRE DISUMULAR

Musical score for the piece "COMO PODRE DISUMULAR". The score is arranged for a large ensemble, including vocalists, brass, woodwinds, piano, and percussion.

Instrumentation and Parts:

- T (Tenor) and B (Bass):** Vocal parts, both marked with a fermata and the instruction **CAMPANA TUTTI** at the end of the section.
- B $\flat$ TPT. 1, 2, 3 (B-flat Trumpets):** Three parts, all marked with a fermata and **CAMPANA TUTTI** at the end of the section.
- TBN. 1, 2, 3 (Trombones):** Three parts, all marked with a fermata and **CAMPANA TUTTI** at the end of the section.
- PNO. (Piano):** Two staves (treble and bass clef), marked with a fermata and **CAMPANA TUTTI** at the end of the section.
- E.B. (Electric Bass):** One staff, marked with a fermata and **CAMPANA TUTTI** at the end of the section.
- BGO. DR. (Bongos):** One staff, marked with a fermata and **CAMPANA TUTTI** at the end of the section.
- C. DR. (Congas):** One staff, marked with a fermata and **CAMPANA TUTTI** at the end of the section.
- PERC. (Percussion):** One staff, marked with a fermata and **CAMPANA TUTTI** at the end of the section.

Chord Progression (Piano):

The piano part features a chord progression in the right hand, indicated by the following chords: G^7 , G^7 , F , C , C , F , G^7 .

Measure Numbers:

The score includes measure numbers 153, 154, 155, and 156, which are positioned below the percussion staff.

COMO PODRE DISUMULAR

T

B

B $\flat$ TPT. 1

B $\flat$ TPT. 2

B $\flat$ TPT. 3

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

157

158

159

160

COMO PODRE DISUMULAR

Musical score for the piece "COMO PODRE DISUMULAR". The score is written for a large ensemble, including vocalists, brass, woodwinds, piano, and percussion.

Instrumentation:

- T (Tenor)
- B (Bass)
- B $\flat$ TPT.1 (B-flat Trumpet 1)
- B $\flat$ TPT.2 (B-flat Trumpet 2)
- B $\flat$ TPT.3 (B-flat Trumpet 3)
- TBN.1 (Trombone 1)
- TBN.2 (Trombone 2)
- TBN.3 (Trombone 3)
- PNO. (Piano)
- E.B. (Electric Bass)
- BGO. DR. (Bongos)
- C. DR. (Congas)
- PERC. (Percussion)

Key Signature: Two sharps (F# and C#).

Tempo/Style: The score includes a section marked "CAMPANA TUTTI" (Cantata Tutti).

Chord Progression (Piano):

- G ^{7} | G ^{7} F | C | C | F | G ^{7}

Measure Numbers: 161, 162, 163, 164.

COMO PODRE DISUMULAR

1 2

T

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

DE

G ^{7} G ^{7} F C :|| C

165 166 167 168

COMO PODRE DISUMULAR

CAMPANA

CORO...

T

B

TANTAS QUE

PA SA RON POR MI VI DA

FUIS TE

B $\flat$ TPT.1B $\flat$ TPT.2B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

169

170

171

172

COMO PODRE DISUMULAR

Score for "COMO PODRE DISUMULAR" featuring vocal parts (T, B), brass (Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, Bb TPT. 3, TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3), piano (PNO.), electric bass (E.B.), big drum (BGO. DR.), conga drum (C. DR.), and percussion (PERC.).

Vocal Parts:

- T (Tenor):** Melody line.
- B (Bass):** Harmonization line.

Lyrics:

QUI - SIE - RA QUE FUE-RA UNA MEN-
— TU QUE CON MIGO A CA — BO

Instrumental Parts:

- Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, Bb TPT. 3:** Trumpet parts in Bb.
- TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3:** Trombone parts in Bb.
- PNO. (Piano):** Accompaniment with chords D⁷ and G.
- E.B. (Electric Bass):** Bass line.
- BGO. DR. (Big Drum):** Drum part.
- C. DR. (Conga Drum):** Conga part.
- PERC. (Percussion):** Percussion part.

Measure Numbers: 173, 174, 175, 176.

COMO PODRE DISUMULAR

CAMPANA **CORO**

T - TI-RA PE - RO ES,TAR - DE ____ YA QUIE-RO TUS BE - SOS ____

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E ^{7} % A-7 %

E.B.

E ^{7} A-7

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

177 178 179 180

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'COMO PODRE DISUMULAR'. The page is numbered 45 in the top right corner. The title 'COMO PODRE DISUMULAR' is centered at the top. The score is arranged in a standard orchestral format. At the top, there are vocal parts for Tenor (T) and Bass (B). The Tenor part has lyrics: '- TI-RA PE - RO ES,TAR - DE ____ YA QUIE-RO TUS BE - SOS ____'. Above the Tenor staff, there are markings for 'CAMPANA' and 'CORO'. Below the vocal parts are three staves for Bb Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three staves for Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), a grand staff for Piano (PNO.), a staff for Electric Bass (E.B.), a staff for Bongo (BGO. DR.), a staff for Conga (C. DR.), and a staff for Percussion (PERC.). The Piano part includes chord markings: E ^{7} , %, A-7, and %. The Electric Bass part also includes E ^{7} and A-7. The percussion parts (BGO. DR., C. DR., PERC.) are marked with 'H' for hits. At the bottom of the page, there are measure numbers 177, 178, 179, and 180.

COMO PODRE DISUMULAR

Score for "COMO PODRE DISUMULAR" (Mezcla de Salsa).

Vocalists:

- T (Tenor):** QUIE-RO EL REGRE - SO AUN-QUE ME MUE - POR DEN - TRO
- B (Bass):** DE

Instrumentation:

- B♭ TPT. 1, 2, 3:** Trumpets in B-flat.
- TBN. 1, 2, 3:** Trombones.
- PNO.:** Piano.
- E.B.:** Electric Bass.
- BGO. DR.:** Bongos.
- C. DR.:** Congas.
- PERC.:** Percussion.

Chord Progression:

- Measure 181: D⁷
- Measure 182: G
- Measure 183: D⁷
- Measure 184: G

Measure Numbers: 181, 182, 183, 184

COMO PODRE DISUMULAR

CAMPANA CORO...

T

B

TANTAS QUE PA SA RON POR MI VI DA FUIS TE

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

E ^{7} % A-7 %

PNO.

E ^{7} A-7

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

185 186 187 188

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'COMO PODRE DISUMULAR'. The page number 47 is in the top right corner. The score is arranged for a vocal ensemble (Tenor T and Bass B), a brass section (three B-flat Trumpets and three Trombones), piano (PNO), electric bass (E.B.), and percussion (Bongo, Conga, and Percussion). The vocal parts have lyrics written below them: 'TANTAS QUE PA SA RON POR MI VI DA FUIS TE'. The piano part includes chord markings E ^{7} and A-7, and a double bar line with a slash (%). The percussion parts include Bongo, Conga, and a general Percussion line with various rhythmic notations. The page is numbered 185, 186, 187, and 188 at the bottom.

COMO PODRE DISUMULAR

Score for "COMO PODRE DISUMULAR" featuring vocal parts (T, B), brass (B $\flat$ TPT. 1, 2, 3, TBN. 1, 2, 3), piano (PNO.), electric bass (E.B.), and percussion (BGO. DR., C. DR., PERC.).

Vocal Parts:

- T (Tenor):** SOY NE - CIO _____ SOY NE - CIO
- B (Bass):** _____ TU QUE CON MIGO A CA _____ BO

Brass Parts:

- B $\flat$ TPT. 1, 2, 3:** Three staves for B $\flat$ Trumpets.
- TBN. 1, 2, 3:** Three staves for Trombones.

Piano (PNO.): Accompanying piano part with chords and melody.

Electric Bass (E.B.): Accompanying electric bass part.

Percussion:

- BGO. DR. (Bongos):** Rhythmic accompaniment.
- C. DR. (Congas):** Rhythmic accompaniment.
- PERC. (Percussion):** Rhythmic accompaniment.

Measure Numbers: 189, 190, 191, 192.

COMO PODRE DISUMULAR

CAMPANA **CORO**

T
B

TI POR TI, POT TI POR

B $\flat$ TPT.1
B $\flat$ TPT.2
B $\flat$ TPT.3
TBN.1
TBN.2
TBN.3

E ^{7} % A-7 %

PNO.
E.B.

E ^{7} A-7

BGO. DR.
C. DR.
PERC.

