

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL**

**EL “JOESÓN”, UNA MIRADA DESDE LA CREACIÓN**

Trabajo de grado presentado para obtener el título de  
Licenciado en Música

**JONNY JESÚS PÉREZ CAMACHO**

Código: 2014175030

Asesor: Javier Riveros Castillo

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**Bogotá, 2020.**

## DEDICATORIA

Este trabajo de grado va dedicado a Paulina Rojas, Ilva Mendoza y Juan Pérez Parra. Vale la pena decir, que son un ejemplo por seguir, debido a su dedicación y convicción de ayudar a los más necesitados sobre todo a la comunidad de Santo Domingo de Guzmán en Barranquilla Colombia.

## AGRADECIMIENTOS

A mi madre Luz Myriam, por haberme apoyado en todas las situaciones de la vida y ser un soporte incondicional.

A Yuranis Carmona por acompañarme en toda esta carrera musical y llenar la vida de momentos increíbles.

A Jimmy Méndez y Edwar Vargas quienes demuestran el verdadero valor de la hermandad.

A Javier Riveros por los gratos momentos de aprendizaje rodeados de mucha lectura, de análisis, de escuchar música y de conversación. También por su gran energía y compromiso hacia la educación.

## TABLA DE CONTENIDO

### ÍNDICE

<b>Contenido</b>	
<b>PORTADA.....</b>	<b>1</b>
<b>DEDICATORIA .....</b>	<b>2</b>
<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>3</b>
<b>PREFACIO.....</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1: ANTECEDENTES.....</b>	<b>13</b>
1.1. Planteamiento de la cuestión problema .....	13
1.2. Delimitación del tema.....	13
1.3. Pregunta de investigación.....	13
1.4. Objetivo general.....	14
1.5. Objetivos específicos .....	14
1.6. Investigación .....	15
1.7. Metodología de la investigación.....	15
1.8. Justificación .....	15
<b>CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>16</b>
2.1. Cuestión Histórica.....	17
2.1.1. La historia en la formación del músico.....	17
2.1.2. Popular y seudopopular .....	19
2.1.3. La música popular .....	23
2.1.4. La tradición oral .....	26
2.2. Cuestión Musical.....	28
2.2.1. Formas compositivas en el Caribe.....	29
2.2.2. Influencia esclavista.....	35
2.2.3. Confluencias musicales .....	40
2.2.4. La Cumbia .....	43

2.2.5 El Chandé .....	46
2.2.6. La salsa .....	47
2.3. Cuestión Creación .....	49
2.3.1. La creación como improvisación musical .....	50
2.3.2. Creatividad y algunos aportes .....	54
2.3.3. Lo qué dice Poincaré .....	58
2.3.4. Lo social influyente en la creación .....	62
<b>CAPITULO 3: ANÁLISIS DE LAS OBRAS .....</b>	<b>70</b>
4.1 Vida y obra de Álvaro José Arroyo González.....	70
4.2 Análisis “ <i>Tumbatecho</i> ” .....	73
4.3 Análisis “ <i>Musa Original</i> ” .....	114
<b>CAPÍTULO 4: CREACIÓN “P’AL BEMBÉ” .....</b>	<b>163</b>
5.1 Análisis “ <i>P’al Bembé</i> ” .....	163
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>175</b>
Conclusiones desde la creación .....	175
Conclusiones desde el folclor .....	176
Conclusiones desde lo educativo.....	177
Conclusiones desde lo particular .....	178
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>179</b>
<b>BIBLIOGRAFIA WEB .....</b>	<b>181</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>183</b>
Anexo 1: Score “ <i>Tumbatecho</i> ” .....	184
Anexo 2: Score “ <i>Musa Original</i> ” .....	194
Anexo 3: Score “ <i>P’al Bembé</i> ” .....	204

## TABLA DE CONTENIDO

### Ilustraciones y gráficas

Ilustración 1: La clave son (3 x 2).....	32
Ilustración 2: La clave son (2 x 3).....	32
Ilustración 3: La clave rumba (3 x 2). ....	33
Ilustración 4: La clave rumba (2 x 3). ....	33
Ilustración 5: Proceso de la creación.....	62
Ilustración 6: Aspecto 1 .....	64
Ilustración 7: Aspecto 2 .....	64
Ilustración 8: Aspecto 3 .....	64
Ilustración 9: Inteligencias en el campo de la ciencia.....	65
Ilustración 10: Destrezas en el arte. ....	66
Ilustración 13: Estructura " Tumbatecho" .....	75
Ilustración 14: Imágenes del análisis de "Tumbatecho" .....	77
Ilustración 15: Estructura "Musa Original". ....	116
Ilustración 16: Imágenes del análisis "Musa Original". ....	118
Ilustración 17: Estructura "P'al Bembé".....	164
Ilustración 18: Imágenes del análisis de "P'al Bembé".....	165

## PREFACIO

En todo trabajo investigativo se debe asumir una actitud creativa, al menos así lo sostiene Pierre Joliot en su libro *La Investigación Apasionada*:

*«Mi propósito general parte del convencimiento de que la investigación comporta y comportará siempre una parte no desdeñable de creatividad. Investigar es para mí realizar una forma de actividad artística» [...]; «una actitud creativa implica privilegiar, al menos provisionalmente, un enfoque intuitivo antes que un enfoque lógico, que raras veces puede generar ideas nuevas».* (Joliot: 2004, p. 10, 12).