193 194 195 196

Detailed description: This is a page of a musical score for a song titled 'COMO PODRE DISUMULAR'. The page number is 49. The score is arranged for a vocal duo (Tenor and Bass), a brass section (three B-flat Trumpets and three Trombones), piano, electric bass, and percussion. The vocal parts have lyrics: 'TI POR TI, POT TI POR'. The piano part features a complex harmonic structure with chords like E7 and A-7. The percussion section includes a Bongo Drum, Conga Drum, and a general Percussion part. The score is divided into measures, with specific measures 193, 194, 195, and 196 highlighted at the bottom.

COMO PODRE DISUMULAR

TI

Bb TPT.1

Bb TPT.2

Bb TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

D-769 G79 G79 G79 C⁶

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

197 198 199 200

SCORE

NUESTRO SUENO

(GRUPO NICHE - JAIRO VARELA)

TRANS Y ARREGLOS:
JAVIER RIVEROS CASTILLO
VALENTINA CASTILLO LOAIZA

VOZ DE TENOR

COROS

TRUMPET IN B $\flat$ 1

TRUMPET IN B $\flat$ 2

TRUMPET IN B $\flat$ 3

TROMBONE 1

TROMBONE 2

TROMBONE 3

PIANO

ELECTRIC BASS

BONGO DRUMS

CONGA DRUMS

TIMBAL

The musical score is written for a 4-measure piece in 4/4 time, with a key signature of two flats (B $\flat$ and E $\flat$). The parts include:

- VOZ DE TENOR**: Treble clef, starting with a whole note C $\flat$ in the first measure.
- COROS**: Bass clef, starting with a whole note C $\flat$ in the first measure.
- TRUMPET IN B $\flat$ 1, 2, 3**: Treble clef, starting with a whole note C $\flat$ in the first measure.
- TROMBONE 1, 2, 3**: Bass clef, starting with a whole note C $\flat$ in the first measure.
- PIANO**: Treble and Bass clefs. The right hand has a melodic line starting in the second measure. The left hand has a bass line with a whole note C $\flat$ in the first measure. Chord markings **B $\flat$ MAG7** and **G MIN $\flat$** are present above the piano part in measures 2 and 3 respectively.
- ELECTRIC BASS**: Bass clef, starting with a whole note C $\flat$ in the first measure.
- BONGO DRUMS**: Percussion clef, starting with a whole note C $\flat$ in the first measure.
- CONGA DRUMS**: Percussion clef, starting with a whole note C $\flat$ in the first measure.
- TIMBAL**: Percussion clef, starting with a whole note C $\flat$ in the first measure.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The electric bass part has a whole note C $\flat$ in the first measure. The percussion parts (Bongo, Conga, Timbal) have a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

NUESTRO SUEÑO

Musical score for "NUESTRO SUEÑO". The score is written for a large ensemble, including vocal soloists, brass, woodwinds, piano, and percussion. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures.

Vocal Soloists:

- T (Tenor):** Treble clef, B-flat key signature. Starts with a whole note G in the first measure.
- B (Bass):** Bass clef, B-flat key signature. Starts with a whole note G in the first measure.

Brass Section:

- B $\flat$ TPT. 1, B $\flat$ TPT. 2, B $\flat$ TPT. 3:** Three parts of B-flat Trumpets, Treble clef, B-flat key signature. All parts are empty in the first measure.
- TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3:** Three parts of Trombones, Bass clef, B-flat key signature. All parts are empty in the first measure.

Piano (PNO.): Treble and Bass clefs, B-flat key signature. The right hand plays a melodic line with eighth notes. The left hand plays a bass line with eighth notes. The first measure is marked with a whole note G. The second measure is marked with a whole note E $\flat$. The third measure is marked with a whole note F. The fourth measure is marked with a whole note G.

Other Instruments:

- E.B. (Electric Bass):** Bass clef, B-flat key signature. Starts with a whole note G in the first measure.
- BGO. DR. (Bongos):** Treble clef, B-flat key signature. Starts with a whole note G in the first measure.
- C. DR. (Congas):** Treble clef, B-flat key signature. Starts with a whole note G in the first measure.
- PERC. (Percussion):** Treble clef, B-flat key signature. Starts with a whole note G in the first measure.

The score is divided into four measures. The first measure is marked with a whole note G. The second measure is marked with a whole note E $\flat$. The third measure is marked with a whole note F. The fourth measure is marked with a whole note G.

NUESTRO SUEÑO

Score for "Nuestro Sueño" (Page 3). The score includes parts for Vocalists (T, B), Brass (Bb TPT. 1, 2, 3; TBN. 1, 2, 3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), and Percussion (BGO. DR., C. DR., PERC.). The key signature is Bb (two flats). The percussion parts include a Bongo Drum (BGO. DR.), Conga Drum (C. DR.), and a Percussion part (PERC.) with specific rhythmic patterns and fingerings (9, 10, 11, 12).

Instrument parts shown:

- T (Tenor)
- B (Bass)
- Bb TPT. 1 (Bb Trumpet 1)
- Bb TPT. 2 (Bb Trumpet 2)
- Bb TPT. 3 (Bb Trumpet 3)
- TBN. 1 (Trombone 1)
- TBN. 2 (Trombone 2)
- TBN. 3 (Trombone 3)
- PNO. (Piano)
- E.B. (Electric Bass)
- BGO. DR. (Bongo Drum)
- C. DR. (Conga Drum)
- PERC. (Percussion)

NUESTRO SUEÑO

Score for "Nuestro Sueño". The score includes staves for vocal parts (T, B), brass (Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, Bb TPT. 3, TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3), piano (PNO.), electric bass (E.B.), and percussion (BGO. DR., C. DR., PERC.). The key signature is Bb major (two flats). The percussion section includes a BGO. DR. (Bongos) part, a C. DR. (Congas) part, and a PERC. (Percussion) part. The PERC. part includes a section with measures 13, 14, 15, and 16, marked with a double sharp symbol (##).

Chord markings above the piano staff: E^b , F , B^b .

NUESTRO SUEÑO

Score for "NUESTRO SUEÑO" (Measures 17-20). The score is in 4/4 time and includes the following parts:

- T** (Trumpet): Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb).
- B** (Baritone): Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb).
- Bb TPT.1** (B-flat Trumpet 1): Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb).
- Bb TPT.2** (B-flat Trumpet 2): Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb).
- Bb TPT.3** (B-flat Trumpet 3): Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb).
- TBN.1** (Trombone 1): Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb).
- TBN.2** (Trombone 2): Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb).
- TBN.3** (Trombone 3): Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb).
- PNO.** (Piano): Grand staff (treble and bass clefs), key signature of two flats (Bb, Eb).
- E.B.** (Electric Bass): Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb).
- BGO. DR.** (Bongos): Percussion, marked with 'x' for hits.
- C. DR.** (Congas): Percussion, marked with 'x' for hits.
- PERC.** (Percussion): Percussion, marked with 'x' for hits.

Measures 17, 18, 19, and 20 are indicated at the bottom of the percussion staves. The key signature is two flats (Bb, Eb).

NUESTRO SUEÑO

1. ES - TOY VI - VIENDO UN SUE - NO ME

Rit. 3 3 3 3

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN.1

TBN.2

TBN.3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

21 22 23 24

B $\flat$ B $\flat$ G MIN $\flat$

The musical score is for a piece titled "NUESTRO SUEÑO". It features a vocal line at the top with lyrics "1. ES - TOY VI - VIENDO UN SUE - NO ME". The vocal line includes triplets and a "Rit." (ritardando) marking. Below the vocal line are staves for B $\flat$ Trumpets (1, 2, 3), Trombones (1, 2, 3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The piano part includes chords and a melodic line. The electric bass part has a simple bass line. The percussion parts include bongo, conga, and a general percussion line with various rhythmic patterns. The score is divided into measures 21, 22, 23, and 24. Chord changes are indicated below the piano staff: B $\flat$ at measure 21, B $\flat$ at measure 22, and G MIN $\flat$ at measure 24.

NUESTRO SUEÑO

8 SIEN - TO UNI-CO DUE NO DEL A MOOO - OOR

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

25 26 27 28

C MIN⁹

F

The musical score is for a piece titled "NUESTRO SUEÑO". It features a vocal line (T) and a bass line (B) at the top. The vocal line has lyrics: "SIEN - TO UNI-CO DUE NO DEL A MOOO - OOR". The score includes staves for three B $\flat$ Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three Tenor Bells (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Euphonium (E.B.), Background Drums (BGO. DR.), Conga Drums (C. DR.), and Percussion (PERC.). The piano part includes chords and a melodic line. The percussion parts are marked with "H" for hits. The score is divided into measures 25, 26, 27, and 28. Handwritten notes "C MIN⁹" and "F" are present in the piano part.

NUESTRO SUEÑO

A TEMPO

Score for **NUESTRO SUEÑO**, marked **A TEMPO**.

Vocalists: T (Tenor), B (Bass). Lyrics: U - NA MI - RA - BAS-TO A -

Instrumentation:

- B $\flat$ TPT.1, B $\flat$ TPT.2, B $\flat$ TPT.3
- TBN.1, TBN.2, TBN.3
- PNO. (Piano)
- E.B. (Electric Bass)
- BGO. DR. (Bongos)
- C. DR. (Congas)
- PERC. (Percussion)

The score spans measures 29 to 32. The key signature is B $\flat$ major (two flats). The vocal melody in measure 29 includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The percussion section includes Bongos, Congas, and a Percussion line with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

NUESTRO SUEÑO

T

 B

B $\flat$ TPT.1

 B $\flat$ TPT.2

 B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

 TBN.2

 TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

 C. DR.

 PERC.

NUESTRO SUEÑO

8 CUER - PO VI - BRO CUAN - DO SU MA - NO TO - ME EL, CIE -

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

F B $\flat$

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

37 38 39 40

NUESTRO SUEÑO

8 - LO MI - RE EL BRI - LLO DE SUS O - JOS SUS

T

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN.1

TBN.2

TBN.3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

G MIN

C MIN^7

41

42

43

44

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'NUESTRO SUEÑO'. The score is written for a large ensemble. The vocal parts (T and B) have lyrics: '8 - LO MI - RE EL BRI - LLO DE SUS O - JOS SUS'. The instrumental parts include three B-flat Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three Tenor Bones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The Piano part features a G minor section and a C minor 7 section. The Percussion part includes a section with measures 41, 42, 43, and 44. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

NUESTRO SUEÑO

Score for **NUESTRO SUEÑO**, measures 45-48.

Vocalists:

- T (Tenor):** LA - BIOS BE-SE A - SI CO - MO SE FUE A -
- B (Bass):** (Empty staff)

Instrumentation:

- B $\flat$ TPT. 1, 2, 3:** (Empty staves)
- TBN. 1, 2, 3:** (Empty staves)
- PNO. (Piano):** Accompaniment with **F** and **B $\flat$** dynamics.
- E.B. (Electric Bass):** Accompaniment.
- BGO. DR. (Bongos):** Rhythmic accompaniment.
- C. DR. (Congas):** Rhythmic accompaniment.
- PERC. (Percussion):** Rhythmic accompaniment.

Measures 45, 46, 47, and 48 are indicated at the bottom of the percussion staves.

NUESTRO SUEÑO

8 - SI VEN - DRA EN A - LAS DE DI - CHA _____ EL

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN.1

TBN.2

TBN.3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

49

50

51

52

The musical score is for the piece 'NUESTRO SUEÑO'. It features a vocal melody in the Tenor (T) part with lyrics: '8 - SI VEN - DRA EN A - LAS DE DI - CHA _____ EL'. The Bass (B) part is currently empty. The brass section consists of three B-flat Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3) and three B-flat Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3). The piano (PNO.) part includes a G minor section and a C minor 7 section. The electric bass (E.B.) part provides a steady accompaniment. The percussion section includes Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and a general Percussion part (PERC.) with specific rhythmic patterns and measures 49, 50, 51, and 52 marked.

NUESTRO SUEÑO

T
 8 VIEN - TO TRA-E-RA HOY TE,ES - PE - RO POR QUE,EL SUE - NO DE MI

B

B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT. 3

TBN.1
 TBN.2
 TBN. 3

F B $\flat$ G MIN⁷

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

53 54 55 56

NUESTRO SUEÑO

T
 8 VI - DA IMA-GI-NO ES EL MIS - MO SUE - NO QUE, TU A

B

B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT. 3

TBN.1
 TBN.2
 TBN. 3

PNO.
 E $\flat$ F E $\flat$

E.B.

BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

57 58 59 60

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'NUESTRO SUEÑO'. The score is written for a large ensemble. At the top, the vocal parts for Tenor (T) and Bass (B) are shown. The Tenor part has lyrics: 'VI - DA IMA-GI-NO ES EL MIS - MO SUE - NO QUE, TU A'. Below the vocals are three staves for B-flat Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), which are currently empty. Underneath are three staves for Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), which have some initial notation. The Piano (PNO.) part follows, with a key signature change indicated by E-flat, F, and E-flat. Below the piano is the Electric Bass (E.B.) line. The bottom section of the score is for percussion, including Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and a general Percussion line (PERC.). The percussion parts feature rhythmic patterns with 'x' marks indicating specific notes or accents. The score concludes with measure numbers 57, 58, 59, and 60.

NUESTRO SUEÑO

T
 8 MOR ME, INS-PI-RO QUE MI, A - MOR TE, EN - SE - NO

B

B $\flat$ TPT. 1
 B $\flat$ TPT. 2
 B $\flat$ TPT. 3

TBN. 1
 TBN. 2
 TBN. 3

F B $\flat$

PNO.
 E.B.

BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

61 62 63 64

Detailed description: This is a page from a musical score for the song 'Nuestro Sueño'. It features a vocal line with lyrics in Spanish: 'MOR ME, INS-PI-RO QUE MI, A - MOR TE, EN - SE - NO'. The vocal parts are for Tenor (T) and Bass (B). The instrumental section includes three B-flat Trumpets (TPT. 1, 2, 3), three Trombones (TBN. 1, 2, 3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The percussion part includes a sequence of sixteenth-note patterns labeled 61, 62, 63, and 64. Dynamic markings 'F' (Forte) and 'Bb' (Basso) are present above the piano and electric bass staves. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 8/8.

NUESTRO SUEÑO

8

T

B

CUAN-DO VEN - DRAS

SE QUE VEN - DRAS

A VI-

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN.1

TBN.2

TBN.3

G MIN⁷

E $\flat$

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

65

66

67

68

The musical score is for the song "Nuestro Sueño". It features a vocal melody in the Tenor (T) part with lyrics "CUAN-DO VEN - DRAS", "SE QUE VEN - DRAS", and "A VI-". The Bass (B) part is empty. The instrumental ensemble includes three B-flat Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Euphonium (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The Piano part shows a progression from G MIN⁷ to E $\flat$. The Percussion part includes a sequence of measures numbered 65, 66, 67, and 68, each with a key signature change indicated by a double sharp symbol.

NUESTRO SUEÑO

8 VIR NUES-TRO SUE - NO Y, HA - CER - LO UNA VER - DAD

T

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN.1

TBN.2

TBN.3

C MIN^7 F

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

69 70 71 72

Detailed description: This is a page from a musical score for the song 'NUESTRO SUEÑO'. It features a vocal line with lyrics '8 VIR NUES-TRO SUE - NO Y, HA - CER - LO UNA VER - DAD'. The instrumental parts include three B-flat Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three Tenor Bells (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The percussion parts are marked with measures 69, 70, 71, and 72. The score is written in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature.

NUESTRO SUEÑO

Score for **NUESTRO SUEÑO**, page 19. The score is written for a large ensemble, including:

- T** (Trumpet)
- B** (Baritone)
- B $\flat$ TPT. 1**, **B $\flat$ TPT. 2**, **B $\flat$ TPT. 3** (B-flat Trumpets)
- TBN. 1**, **TBN. 2**, **TBN. 3** (Trombones)
- PNO.** (Piano)
- E.B.** (Electric Bass)
- BGO. DR.** (Bongos)
- C. DR.** (Congas)
- PERC.** (Percussion)

The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B $\flat$ major/D $\flat$ minor). The percussion section includes a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with **73**, **74**, **75**, and **76**. The piano part includes a **E $\flat$** chord and a **C MIN^7** chord. The brass section (T, B, B $\flat$ TPT., TBN.) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The electric bass (E.B.) plays a simple bass line. The percussion (BGO. DR., C. DR., PERC.) provides a driving rhythm.

NUESTRO SUEÑO

Score for **NUESTRO SUEÑO**. The score is written for a large ensemble, including vocalists (T, B), three Bb Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.).