De esta manera se emprendió el objeto de estudio en este trabajo el cual tiene tres aspectos de intereses particulares:

- ❖ La historia y la cultura africana.
- ❖ La música afrocaribeña.
- ❖ El proceso creativo.

Este trabajo nace precisamente para enriquecer las músicas afrocaribeñas y mostrar una alternativa de aprendizaje que rodea este tema en el entorno académico y educativo. De allí la necesidad de investigar al cantautor Joe Arroyo, que reúne los tres intereses propuestos, pues expresó su identidad como africano, aportó al repertorio de la música afrocaribeña y su creatividad está ligada a dos conceptos que aparecen en su música: el “*Joesón*” y “*Son caribeño*”.

El desconocimiento del concepto “*Joesón*” es el que genera la necesidad de investigar y en este trabajo se convierte en el objeto de estudio. Esto se conoce como problema de investigación, pero ¿qué significa un problema de investigación?

El profesor Guillermo Bustamante en su texto *Algunos elementos para pensar la investigación educativa*, expresa la estructura del *problema* de esta manera: **a) “solución”** a los problemas que se revela como un nuevo estado de las cosas a las que se les atribuyen como “problemas”; o cuando la situación, problemática a todas luces no se “soluciona” entonces aparece el argumento, el cual hay contextos y/o personas que lo impiden; este argumento no interroga la idea misma de solución; por eso sólo sirve de

soporte a las condiciones que permiten continuar hablando de “soluciones”; **b)** “**impacto**” de los programas que hace referencia a la forma de juzgar los procesos en la medida que estos puedan responder a las iniciativas que se espera. Así las iniciativas sirven sólo si, a los ojos de quien juzga, muestran una “transformación”; **c)** “**mejoramiento**” de la educación que se refiere a la relaciones que se establecen presuponiendo que las cosas no funcionan como deberían y que el proyecto tiene la tarea de mejorar (Bustamante: 1999, p. 3,4). Según esto, se originan unas preguntas: ¿los investigadores detectan problemas? ¿Investigar un tema por gusto o pasión, debemos buscar el problema?

*«Una ambición intelectual desmesurada puede paralizar a aquellos jóvenes investigadores que se hayan fijado como objetivo final “el” o “los” descubrimientos más importantes. En estos casos, están condenados a un sentimiento permanente de frustración que puede conducir a la esterilidad. En cambio, el deseo de dar muestras de originalidad en un nivel más modesto, y el buen dominio de los aspectos técnicos de trabajo, nos permite llevar una vida científica más equilibrada y gratificante».* (Joliot, 2004, p. 11,12).

Justamente en la acción del sujeto de problematizar un interés o gusto, está implícita la intuición en el que converge el objeto de estudio. Así que hay una relación entre el interés del sujeto y su manera de problematizar. Bustamante hace dos aclaraciones: en primer lugar; los efectos de las acciones del docente y/o investigador y/o innovador, etc. En segundo lugar; ¿cuáles son las concepciones que tiene sobre el proceso educativo para que un golpe de mirada parezca determinar un problema?

Ahora bien, tener en cuenta la acción del sujeto nos conduce a realizar una mirada donde se presentan los intereses e ideales. Es por ese motivo en el que el “problema” pasa a una segunda instancia primando así un producto, en este caso artístico, que explica las ideas de “solución”, “impacto” y “mejoramiento” como productos de la posición subjetiva de los intereses y es allí donde este sujeto se convierte en cómplice y no en un espectador, entonces, es por esto por lo que es importante no sólo mirar la relación *interés del sujeto* y la *búsqueda de un “problema”* sino también la relación *interés del sujeto* y la *búsqueda de fuentes académicas* para enriquecer su ideal y por consecuente su producto.

De esta manera este proyecto no proporciona ideas tenues y tampoco verdades absolutas, pues sería irrisorio pretenderlo. Como lo recalcó Pierre Joliot, llevaría a un sentimiento de frustración que puede conducir a la esterilidad. Este producto puede ser una forma de obtener algún tipo de conocimiento que no es inmóvil y/o estático, concluyente y/o absoluto, por el contrario, todas son procesuales que coadyuvan a seguir pensando, buscando, redescubriendo y recontextualizando el objeto de estudio que está en proceso, así que se puede pensar en retomar el tema en estudios posteriores sobre el “*Joesón*”.

Dado este panorama, se puede dar una mirada a la relación sujeto-objeto, sin antes responder a lo que significan estas palabras por el investigador Carlos Sabino que lo define así: **a) sujeto:** persona o personas que adquieren o elaboran el conocimiento y **b) objeto:** aquello que es conocido. (Sabino: 1992, p. 22). Ahora bien, complementa el investigador mexicano Raúl Fuentes Navarro en el texto que compone Silvia Domínguez *El objeto de estudio en la investigación, diversas aproximaciones* que expone: en la investigación hay una relación epistemológica en que se constituye sujeto (investigador) al construir el objeto (investigado) para producir conocimiento sobre ese objeto. (Domínguez: 2006, p. 3). Pero ahora se origina una pregunta, ¿Cómo se piensa ese objeto de estudio?