The score is divided into four measures. The first measure is marked with a forte **F** dynamic. The second measure features a **B^b sus 4** chord. The third measure is marked with the chord **(E^b/B^b)**. The percussion section includes a complex rhythmic pattern with various drum symbols (x, triangle, circle, square) and a sequence of notes with accidentals (sharps and naturals) and fingerings (77, 78, 79, 80).

NUESTRO SUEÑO

The musical score for "NUESTRO SUEÑO" is arranged for a large ensemble. The vocal parts (T and B) are in the key of B-flat major. The brass section consists of three B-flat Trumpets (TPT. 1, 2, 3) and three Trombones (TBN. 1, 2, 3). The piano (PNO.) and electric bass (E.B.) provide harmonic support. The percussion section includes Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and a variety of other percussion instruments (PERC.). The score includes measures 81-84, which feature specific percussion patterns indicated by the numbers 81, 82, 83, and 84.

Instrumentation:

- T (Tenor)
- B (Bass)
- B $\flat$ TPT. 1
- B $\flat$ TPT. 2
- B $\flat$ TPT. 3
- TBN. 1
- TBN. 2
- TBN. 3
- PNO. (Piano)
- E.B. (Electric Bass)
- BGO. DR. (Bongos)
- C. DR. (Congas)
- PERC. (Percussion)

Measures 81-84:

- 81: Bongos (BGO. DR.) and Congas (C. DR.) play a specific pattern.
- 82: Bongos (BGO. DR.) and Congas (C. DR.) play a specific pattern.
- 83: Bongos (BGO. DR.) and Congas (C. DR.) play a specific pattern.
- 84: Bongos (BGO. DR.) and Congas (C. DR.) play a specific pattern.

NUESTRO SUEÑO

T. 8
 B.
 B $\flat$ TPT. 1
 B $\flat$ TPT. 2
 B $\flat$ TPT. 3
 TBN. 1
 TBN. 2
 TBN. 3
 F E $\flat$ F E $\flat$ F B $\flat$
 PNO.
 E.B.
 BGO. DR.
 C. DR.
 PERC. 85 86 87 88

The musical score is for the piece "NUESTRO SUEÑO". It features a vocal melody in the Tenor (T) and Bass (B) parts. The lyrics are "ASI CO-MO SE FU-E" and "A -". The instrumental arrangement includes three B $\flat$ Trumpets (TPT. 1, 2, 3), three Tenor Baritone Horns (TBN. 1, 2, 3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The percussion parts are marked with measures 85, 86, 87, and 88.

NUESTRO SUEÑO

T

 B

B $\flat$ TPT.1

 B $\flat$ TPT.2

 B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

 TBN.2

 TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

 C. DR.

PERC.

NUESTRO SUEÑO

T
 8 VIEN - TO TRA-E-RA HOY TE,ES - PE - RO POR - QUE,EL SUE - NO QUE MI
 B

B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT. 3

TBN.1
 TBN.2
 TBN. 3

F B $\flat$ G MIN
 PNO.

E.B.

BGO. DR.
 C. DR.

PERC.

93 94 95 96

NUESTRO SUEÑO

T
 8 VI - DA I-MAGI-NO ES EL MIS - MO SUE - NO QUE TU, A

B

B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT. 3

TBN.1
 TBN.2
 TBN. 3

PNO.
 E $\flat$ C MIN^7 E $\flat$

E.B.

BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

97 98 99 100

Detailed description: This is a page from a musical score for the song 'Nuestro Sueño'. It contains staves for various instruments and vocals. The vocal parts (T and B) have lyrics written below them. The instrumental parts include three B-flat Trumpets, three Trombones, a Piano with chord changes (E-flat, C minor 7, E-flat), an Electric Bass, Bongos, Congas, and Percussion. The percussion part includes measure numbers 97, 98, 99, and 100. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

NUESTRO SUEÑO

T
 8 MOR ME, INS-PI-RO QUE TU, A - MOR ME, EN - SE - NO

B

B $\flat$ TPT. 1
 B $\flat$ TPT. 2
 B $\flat$ TPT. 3

TBN. 1
 TBN. 2
 TBN. 3

F B $\flat$

PNO.
 E.B.

BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

101 102 103 104

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Nuestro Sueño'. It features a vocal melody in the Tenor (T) part with lyrics 'MOR ME, INS-PI-RO QUE TU, A - MOR ME, EN - SE - NO'. The Bass (B) part is currently empty. The instrumental section includes three B-flat Trumpets (TPT. 1, 2, 3), three Trombones (TBN. 1, 2, 3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The Piano part has dynamic markings 'F' and 'B-flat'. The Percussion part includes a sequence of measures numbered 101 through 104, each starting with a key signature change to one sharp (F#).

NUESTRO SUEÑO

8

T

CUAN-DO VEN - DRAS

SE QUE VEN - DRAS

A VI-

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

G MIN⁷

E $\flat$

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

105

106

107

108

Detailed description: This is a page from a musical score for the piece 'NUESTRO SUEÑO'. The page number '27' is in the top right corner. The score is written for a large ensemble. At the top, the vocal parts for Tenor (T) and Bass (B) are shown. The Tenor part has lyrics: 'CUAN-DO VEN - DRAS', 'SE QUE VEN - DRAS', and 'A VI-'. Below the vocals are three staves for B-flat Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), which are currently empty. Underneath are three staves for Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), each containing a rhythmic pattern of eighth notes. Below the trombones are two staves for Piano (PNO.), with the left hand playing a bass line and the right hand playing chords. The piano part is marked with 'G MIN⁷' and 'E $\flat$ '. Below the piano is a staff for Euphonium (E.B.) with a melodic line. At the bottom are three percussion staves: Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and a general Percussion (PERC.) staff. The percussion parts include various rhythmic patterns, some marked with 'x' for cymbals. Measure numbers 105, 106, 107, and 108 are indicated at the bottom of the percussion staves.

NUESTRO SUEÑO

8 VIR NUES-TRO SUE - NO Y, HA - CER - LO UNA VER-DAD

T

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN.1

TBN.2

TBN.3

C MIN^7 F

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

109 110 111 112

Detailed description: This is a page from a musical score for the piece 'Nuestro Sueño'. It features a vocal line with lyrics 'VIR NUES-TRO SUE - NO Y, HA - CER - LO UNA VER-DAD' and a piano introduction. The instrumentation includes three B-flat Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measures 109-112 are indicated at the bottom of the percussion staff.

NUESTRO SUEÑO

T
 B
 B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT.3
 TBN.1
 TBN.2
 TBN.3
 PNO.
 E.B.
 BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

113
 114
 115
 116

Dynamics: B^b , F , E^b

Musical notation includes triplets, slurs, and various note values (quarter, eighth, sixteenth notes). The percussion part (PERC.) features a complex rhythmic pattern with accents and slurs.

NUESTRO SUEÑO

Score for "NUESTRO SUEÑO" (Measures 117-120). The score includes parts for T, B, Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3, TBN.1, TBN.2, TBN.3, PNO., E.B., BGO. DR., C. DR., and PERC.

The key signature is Bb (two flats). The time signature is 4/4.

Measures 117-120 are shown. The percussion parts (PERC.) include measures 117, 118, 119, and 120, marked with measure numbers 117, 118, 119, and 120 respectively.

NUESTRO SUEÑO

T
 B
 1. QUIERO QUE TU ME QUE MES
 QUIE RO QUE TU ME LLE VES
 B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT. 3
 TBN.1
 TBN.2
 TBN. 3
 B $\flat$ B $\flat$ G MIN⁷
 PNO.
 E.B.
 BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.
 121 122 123 124

The musical score is for the piece "NUESTRO SUEÑO". It is written for a large ensemble. The vocal parts (T, B) enter with the lyrics "1. QUIERO QUE TU ME QUE MES" and "QUIE RO QUE TU ME LLE VES". The instrumental parts include three B $\flat$ Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three Tenor Baritone (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The percussion parts are marked with 121, 122, 123, and 124. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B $\flat$).

NUESTRO SUEÑO

Score for **NUESTRO SUEÑO**, measures 125-128.

Vocalists: T (Tenor), B (Bass). Lyrics: Y QUE TU NUN CA ME DE JES POR SIEM PRE SIEM

Instrumentation: B $\flat$ TPT.1, B $\flat$ TPT.2, B $\flat$ TPT.3, TBN.1, TBN.2, TBN.3, PNO., E.B., BGO. DR., C. DR., PERC.

Measures 125-128 show the vocalists and piano accompaniment. The piano part includes a bass line and a treble line. The percussion section includes Conga (C. DR.) and Snare (PERC.) parts.