Autores como Bourdieu, Chamboredón y Passeron (1996) señalan que:

*«Para construir un objeto de estudio real, el sujeto investigador debe dejar atrás las “prenociones” (observaciones ingenuas que no establecen de manera concreta y consciente las relaciones entre lo observado). El objeto de investigación es definido y construido en función de una problemática teórica, que implica a su vez aproximaciones metodológicas constantes, y tratar a los hechos no de manera aislada, sino en función de relaciones establecidas entre ellos».* (Domínguez: 2006, p. 2)

y puede complementar esta información con Espinoza y Montes que en el año 1997 proponen:

*«El proceso del conocimiento es determinar un objeto, construirlo y reconstruir al objeto mismo como una reflexión epistémico-social, de relaciones y análisis del*

*conocimiento, de la pregunta sobre la creación y elaboración del mismo proceso histórico de la investigación que puede dar cuenta de la construcción del objeto de estudio». (Domínguez: 2006, p. 2).*

La actitud crítica investigativa de la que hablan autores como Pierre Joliot (2004), Hidalgo Guzmán (1992) y Bustamante (2007), es la que se toma en este proyecto como guía, donde el objeto de estudio es construido en la mente del investigador y desarrollado minuciosamente en el proceso de aprender a pensar el objeto, para formar su propio ideal. Podemos pensar que el sujeto no es ajeno al objeto ni viceversa y no quiere decir que este *“aprender a pensar”* nos conduce a verdades absolutas o afirmaciones radicales, sino como eje central entre la idea y el pensamiento, libremente de la cantidad de caminos y variables que pueden aparecer y también independientemente del error, pues el Profesor Guillermo Bustamante expresa que *«donde hubo error, hubo sujeto por consiguiente hubo pensamiento»*.

La muestra de todos estos conceptos anteriores permite ver el papel del sujeto investigador en este proyecto y sus características por medio de tres pasos, leer, pensar y escribir donde nace esta pregunta ¿cómo se escribe para traducir lo que se quiere exponer? Aquí se puede proponer los términos *objetividad* y *subjetividad* el cual Sabino expone:

*«La objetividad significa obtener un conocimiento que concuerde con la realidad del objeto o fenómeno estudiado, elaborando proposiciones que reflejen sus cualidades [...] y [...] «subjetividad como las ideas que nacen del prejuicio, de la costumbre o de la tradición, las meras opiniones o impresiones del sujeto».* (Sabino: 1992, p. 17)

Entonces según estos conceptos, no se pretende utilizar una y excluir otro si no por el contrario, tomar lo más importante de los dos conceptos pues según la objetividad, es importante revisar los fundamentos teóricos por otras personas para nutrir el objeto de estudio, pero a su vez es indispensable la subjetividad en un trabajo de investigación

*«Porque plantearse un problema de conocimiento, es decir para querer saber algo se necesita de una voluntad, una preocupación por conocer y esclarecer la duda que no puede ser sino subjetiva».* (Sabino: 1992, p. 6)

Así que el rol del investigador se puede describir de varias maneras (pueden ser más, pueden transformarse o pueden ser confluyentes durante todo el trabajo), descriptor y crítico de varios conceptos, deductivo frente a los estudios estadísticos, analítico musical, creador por la obra y pedagógico frente al montaje.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado intenta dar varios puntos de vista sobre el proceso creativo del Joe Arroyo y sus composiciones que se conocen como “*Joesón*”. En primera medida se realizó una mirada desde diferentes campos: **a)** el contexto histórico que lo identifico como africano; **b)** la música afrocaribeña y sus antecedentes; **c)** la creación e invención por medio de varios referentes. De este modo se está revisando la historia, los antecedentes musicales y el proceso creativo. Después de esto se realizó cuidadosamente un análisis morfológico de dos obras para esclarecer su contenido y por último se realizó una composición que toma elementos que arrojó el análisis de las obras del Joe Arroyo.

En el capítulo uno del documento el lector encontrará una descripción general sobre el proyecto de grado llamado antecedentes donde encontramos el planteamiento, la pregunta de investigación, objetivos, tanto generales como específicos, el tipo y método de investigación y una justificación.

En el capítulo dos se expone el marco teórico por medio de tres acápite: El primero se toma como eje principal el contexto histórico; El segundo se encuentra la cuestión musical que conduce hacia la revisión de géneros y formatos que se encuentran en el caribe; El tercero llamado cuestión creación se proponen teorías de diferentes autores que han investigado en el campo de la creatividad.

En el capítulo tres se encuentra un análisis morfológico de dos obras del Joe Arroyo denominadas “*Joesón*” que son “*Tumbatecho*” y “*Musa Original*” y en el último capítulo se podrá observar la creación de la obra “*Pa’l Bembé*” con un arreglo realizado para la orquesta “Música del caribe” de la Universidad Pedagógica Nacional y consecuentemente se presentan las algunas conclusiones, la bibliografía y los anexos.

## CAPÍTULO 1: ANTECEDENTES

### 1.1. Planteamiento de la cuestión problema

Es posible pensar que la inexperiencia por el estudio de varios compositores de nuestra región, no solamente desde la parte histórica, sino desde el carácter interpretativo y musical, nos deja vacíos referentes a la memoria cultural y raizal que nos caracteriza e identifica.

En esta medida los estudios históricos de nuestra música colombiana son un campo donde investigadores como Harry Davidson, Guillermo Abadía, Heriberto Zapata, han intentado escudriñar las raíces de nuestros ritmos. Sin embargo, hay un personaje muy famoso dentro del Caribe colombiano, el cual sentó un precedente como cantautor de música caribeña Álvaro José Arroyo más conocido como El Joe Arroyo el cual utiliza una palabra para expresar sus composiciones que le dieron un sello, el “*Joesión*”, sin tener conocimientos teóricos musicales, el cual, se permite investigar con más profundidad, desde un análisis morfológico e histórico, dándole importancia al desconocimiento que tenemos de sus composiciones para tomarlo como objeto de estudio.

### 1.2. Delimitación del tema

Este trabajo tiene como propósito, realizar una mirada desde diferentes puntos de vista acerca del contenido del “*Joesión*” en ese sentido se seleccionará información histórica, y bibliográfica, en donde se aborde la creatividad, el arte, la historia, y la música popular donde seguidamente se analizan dos composiciones denominadas como el objeto de estudio para tomar algunos elementos que ayuden a la creación de una pieza musical la cual arroja algunas hipótesis y conclusiones.

### 1.3. Pregunta de investigación

- ❖ ¿Qué particularidades estilísticas musicales se pueden observar en el análisis morfológico del “*Joesión*” para extraer y aplicar en una composición musical?

#### **1.4. Objetivo general**

- ❖ Desarrollar un estudio desde disímiles puntos de vista sobre que es el “*Joesón*” y su contenido desde lo histórico, lo creativo, lo artístico y lo musical, pretendiendo dar una mirada y/o un punto de vista.

#### **1.5. Objetivos específicos**

- ❖ Elaborar un análisis morfológico de dos composiciones del Joe Arroyo llamadas “*Joesón*” y a partir de allí, tomar elementos estructurales, estilísticos y musicales que permitan tener ideas dentro de una composición musical.
- ❖ Componer una obra musical, tomando como base el contenido de la observación histórica, creativa, musical y formal del Joe Arroyo y el “*Joesón*”.

## 1.6. Investigación

- ❖ **Tipo de investigación:** Investigación creación.

## 1.7. Metodología de la investigación

- ❖ El enfoque de este trabajo de grado es cualitativo apoyado por el análisis directo del objeto de estudio, aunque vale la pena decir, que se realizaron análisis sobre el objeto de estudio, en este caso las obras como elemento constitutivo de la creación.

## 1.8. Justificación

- ❖ Este trabajo no pretende dar respuestas únicas y definitivas, a lo que tiene que ver con el objeto de estudio, por el contrario, intenta dar una mirada desde diferentes concepciones musicales, históricas y artísticas del contenido del “*Joesión*” sin pretender que este trabajo sea un método estático para analizar el estudio del compositor Joe Arroyo y su música, más bien, como una guía de consulta para posteriores análisis. Ahora bien, sí pretende resaltar la importancia de la música colombiana y su estudio concienzudo dentro del entorno académico como un eje de nuestra identidad, de memoria cultural y de aprendizaje musical.

## CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

Alrededor de las conversaciones frente al tema sobre el Joe Arroyo y su expresión compositiva denominada “*Joesón*”, algunos especialistas muestran diferencias sobre este tema. Mientras unos dicen que es un ritmo creado por él, otros argumentan que la utilización y mezcla de otros y que sólo sirvió como etiqueta comercial. Este marco teórico no pretende afirmarlas o negarlas, sino por el contrario tomar elementos que pueden ser importantes y pertinentes para abordar; intentando dar una posición del contenido del “*Joesón*”, que es en esta caso nuestro objeto de estudio. Claramente hay una interrelación del sujeto (Joe Arroyo) y objeto o producto (el “*Joesón*”), que pueden tener una gran multiplicidad de caminos para poderlo entender y examinar. Según el investigador Carlos Sabino el marco teórico o marco referencial, tiene precisamente el propósito de dar a la investigación una estructura sistematizada y relacionada de las percepciones y los conceptos que permitan abordar el tema. (Sabino, 1992, p. 48) y lo complementa Pierre Joliot<sup>1</sup> con el concepto sobre el investigador y su actitud creativa frente al trabajo, que dependen de una postura intuitiva sin dejar de lado la lógica, sacando lo importante de estas dos nociones.