NUESTRO SUEÑO

T
 B
 B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT.3
 TBN.1
 TBN.2
 TBN.3
 PNO.
 E.B.
 BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

— PRE SIEM PRE QUIERO QUE TU ME QUE MES QUIERO QUE TU ME LLE VES

B $\flat$ F E $\flat$

129 130 131 132

The musical score is for a piece titled "NUESTRO SUEÑO". It is arranged for a large ensemble. The vocal parts (T, B) enter at measure 129 with the lyrics "PRE SIEM PRE QUIERO QUE TU ME QUE MES QUIERO QUE TU ME LLE VES". The instrumental parts include three B $\flat$ Trumpets, three Tenor Bells, Piano, Euphonium, Bongo Drums, Conga Drums, and Percussion. The score is divided into measures 129, 130, 131, and 132. The key signature has two flats (B $\flat$ and E $\flat$). The percussion parts feature a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, some marked with 'x'.

NUESTRO SUEÑO

Score for **NUESTRO SUEÑO**, measures 133-136.

Vocalists: T (Tenor), B (Bass). Lyrics: Y QUE NUN CA ME DE JES SIEM PRE SIEM

Instrumentation: B $\flat$ TPT.1, B $\flat$ TPT.2, B $\flat$ TPT.3, TBN.1, TBN.2, TBN.3, PNO., E.B., BGO. DR., C. DR., PERC.

Measures 133-136 show the vocal melody and piano accompaniment. The piano part includes chords B $\flat$, F, and E $\flat$. The percussion section includes Conga (C. DR.) and Snare (PERC.) patterns.

NUESTRO SUENO

T
 B
 B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT.3
 TBN.1
 TBN.2
 TBN.3
 PNO.
 E.B.
 BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

PRE
 QUIERO QUE TU ME QUE MES
 QUIERO QUE TU ME LLE VES

B $\flat$ B $\flat$ G MIN⁷

137 138 139 140

The musical score is for a piece titled "NUESTRO SUENO". It is arranged for a large ensemble. The vocal parts (T, B) enter with the lyrics "PRE", "QUIERO QUE TU ME QUE MES", and "QUIERO QUE TU ME LLE VES". The instrumental parts include three B $\flat$ Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The score is divided into measures 137, 138, 139, and 140. The key signature is B $\flat$ major, and the time signature is 4/4. The percussion parts feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

NUESTRO SUEÑO

T
 B
 B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT.3
 TBN.1
 TBN.2
 TBN.3
 PNO.
 E.B.
 BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

Y QUE TU NUN CA ME DE JES
 POR SIEM PRE SIEM

E $\flat$ F

141 142 143 144

The musical score is for a piece titled "NUESTRO SUEÑO". It features a vocal line (T and B) and a piano accompaniment (PNO.). The vocal line includes the lyrics "Y QUE TU NUN CA ME DE JES" and "POR SIEM PRE SIEM". The piano accompaniment includes a right-hand part (PNO.) and a left-hand part (E.B.). The score is arranged for a full band, including three B $\flat$ Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three Tenor Bells (TBN.1, TBN.2, TBN.3), a Piano (PNO.), an Electric Bass (E.B.), a Bongos/Drum (BGO. DR.), a Conga/Drum (C. DR.), and a Percussion (PERC.). The score is divided into four measures, with the first measure containing the lyrics "Y QUE TU NUN CA ME DE JES" and the subsequent measures containing "POR SIEM PRE SIEM". The key signature is B $\flat$ major, and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings (E $\flat$, F) and a sequence of measures numbered 141 through 144.

NUESTRO SUEÑO

— PRE SIEM PRE

T

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

145 146 147 148

B^b F E^b

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'NUESTRO SUEÑO'. The score is arranged for a vocal ensemble and a large instrumental ensemble. The vocal parts include Tenor (T), Bass (B), and three parts for B-flat Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3). The instrumental parts include three parts for Tenor Bells (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Euphonium (E.B.), Bells (BGO. DR.), Cymbals (C. DR.), and Percussion (PERC.). The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal parts have lyrics '— PRE SIEM PRE'. The instrumental parts include various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The percussion part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The score is divided into measures, with some measures containing repeat signs. The page number 37 is in the top right corner.

NUESTRO SUEÑO

Score for "NUESTRO SUEÑO" (Measures 149-152). The score includes parts for T, B, Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3, TBN.1, TBN.2, TBN.3, PNO., E.B., BGO. DR., C. DR., and PERC.

The key signature is Bb (two flats). The time signature is 4/4.

Measures 149-152 are marked at the bottom of the page.

NUESTRO SUEÑO

Score for "NUESTRO SUEÑO" (Measures 153-156). The score includes parts for T, B, Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3, TBN.1, TBN.2, TBN.3, PNO., E.B., BGO. DR., C. DR., and PERC. The key signature is Bb major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into four measures, numbered 153, 154, 155, and 156 at the bottom. The PNO. part includes chord markings: F, Bb, C MIN7, and F. The PERC. part includes a series of 'x' marks indicating specific rhythmic patterns.

NUESTRO SUEÑO

Score for "NUESTRO SUEÑO" (Measures 157-160). The score includes parts for T, B, Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3, TBN.1, TBN.2, TBN.3, PNO., E.B., BGO. DR., C. DR., and PERC.

Chord progressions indicated above the piano part:

- Measure 157: B^b
- Measure 158: B^b/D
- Measure 159: C^{MIN7}
- Measure 160: F

Measure numbers 157, 158, 159, and 160 are marked at the bottom of the percussion staff.

NUESTRO SUEÑO

1. 2.

T

B

NO ME CAN SA RE DE.ES PE

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN.1

TBN.2

TBN.3

PNO.

F B $\flat$ G MIN⁷

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

161 162 163 164

The musical score is for the piece 'NUESTRO SUEÑO'. It features a vocal line with lyrics 'NO ME CAN SA RE DE.ES PE' and a piano accompaniment. The score includes parts for three vocalists (T, B, and three B $\flat$ TPT.), three tubas (TBN.1, TBN.2, TBN.3), piano (PNO.), electric bass (E.B.), bongo drums (BGO. DR.), conga drums (C. DR.), and percussion (PERC.). The score is divided into two systems, 1. and 2., with a repeat sign. The piano part includes chords F, B $\flat$, and G MIN⁷. The percussion parts are marked with 'x' for specific notes. The page number 41 is in the top right corner.

NUESTRO SUEÑO

SE QUE SI - GO SIEN-DO EL - PRIME

RAR TE SIEM PRE

C_{MIN}⁷ F B^b G_{MIN}⁷

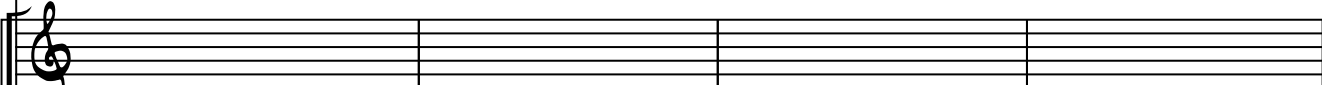
165 166 167 168

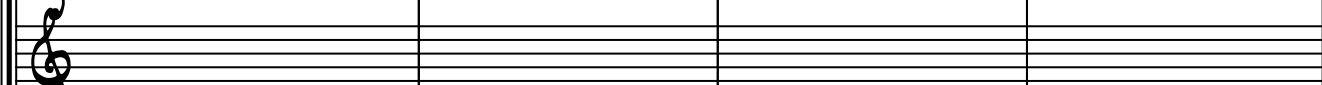
The musical score is for a piece titled "NUESTRO SUEÑO". It features a vocal melody in the top staff (T) and a bass line (B). The vocal melody starts with a rest, then moves to a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The bass line starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. The lyrics "SE QUE SI - GO SIEN-DO EL - PRIME" are written below the vocal melody. The lyrics "RAR TE SIEM PRE" are written below the bass line. The score includes staves for three Bb Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The piano part features a complex harmonic structure with chords C_{MIN}⁷, F, B^b, and G_{MIN}⁷. The percussion parts include a steady bass drum pattern and a complex snare and cymbal pattern. The score is numbered 165, 166, 167, and 168 at the bottom.

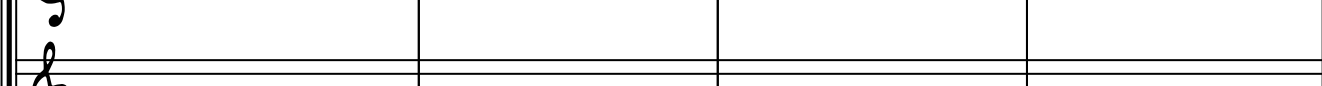
NUESTRO SUEÑO

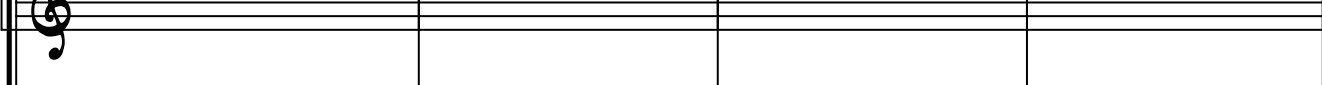
T 

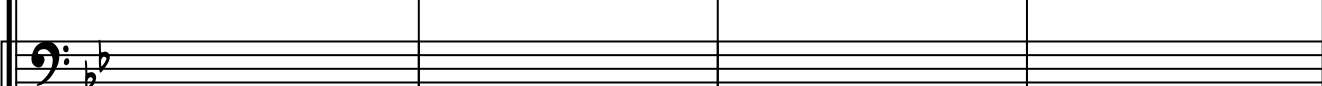
 B 

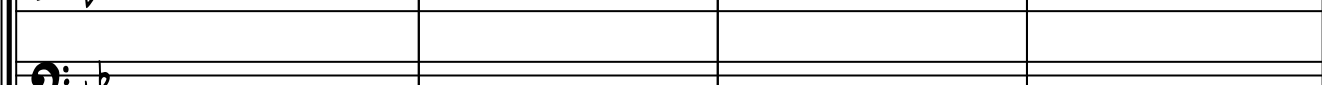
 B $\flat$ TPT.1 

 B $\flat$ TPT.2 

 B $\flat$ TPT. 3 

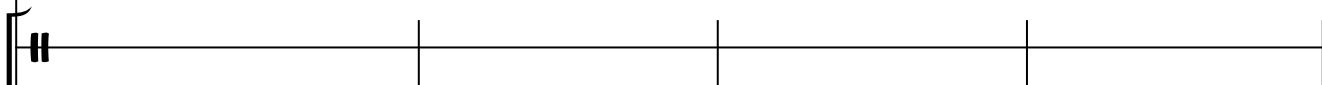
 TBN.1 

 TBN.2 

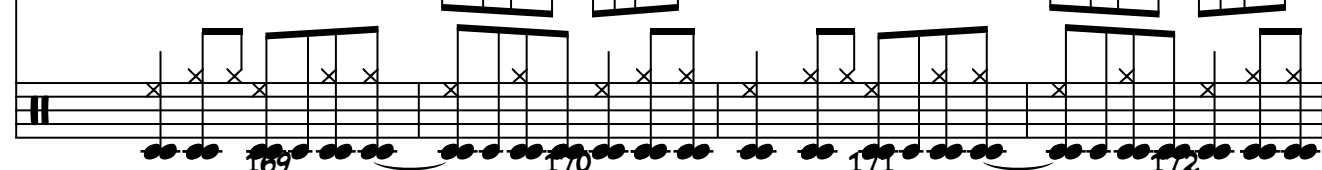
 TBN. 3 

 PNO. 

 E.B. 

 BGO. DR. 

 C. DR. 

 PERC. 

169 170 171 172

NUESTRO SUEÑO

Score for **NUESTRO SUEÑO**, featuring vocal parts and instrumental accompaniment.

Vocal Parts:

- T (Tenor):** Melody line with lyrics: "ES QUE NUN - CA TE FA - LLE".
- B (Bass):** Harmonization line with lyrics: "RAR TE SIEM PRE".

Instrumental Parts:

- B $\flat$ TPT. 1, B $\flat$ TPT. 2, B $\flat$ TPT. 3:** Trumpet parts in B $\flat$ major.
- TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3:** Trombone parts in B $\flat$ major.
- PNO. (Piano):** Accompaniment with chords: C MIN^7 , F, B $\flat$, G MIN^7 .
- E.B. (Electric Bass):** Bass line.
- BGO. DR. (Bongos):** Rhythmic accompaniment.
- C. DR. (Congas):** Rhythmic accompaniment.
- PERC. (Percussion):** Rhythmic accompaniment.

Lyrics:

ES QUE NUN - CA TE FA - LLE
RAR TE SIEM PRE

Measure Numbers: 173, 174, 175, 176.

NUESTRO SUEÑO

8

T NUN - CA TE FA - LLE ____

B NO ME CAN SA RE DE.ES PE

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT. 3

TBN.1

TBN.2

TBN. 3

PNO. C MIN^7 F B $\flat$ B $\flat$ /D

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

177 178 179 180

The musical score is for a piece titled "NUESTRO SUEÑO". It features a vocal melody for Tenor (T) and Bass (B) parts. The Tenor part has the lyrics "NUN - CA TE FA - LLE ____" and the Bass part has "NO ME CAN SA RE DE.ES PE". The score includes staves for three B-flat Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), three Tenor Baritone Horns (TBN.1, TBN.2, TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The Piano part shows a harmonic progression: C MIN^7 , F, B $\flat$, and B $\flat$ /D. The Electric Bass part has a triplet of eighth notes. The percussion parts include a steady beat on the Bongos and Congas, and a complex pattern on the Percussion. The score is numbered 177, 178, 179, and 180 at the bottom.

NUESTRO SUEÑO

T
 B
 B $\flat$ TPT.1
 B $\flat$ TPT.2
 B $\flat$ TPT.3
 TBN.1
 TBN.2
 TBN.3
 PNO.
 E.B.
 BGO. DR.
 C. DR.
 PERC.

NO DES - CAN - SA - RE ____ NO DES -
 RAR TE SIEM PRE

C MIN^7 F B $\flat$ G MIN^7

181 182 183 184

Detailed description: This is a page from a musical score for the song 'NUESTRO SUEÑO'. It contains staves for various instruments and voices. The vocal parts (T and B) have lyrics: 'NO DES - CAN - SA - RE ____ NO DES - RAR TE SIEM PRE'. The piano part (PNO.) features a sequence of chords: C MIN^7 , F, B $\flat$, and G MIN^7 . The percussion section includes BGO. DR., C. DR., and PERC. with specific rhythmic notations. Measure numbers 181, 182, 183, and 184 are indicated at the bottom.

NUESTRO SUEÑO

8 FA-LLA-RE ___ HAS-TA QUE, AL FIN PUE-DA VER-TE LA - RA - LA -

T

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN.1

TBN.2

TBN.3

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

185 186 187 188

3

C MIN^7 F B $\flat$

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Nuestro Sueño'. It features a vocal line with lyrics in Spanish: 'FA-LLA-RE ___ HAS-TA QUE, AL FIN PUE-DA VER-TE LA - RA - LA -'. The vocal parts are for Tenor (T) and Bass (B). The instrumental ensemble includes three B-flat Trumpets (B $\flat$ TPT.1, 2, 3), three Trombones (TBN.1, 2, 3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). The piano part includes chord markings: C MIN^7 , F, and B $\flat$. The percussion parts are marked with 'x' for specific rhythmic patterns. Measure numbers 185, 186, 187, and 188 are indicated at the bottom of the page.

NUESTRO SUEÑO

8 RA MI, A-MOR

T

B

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN.1

TBN.2

TBN.3

G MIN^7 E $\flat$

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

189 190 191 192

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'NUESTRO SUEÑO'. The score is written for a large ensemble. At the top, the vocal parts for Tenor (T) and Bass (B) are shown. The Tenor part has lyrics 'RA' and 'MI, A-MOR' with a melodic line. The Bass part is mostly empty. Below the vocals are three parts for B-flat Trumpets (TPT.1, TPT.2, TPT.3), which are mostly empty. Then there are three parts for Trombones (TBN.1, TBN.2, TBN.3), which play a rhythmic pattern of eighth notes. Below the brass is the Piano (PNO.) part, which plays a complex harmonic accompaniment. To the right of the piano part are parts for Euphonium (E.B.), Bongo Drums (BGO. DR.), Conga Drums (C. DR.), and Percussion (PERC.). The percussion parts include various rhythmic patterns, some marked with 'x' for cymbals. At the bottom, the measure numbers 189, 190, 191, and 192 are indicated.

NUESTRO SUEÑO

Score for **NUESTRO SUEÑO**, measures 193-196.