Este trabajo pretende incursionar en tres aspectos únicamente en dirección hacia la creación, como: **1)** Asuntos que permiten observar la importancia de la historia dentro del ambiente académico para dar una observación del fenómeno cultural, en el que se construyó esta música afrocaribeña colombiana. Las perspectivas de lo que se conoce como música popular y música folclórica y por último, la importancia de la tradición oral; **2)** Asuntos musicales que son precisos aclarar por su propia especificidad haciendo énfasis sobre la música afrocaribeña, la clave como instrumento y como patrón rítmico, algunas modalidades o géneros musicales como la rumba, el danzón y el son, la influencia que ejerce sobre esta música el periodo de esclavitud, las confluencias entre las Cuba y Colombia y por último, la importancia de tres géneros en específico que tuvo el Joe Arroyo que rodearon sus composiciones la cumbia, el chandé y la salsa; y **3)** asuntos creativos, tomando diferentes autores que exponen varios términos donde se

---

<sup>1</sup> Ibid.

intenta exponer procesos que se gestan en la mente de los seres humanos como la improvisación, la creación e invención.

## 2.1. Cuestión Histórica

La maestra Svetlana Skriagina expone, que es muy importante dentro de la educación del músico incluir la historia, ya que le permite la exploración y valoración proporcionada de los fenómenos musicales tanto de una época determinada como del presente. En este caso es necesario dar una mirada de todo lo que confluye al rededor del “Joesón”. En ese sentido es importante abordar la etiqueta que se le da a la música que nace en el Caribe y establecer por qué se le constituye como música popular o folclórica y las diferencias, mas no las dicotomías sobre los dos conceptos.

### 2.1.1. La historia en la formación del músico

Generalmente dentro de un programa profesional de música o pedagogía musical, se encuentra la asignatura historia de la música<sup>2</sup> con la importancia de conocer diferentes hechos, compositores, estilos, instrumentos y lógicas que marcaron la historia con el fin de enriquecer intelectual y espiritualmente a los estudiantes según la maestra Skriagina.

En relación con lo anterior, surgen diferentes interrogantes: ¿qué papel cumple la historia de la música?, ¿para qué sirve?, ¿qué historia se enseña? Por supuesto estos interrogantes dependen inevitablemente de los conocimientos teóricos, históricos y humanísticos de acuerdo con el contexto y entorno donde esta asignatura se dé, así que, el nivel de utilidad está supeditado al contexto en que se enseña, los participantes y su nivel de conocimientos. La historia de la música en el ámbito profesional tiene varias miradas; por un lado, trata de hacer conexiones entre la estética y la cultura, pero no se debe quedar en el desarrollo de la sensibilidad hacia la música si se quiere estudiar la composición o la interpretación de algún instrumento.

[...] «el objetivo de la historia de la música debe ser la educación del músico a través de la conceptualización auditiva, históricamente determinada, que permita

---

<sup>2</sup> Esta asignatura tiene diversos nombres, por ejemplo, en la Universidad Pedagógica Nacional, a uno de esos espacios, se le da el nombre de “Música y cotidianidad”.

*la evaluación adecuada de los fenómenos musicales, tanto del pasado como del presente*<sup>3</sup> » [...] (Skriagina: 1993, p. 2).

Por otra parte, tampoco se puede quedar en la enseñanza de unos hechos anecdóticos de algunos compositores y sus obras. En efecto, esto proporcionaría unos conocimientos sobre las lógicas de cada época se evitaría caer en calificativos de “superior a” o “inferior a” cuando se habla de estilos musicales. No obstante, se puede pensar también en la importancia que debe tener dentro de la historia de la música el trabajo minucioso del análisis no sólo a la corriente de la música clásica académica sino también a las diferentes corrientes de música popular y folclórica sin pretender o anunciar que una u otra es más importante, al contrario, observar la importancia de cada una de ellas y entrelazarlas evitando desligarlas, independientemente de las diferencias contextuales, culturales y musicales que cada una tiene.

El contexto artístico actual es importante dentro de la asignatura en cuestión, puesto que es un punto para seguir por los futuros músicos y pedagogos. Así pues, la historia de la música adquiere mucha importancia dentro de la formación del pensamiento musical que la que se refiere el filósofo y psicoanalista italiano Umberto Galimberti:

*«Actividad mental que abarca una serie muy amplia de fenómenos como razonar, reflexionar, imaginar, fantasear, poner atención, recordar, que permite estar en comunicación con el mundo exterior, consigo mismo y con los demás, además de construir hipótesis del mundo y de nuestra forma de pensarlo».* (Galimberti, s.f.)

En concordancia a esto, el profesor debería impulsar en los estudiantes diferentes formas de abordar los conceptos teóricos, armónicos y estructurales de una obra musical por medio del análisis morfológico, además de conocer el contexto social en las que se produjeron las obras (piezas musicales carentes de letra) y el papel de la música como arte expresivo que por su propia especificidad no tiene letra, como lo expresa Stravinski [...] *«La música es por su misma naturaleza, incapaz de expresar nada en absoluto»* [...] (Druskin, 1983, p. 70), pero que adquiere significado a la hora de analizar las lógicas de

---

<sup>3</sup> Svetlana Skriagina, Universitas Humanística, (1993).

cada periodo. Ahora bien, lo anterior da un giro cuando se analiza profundamente otras corrientes musicales donde la letra es el valor más expresivo.