Instrumentation:

- T (Trumpet)
- B (Baritone)
- B $\flat$ TPT.1 (B-flat Trumpet 1)
- B $\flat$ TPT.2 (B-flat Trumpet 2)
- B $\flat$ TPT.3 (B-flat Trumpet 3)
- TBN.1 (Trombone 1)
- TBN.2 (Trombone 2)
- TBN.3 (Trombone 3)
- PNO. (Piano)
- E.B. (Electric Bass)
- BGO. DR. (Bongos)
- C. DR. (Congas)
- PERC. (Percussion)

Key signature: B $\flat$ major (two flats). Time signature: 4/4.

Measure numbers: 193, 194, 195, 196.

Chord markings: **F** (measure 193), **G MIN⁷** (measure 194).

NUESTRO SUEÑO

Rit.

Score for "Nuestro Sueño" (Rit.). The score includes staves for T, B, Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3, TBN.1, TBN.2, TBN.3, PNO., E.B., BGO. DR., C. DR., and PERC. The key signature is Bb. The score is divided into measures 197, 198, 199, 200, and 201. The percussion section (PERC.) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The brass section (TBN.1, TBN.2, TBN.3) plays a melodic line with triplets. The woodwinds (Bb TPT.1, Bb TPT.2, Bb TPT.3) play a melodic line with triplets. The piano (PNO.) plays a melodic line with triplets. The electric bass (E.B.) plays a melodic line with triplets. The drums (BGO. DR., C. DR.) play a rhythmic pattern with triplets. The snare drum (PERC.) plays a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

Measures 197, 198, 199, 200, 201.

MI VALLE DEL CAUCA (JAIR VARELA)

TRANSC Y ARREGLOS:
JAVIER RIVEROS CASTILLO
VALENTINA CASTILLO LOAIZA

CASCARA

The musical score is for the song "Mi Valle del Cauca" by Jairo Varela, arranged by Javier Riveros Castillo and Valentina Castillo Loaiza. The tempo is marked "CASCARA". The score is written for a full band and vocalists, featuring a Cascara rhythm. The instruments and parts are:

- VOZ DE TENOR (Tenor Voice)
- COROS (Chorus)
- TRUMPET IN B $\flat$ 1
- TRUMPET IN B $\flat$ 2
- TRUMPET IN B $\flat$ 3
- TROMBONE 1
- TROMBONE 2
- TROMBONE 3
- ARMONIA (Harmony)
- PIANO
- ELECTRIC BASS
- BONGO DRUMS
- CONGA DRUMS
- PERCUSSION

The score is written in 4/4 time, with a key signature of two flats (B $\flat$ and E $\flat$). The vocal parts (Tenor and Chorus) are in the treble clef. The instrumental parts (Trumpets, Trombones, Piano, Electric Bass, Bongo Drums, Conga Drums, and Percussion) are in the bass clef. The percussion parts (Bongo Drums, Conga Drums, and Percussion) are written in a simplified notation using 'x' for hits and 'o' for rests.

5

T

C

5

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

5

PNO.

5

E.B.

5

BGO. DR.

C. DR.

5

PERC.

9

T

C

1. ES TA.ES MI TIE RRA BO NI TA MI TIE RRA PRE CIO SA MI VA LLE DEL

9

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

9

C MIN^b % B $\flat$ A $\flat$

9

PNO.

9

E.B.

9

BGO. DR.

C. DR.

9

PERC.

13

T

C

CAU CA ES TA.ES MI TIE RRA BO NI TA MI TIE RRA PRE CIO SA MI VA LLE DEL

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

13

G ^{7} C ^{min} ^{b} B ^{b} A ^{b}

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

17

T

C

CAU CA AL CEN TRO TU LVA _ BU GA QUE.ES MIEL AL NOR TE CAR _ TA GO.Y O

17

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

17

G ^{7} F $^{\text{MIN}}$ C $^{\text{MIN}}$ A ^{b}

17

PNO.

17

E.B.

17

BGO. DR.

C. DR.

17

PERC.

21

T

C

BAN DO BUE NA VEN TU RA. EN EL MAR CER CA. A PAL MI RA FLO

21

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

21

G⁷ % C^{min}^b %

21

PNO.

21

E.B.

21

BGO. DR.

C. DR.

21

PERC.

25

T

C

RI DA A MAI ME.EL CE RRI TO. UN PUE _ BLO AN _ DA LUZ PRA DE RA JUN TO. A CAN DE

25

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

25

B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F $^{\text{MIN}}$ ^{7}

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

25

PERC.

29

T

C

LA RIA GI NE BRA LA PAI LA EL DO VIO.Y ZAR ZAL SE VI LLA CA CHIM BA RES

29

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

29

C min D $\flat$ 7 C min /

29

PNO.

29

E.B.

29

BGO. DR.

C. DR.

29

PERC.

The musical score is for the song "El Chino" by Carlos Puebla. It is written in 4/4 time and the key of B-flat major (three flats). The score includes the following parts:

- Vocal Parts:**
 - T (Tenor):** The vocal line, with lyrics in Spanish: "TRE PO VER SA LLES EL CAI RO GUA CHIN DE CEI LA ROLDA NILLO BUGA LAGRAN".
 - C (Canto):** The vocal line, with lyrics in Spanish: "TRE PO VER SA LLES EL CAI RO GUA CHIN DE CEI LA ROLDA NILLO BUGA LAGRAN".
- Instrumental Parts:**
 - Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, Bb TPT. 3:** Three parts for B-flat Trumpets.
 - TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3:** Three parts for Trombones.
 - PNO.:** Piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.
 - E.B.:** Electric Bass, providing a steady bass line.
 - BGO. DR.:** Bongos, playing a rhythmic pattern.
 - C. DR.:** Congas, playing a rhythmic pattern.
 - PERC.:** Percussion, playing a rhythmic pattern.

The score is divided into measures, with the first measure of the vocal parts starting at measure 33. The instrumental parts are also divided into measures, with the first measure of the piano accompaniment starting at measure 33.

37

T

C

LA DE DA GUA LA CUMBRE YO TO CO.EL SA LAO POR YUM BO SE ME TE.U NO.A.VI

37

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

37

C MIN D 7 C MIN B $\flat$

37

PNO.

37

E.B.

37

BGO. DR.

C. DR.

37

PERC.

41

T

C

JES CER_CA.A LA MON TANA.ESTA TO RO.Y LA U NION Y COMO.OL VI DAR LA VIC

41

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

41

E $\flat$ G⁷ C^{MIN} F^{MIN}

PNO.

41

C^{MIN} F^{MIN}⁷

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

41

PERC.

45

T

C

TO RIA DA RIEN CAI CE DO NIĂ. ANSER-MA Y, GUA-CA - RI Y. EN TRAN DO. AL SUR

B $\flat$ TPT. 1

B $\flat$ TPT. 2

B $\flat$ TPT. 3

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

45

C MIN D 7 C MIN B $\flat$

PNO.

E. B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

49

T

C

POR JA MUN DI VA LLE DEL LI LI DO MI NAN DO. EL PLAN AY MI

49

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

49

49

PNO.

49

E.B.

49

BGO. DR.

C. DR.

49

PERC.

53

T

C

CA LI ES TA.ES MI TIE RRA BO NI TA QUE.EM BRIA GA. MIS

53

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

53

C MIN % % B $\flat$

53

PNO.

53

E.B.

53

BGO. DR.

C. DR.

53

PERC.

57

T

C

SUE NOS CONTAN TOS PA RA JES Y AL DES PREVE NIDO HO RIZON TE EN CUALQUIER MO

57

B $\flat$ TPT. 1

B $\flat$ TPT. 2

B $\flat$ TPT. 3

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

57

A $\flat$ G ^{7} F $^{\text{MIN}}$ C $^{\text{MIN}}$

57

PNO.

57

E.B.

57

BGO. DR.

C. DR.

57

PERC.

61

T

C

MEN TO LO VUEL VE PAI SA JE ES TA. ESMI TIE RRABO NI TA JAR DIN QUE BRO

61

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN.1

TBN.2

TBN.3

61

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

61

PERC.

65

T

C

TO DE LA NATU RA LE ZA RIEN DO ENTRE DOS COR DI LLE _RAS CE _LO SAS PRO

65

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

65

A $\flat$ G ^{7} F $^{\text{min}}7$ C $^{\text{min}}$

65

PNO.

65

E.B.

65

BGO. DR.

C. DR.

65

PERC.

The musical score for page 17, measures 65-68, is presented in a standard orchestral layout. The vocal parts (T, C) and the three B-flat Trumpets (B $\flat$ TPT.1-3) have lyrics in Spanish. The three Trombones (TBN.1-3) play a melodic line. The Piano (PNO.) part features a complex rhythmic pattern. The Euphonium/Bass (E.B.) part plays a melodic line. The percussion parts include Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and a general Percussion (PERC.) line.

Rit.

69

T

C

TE GEN MI TIE RRA PRE CIO SA

69

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

69

D $^{\circ 7}$ G ^{7} C $^{\text{MIN}}$ F $^{\text{MIN}}$ G ^{7}

69

PNO.

69

E.B.

69

BGO. DR.

C. DR.

69

PERC.

73

T

C

73

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

73

FMIN CMIN CMIN FMIN G⁷ FMIN CMIN CMIN FMIN G⁷

PNO.

73

E.B.

73

BGO. DR.

C. DR.

73

PERC.

Detailed description of the musical score: The score is for a 19-measure page, starting at measure 73. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The instruments are: Trumpet (T), Trumpet (C), Trumpet 1 (B-flat), Trumpet 2 (B-flat), Trumpet 3 (B-flat), Trombone 1 (TBN. 1), Trombone 2 (TBN. 2), Trombone 3 (TBN.3), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). Measures 73-76 show various musical notations including rests, triplets, and rhythmic patterns. A chord progression is indicated above the piano part in measure 73: FMIN, CMIN, CMIN, FMIN, G⁷, FMIN, CMIN, CMIN, FMIN, G⁷.

77

T

C

77

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

77

FMIN CMIN CMIN FMIN G⁷ FMIN CMIN B $\flat$

PNO.

77

E.B.

77

BGO. DR.

C. DR.

77

PERC.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 77-80. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The staves are arranged as follows: Trumpets (T, C), Trombones (TBN. 1, 2, 3), Piano (PNO.), Euphonium/Bass (E.B.), Bongos (BGO. DR.), Congas (C. DR.), and Percussion (PERC.). Measures 77-80 show various musical parts with chords and rhythmic patterns. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The Bongos and Congas play a steady eighth-note pattern. The Percussion part plays a steady eighth-note pattern. The Euphonium/Bass part plays a steady eighth-note pattern. The Trombones and Trumpets play various melodic and harmonic parts.

81

T

C

81

B♭ TPT.1

B♭ TPT.2

B♭ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

81

PNO.

81

E.B.

81

BGO. DR.

C. DR.

81

PERC.

Y QUE

85

T

C

DO OLIENDO A CA FE PE RO SA BIEN DO.A GUA RA PO CON

85

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

85

C MIN B $\flat$ E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} G ^{7}

85

PNO.

85

E.B.

85

BGO. DR.

C. DR.

85

PERC.

89

T

C

RI CO SA BOR DE CA NA EL CAU CA DE JO LA MON TA NA Y QUE

89

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

89

F $\sharp$ MIN⁷ C $\sharp$ MIN D⁷ G⁷

89

PNO.

89

E.B.

89

BGO. DR.

C. DR.

89

PERC.

93

T

C

DO OLIENDO A CA FE PE RO SA BIEN DO.A GUA RA PO CON

93

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

93

C MIN B $\flat$ E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} G ^{7}

93

PNO.

93

E.B.

93

BGO. DR.

C. DR.

93

PERC.

97

T

C

RI CO SA BOR DE CA__NA EL CAU CA DE JO LA MON TA__NA

97

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

97

F MIN^7 C MIN D ^{7} G ^{7}

97

PNO.

97

E.B.

97

BGO. DR.

C. DR.

97

PERC.

101

T

C

DAN DO VI DA.A MI TIE RRA BO NI TA DAN DO NOM BRE A.MI TIE RRA PRE

101

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

101

PNO.

101

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

101

PERC.

105 DANZON

T

C

CIO SA

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

105 G ^{7} E $\flat$ B $\flat$ A $\flat$

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

1. L H H H L

109

T

C

109

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

109

PNO.

109

E.B.

109

BGO. DR.

C. DR.

109

PERC.

L H H H L

Detailed description of the musical score: The score is for measures 109 through 112. The key signature has two flats (B $\flat$ and E $\flat$). The time signature is 4/4. The parts are: Trumpet (T) and Cornet (C) both have whole rests in measures 109-112. Trombone 1 (TBN. 1) and Trombone 2 (TBN. 2) play half notes: B $\flat$ (109), E $\flat$ (110), B $\flat$ (111), and A $\flat$ (112). Trombone 3 (TBN.3) plays half notes with accents: B $\flat$ (109), E $\flat$ (110), B $\flat$ (111), and A $\flat$ (112). The Piano (PNO.) part has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Euphonium/Bass (E.B.) part plays a sequence of notes: B $\flat$, E $\flat$, B $\flat$, A $\flat$. The Background Drums (BGO. DR.) and Conga Drums (C. DR.) parts have specific rhythmic patterns indicated by 'x' marks. The Percussion (PERC.) part includes a sequence of notes and rests, with the final measure containing the sequence L, H, H, H, L.

113 1. 2. CASCARA

T

C

MI VA LLE DEL

113

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

113

B $\flat$ G ^{7} C $^{\text{MIN}}$ B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F $^{\text{MIN}}$ C $^{\text{MIN}}$

113

PNO.

113

E.B.

113

BGO. DR.

C. DR.

113

PERC.

117

T

C

CAU CA MI VA LLE DEL MI VA LLE DEL

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

117

C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

CORO PREGON

T
8
121

C
8
CAU CA MI VA LLE DEL MI VA LLE DEL

1. QUE TE A - BRE, EL CO RA - ZON QUE

B $\flat$ TPT. 1
B $\flat$ TPT. 2
B $\flat$ TPT. 3

TBN. 1
TBN. 2
TBN. 3

PNO.
121

E.B.
121

BGD. DR.
121

C. DR.
121

PERC.
121

C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN

125

T

8

HOY SE CON-VIER-TE EN.CAN-CION

OL-VI-DAN - DO SU DO - LOR

C

8

CAU CA

MI VA LLE DEL

MI VA LLE DEL

125

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

125

C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN

125

PNO.

125

E.B.

125

BGO. DR.

C. DR.

125

PERC.

129

T

8

VA PLAS-MAN DO SU VE - DOR JUN-TO CON LOS RA-YOS DEL ____ SOL

C

8

CAU CA MI VA LLE DEL MI VA LLE DEL

129

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

129

C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN

129

PNO.

129

E.B.

129

BGO. DR.

C. DR.

129

PERC.

133

T

8

LLA-MAM - DO A, TO - DOS, SU LA, A-TEN-CION MO-TI-VA MI, INS-PI-RA-CION

C

8

CAU CA MI VA LLE DEL MI VA LLE DEL

133

B $\flat$ TPT. 1

B $\flat$ TPT. 2

B $\flat$ TPT. 3

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

133

C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN

133

PNO.

133

E.B.

133

BGO. DR.

C. DR.

133

PERC.

137

T

E - SA MU-JER CA-NE-LA QIE DAS _____ TAL SI FUE - RA SAN-TA _____ A _____ NA _____ MI

C

CAU CA MI VA LLE DEL MI VA LLE DEL

137

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

137

C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN

137

PNO.

137

E.B.

137

BGO. DR.

C. DR.

137

PERC.

141

T

MU-JER VA-LLE-CAU - CA - NA

C

CAU CA MI VA LLE DEL

141

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

141

C MIN B $\flat$ A $\flat$ G ^{7} F MIN C MIN C MIN G ^{7}

141

PNO.

141

E.B.

141

BGO. DR.

C. DR.

141

PERC.

145

T

C

145

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

145

C MIN

G ^{7}

C MIN

G ^{7}

PNO.

145

E.B.

145

BGO. DR.

C. DR.

145

PERC.

149

T

C

Y QUE DO OLIENDO A CA FE

149

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

149

G⁷ C^{MIN} C^{MIN} C^{MIN}⁷ B $\flat$ E $\flat$

149

PNO.

149

E.B.

149

BGO. DR.

C. DR.

149

PERC.

153

T

C

PE RO SA BIEN DO.A GUA RA PO CON RI CO SA BOR DE CA

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

153

153

PNO.

E.B.

BGO. DR.

C. DR.

PERC.

157

T

8

C

8

NA EL CAU CA DE JO LA MON TA NA

157

B $\flat$ TPT.1

B $\flat$ TPT.2

B $\flat$ TPT.3

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

157

157

PNO.

157

E.B.

157

BGO. DR.

C. DR.

157

PERC.