El análisis morfológico de las obras musicales (con o sin letra) pueden dar la visión de un contexto sociocultural en el cual se crearon, con el fin de ayudar a entender o descifrar al compositor para después alimentar una interpretación instrumental, siempre y cuando las obras reconstruyan componentes socioculturales históricos como la estética, la ideología, la ética y la filosofía de determinado periodo, por ejemplo, al observar el análisis que hace Howard Gardner a siete personajes considerados creativos desde su especificidad como el arte y la ciencia en su libro *Mentes creativas, una anatomía de la creatividad* (donde más adelante se examinará) podemos establecer una relación con el periodo de grandes compositores y el pensamiento musical de la época, donde se gestaron grandes obras que siguen vigentes y hacen parte del repertorio universal.

Para este propósito es necesario que los profesores estén en constante documentación y cuenten con material bibliográfico necesario para sustentar este saber, así como también compartirlo a los estudiantes para tener una constante comunicación, dando como resultado la necesidad de permanecer activo el pensamiento, la escritura y la contextualización de los temas conectando con un aprendizaje que está en movimiento y no se queda estático.

### **2.1.2. Popular y seudopopular**

La influencia del colonialismo en la música ha estado siempre presente, incluso hasta el capitalismo. Las disciplinas, los estudios folclóricos y etnomusicológicos al parecer empiezan a formarse a partir del año 1882 con Theodore Baker<sup>4</sup> con sus trabajos en Norteamérica, esto según Leonardo Acosta. El colonialismo suspendió un libre desarrollo histórico de cualquier zona y los estudios, a los que se hacen referencia, poco a poco se convierten en mercancía para una sociedad consumidora, desarrollada en el capitalismo. Prácticamente cualquier creación artística musical, estaría destinada a ser una más dentro de una recolección de música de algún pueblo “atrasado” y quedaría etiquetada como una antigüedad. Además de esto, se puede referir al incremento de términos que,

---

<sup>4</sup> Musicólogo estadounidense.

al parecer, tiene el fin de encasillar la música y terminan siendo excluyentes como, música erudita y música popular o música folclórica-popular. Estas dos últimas categorías son muy indeterminadas y no se encasillan, pues la palabra “folclor” significa “saber popular” del pueblo, de una comunidad. Ahora bien, se origina una pregunta: ¿Por qué siempre se intenta separar lo folclórico y lo popular?

Desde los hermanos Grimm<sup>5</sup> y William John Thoms<sup>6</sup>, fue acuñada la palabra folklore o folclor en 1846. Entendemos esta palabra y la relacionamos como parte de la cultura popular, de una historia y un cúmulo de cotidianidades. Además de su uso, no es cierto que sólo se vea como un producto con fines lucrativos, por eso, no se pretende caer en banalidades superficiales con la utilización de esta palabra o en categorizarlas por la misma razón. El término **seudopopular** se le da a la música hecha por el pueblo, pero manejada por empresarios, y la **popular** hecha por el pueblo y para él mismo. Esta idea no es un parámetro claro para diferenciarlas del todo. Por un lado, se pueden reconocer como un fruto cultural, o se pueden disponer con algún tipo de beneficio sin perder su esencia. Se agrandan más las dudas cada vez que se busca diferencias concretas. Y si se añade que la música comercial, tiene un fin claramente lucrativo, y se toma elementos de la música clásica como popular y patrimonial o folclórica, el espectro aún se ensancha mucho más (Bartók: 1979).

*«La melodía popular sólo existe verdaderamente en el momento en que se la canta o se la interpreta, y sólo vive por la voluntad de su intérprete y de la manera por él deseada. Creación e interpretación, aquí se confunden. En una medida que la práctica musical fundada en el escrito o el impreso ignora completamente».*  
(Bartók 1979 – de Brailoiu<sup>7</sup>, s.f. *Esbozo de un método de folklore musical*).

En el siglo XVII aproximadamente, en parte de Europa nació el interés por explorar el arte de los pueblos de labranza y sus cantos populares. Esta transcripción y recolección

---

<sup>5</sup> Jacob (1785 – 1863) y Wilhelm Grimm (1786 – 1859) escritores alemanes, eruditos, filólogos, investigadores culturales los cuales coleccionaron y publicaron temas sobre el folklore durante el siglo XIX. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos\\_Grimm](https://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos_Grimm).

<sup>6</sup> (1803 – 1885), escritor británico el cual es conocido por utilizar la palabra folklore en 1846.

<sup>7</sup> Constantin Brailoiu (1893 – 1958), compositor y etnomusicólogo rumano. En 1931 publicó un artículo llamado *Bosquejo de un método para el folklore musical*, el cual se convirtió en un texto fundamental para la etnomusicología. Fuente [https://en.wikipedia.org/wiki/Constantin\\_Br%C4%83iloiu](https://en.wikipedia.org/wiki/Constantin_Br%C4%83iloiu).

la perpetraban los músicos expertos investigadores donde después de una selección y recopilación de los cantos, disponían de personas denominadas copistas<sup>8</sup> para que realizaran un trabajo minucioso de transcripción y ordenamiento del material. Estas antologías se realizaban por dos propósitos: **a)** suministrar cantos y palabras bellas a los artistas y **b)** hallar la raíz u origen de los cantos folklóricos de la época.

En algunos casos no eran exactos en sus formas estilísticas musicales y se toman atribuciones cuando no hallaban su raíz. Es decir, que agregaban o quitaban elementos, según sus propios criterios, luego publicaban sus trabajos con la idea de aportar a la cultura musical.

Los artistas-investigadores que se dedicaron a este oficio recopilatorio, generaron unas maneras de observar este trabajo que tomaba fuerza:

**a)** Varias personas tomaron ese materia que estaba recopilado para tomar estructuras y formas con el motivo de adaptar y hasta crear nuevas obras. Estas “nuevas” obras se propagaron rápidamente por los territorios cercanos los cuales disfrutaban sobre todo las personas llamadas “incultas” ya que el contenido implícito de estos cantos eran temas de interés popular. Esto generó así un interés más por la recolección y organización de antologías que el trabajo de componer.

**b)** Los recolectores en principio se daban cuenta de varias características que tienen estas melodías, encontraban cantos similares en su texto y estilo melódico a pesar de que eran zonas apartadas con lenguas diferentes, también encontraron formas propias de cada región que no tienen semejantes en otras zonas y que diferentes cantos tenían unas características especiales al momento de ser interpretadas según su territorio y comunidad, hablando cultural y musicalmente. Entonces, entienden que todos esos elementos, que podemos llamar “extra musicales”, son muy importantes, porque sirven para el desarrollo de una ejecución fiel, ya que los pobladores precisamente no la conciben como algo extra, sino que esos elementos vienen implícitos en los cantos como particularidad de cada comunidad, esto según Bartók.

---

<sup>8</sup> Personas encargadas de transferir escritos a mano de otras personas, de forma clara y ordenada. Fueron muy famosos en la música copiando obras antes de la invención de la imprenta.

**c)** Encuentran también que cada canto puede tener variantes de estrofa a estrofa, según quien la transcribe y las circunstancias en la que lo hace, entendiendo que estos cambios no eran equivocados, sino que es una particularidad innata de la música folklórica que permanece viva y cambiante dependiendo de muchos factores, así que no podían referirse a un canto como único y original, más bien único en el sentido del momento y circunstancia en la que el canto fue escrito.

**d)** Percibieron también hasta dónde la música popular era una verdadera manifestación colectiva y no un arte individual. Esa manifestación colectiva estaba ligada sobre todo a la vida campesina y, en particular, a determinadas formas de las comunidades en las aldeas. (Bartók: 1979)

**e)** En muchas exploraciones estos descubrimientos cambian la investigación de la música folklórica, transformando sus objetivos y diferenciándolos de la actividad diletantística<sup>9</sup>, de los viejos recolectores, que, desde otro punto de vista, fueron los que sentaron las bases y que, gracias a ellos, se ha podido avanzar en esta materia.

Actualmente se cuenta con una buena cantidad de herramientas que ayudarían a este proceso, por ejemplo, el fonógrafo. Este beneficia a los investigadores, poder tener copias fieles y exactas del material grabado. No obstante, no son suficientes sino se tiene espíritu, voluntad y pasión para realizar el estudio minucioso que requiere este trabajo. Un ideal para que el recolector de música popular pueda hacer su trabajo eficientemente puede ser, tener varios estudios en diferentes ramas como en lingüística y fonética, pues lograría dar cuenta de pequeñas diferencias en pronunciaciones que esté registrando y así describirlas. De igual manera, puede tener conocimientos sobre coreografía a tal punto que pueda narrar la conexión implícita entre la música y la danza, además debe tener conocimientos sobre sociología y folklore, esta ayudará a entender las relaciones música y vida cotidiana, o acontecimientos dentro del contexto y cómo afecta a los cantos. Para entender las migraciones de colonias de diferentes comunidades se necesitan bases en historia y al momento de comparar sus recolecciones con las de otro país, debe tener experticia en idiomas, pero por encima de todo, el investigador debe ser un excelente músico e instrumentista (entendiendo excelente como el manejo de la teoría y la técnica tanto en la música como en los instrumentos), que tenga un manejo teórico-

---

<sup>9</sup> Béla Bartók, 1979, Escritos sobre música popular,.

argumentativo, tener buen oído y un porte natural de observador minucioso. Este es un imaginario de un excelente recolector que muy pocas veces se ve. Entonces, se abre la posibilidad a qué sean necesarios varios profesionales en las investigaciones de este tipo, de otro modo, según Bartók no se garantizaría una exactitud en las recolecciones.

El paso siguiente, después de haber hecho una recolección aceptable de la música popular de las zonas escogidas, es hacer una comparación de este material con otros territorios para encontrar tanto similitudes como diferencias. Esto se puede clasificar como un primer paso de folklore musical *descriptivo* y un segundo paso folklore musical *comparado*. Un hallazgo importante debido al método de comparación es, el descubrimiento de sistemas pentatónicos y melodías descendentes que son características de los cantos húngaros antiguos y que muy probablemente sus raíces se encuentren en la música china.

### **2.1.3. La música popular**

Al parecer se piensa que la música popular de una región o un país está compuesta por una sola esfera, un sólo conjunto que reúna varios géneros y que toda es igual. La realidad es que dentro de esta música hay dos clasificaciones que las define Bartók así: **La primera** clasificación es la música popular ciudadana que en Europa se le conoce como unas melodías que se caracterizan por su sencillez estructural hablando de la forma musical, creadas por “personas diletantes” de la “burguesía” y difundidas dentro de los “burgueses”. Haciendo un paralelo con Latinoamérica se puede pensar que el fenómeno es análogo puesto que, la música popular ciudadana, en ocasiones está hecha por personas que quieren o tienen un respaldo de alguna industria y que desde el principio está construida por intereses lucrativos más allá que esa idea resulte efectiva o no. Estas piezas musicales están compuestas con formas poco complejas musicalmente y esto viene de la mano por un respaldo comercial de varias empresas que trabajan en la imagen de un artista, en una gran producción musical y en un *marketing* robusto, llegando a tal punto de estar actualizando constantemente los medios audiovisuales y las redes con los productos no solamente musicales sino todos los elementos que crea a su alrededor que en ingles se le conoce como “*merchandising*”, conllevando así, a que cualquier persona la pueda escuchar en su cotidianidad debido a las nuevas maneras

del consumo musical y la aceleración por mantener un material siempre vigente y actualizado del artista. Este es el trabajo de difusión que asume la industria para que el producto se convierta de consumo masivo que para el investigador Leonardo Acosta expone como música comercial [...] «*La música comercial prefiere temas simples, con escasas modulaciones, breves y repetitivos. La idea básica detrás de esta simplificación es que el tema se identifique y se recuerde fácilmente, convirtiéndose en una especie de jingle<sup>10</sup> publicitario*» [...] (Acosta, 2006, p. 77). **La segunda** es la música de las aldeas, música campesina o folclórica que obedece a las expresiones naturales e instintivas de aquellos que labran la tierra. Para poder entender es necesario que citeamos a lo que el folklore define como *campesino*; es aquella persona la cual es un cultivador y no depende de factores industriales para satisfacer sus necesidades, rigiéndose por reglas de su propio territorio y/o comunidad. Se puede observar que en Latinoamérica el significado es afín, puesto que un campesino es aquel que trabaja la tierra, el pescador, el artesano, el minero, el que trabaja prácticamente para su bienestar. Este campesino hace música sin un fin comercial, sino como parte de su cotidianidad o como manera de agradecer a la naturaleza o cualquier ser divino por el alimento o simplemente para calmar a los animales. Sin duda, hay muchas más razones, por ejemplo, los cantos de trabajo en el llano oriental compartido por Colombia y Venezuela donde podemos citar al doctor Hugo Ramón Martínez Arteaga quien explica la importancia que tiene estos cantos en el documento donde participan varias entidades entre ellas el Ministerio de Cultura en el *Plan de salvaguardia de carácter urgente de los cantos de trabajo del llano de 2013*:

«Los cantos llaneros tienen una razón de ser, usted le canta a la vaca para ordeñarla y la vaquita se queda allí orejeando, no le esconde la leche sino que se pone suavecito para ordeñar, usted agarra un caballo cantándole y lo acaricia y estos también, en fin cuando se está arriando el ganado y el escucha el grito del cabrestero y va alijando por el camino...De manera que eso tiene un sentido más allá del simple sonido y gesto». (Martínez, 2013, p. 3).

---

<sup>10</sup> Consiste en una pieza musical (con o sin letra) de corta duración y con una estructura repetitiva con el fin de que sea fácil de recordar, además, es generalmente utilizada para acompañar una campaña publicitaria.

Otro ejemplo es agradecer una pesca fructífera, o lluvia para sus sembríos como lo llaman en Ecuador y Perú. El *bullerengue* en el Caribe colombiano que en varias oportunidades es utilizado como remplazo del llanto por alguna situación y que guardando las diferencias tiene su análogo en el *alabao* en el Pacífico colombiano como una manera de honrar y acompañar la situación de una persona que ha fallecido y así se puede seguir nombrando diferentes situaciones de este tipo por diversas regiones.

Cabe aclarar que las dos clasificaciones confluyen dentro de un territorio. Por ejemplo, los compositores del siglo XIX y XX denominados *nacionalistas*, como Liszt, Chopin, Grieg, Dvořák, Stravinsky, entre otros, toman elementos temáticos de la música campesina de varias regiones para realizar sus composiciones como un fenómeno afín al objetivo de este trabajo, por supuesto, conservando las diferencias. Musorgsky, compositor ruso del siglo XIX que profundizó más sobre la música campesina anticipándose al siglo XX, empezó a observar los estudios entorno a la música de los pueblos donde no estaba marcada una diferencia entre la música popular y la música folclórica, porque la etnomusicología y los estudios en folclor estaban sentando apenas sus bases y justamente es por esto que los compositores, sólo escogían algunos elementos como células rítmicas, motivos melódicos, y ejes temáticos para darle un carácter específico que se puede pensar como exaltar su espíritu nacionalista y mostrar lo que identificaba sus pueblos (aunque hay excepciones). También una manera de identidad puesto que varios países entre ellos Italia gobiernan e influyen toda la música de corriente académica. En una de varias miradas holísticas de este asunto, se interpreta que la diferencia sustancial entre la música *popular* y la música *folclórica* está en el objetivo en cual esta imaginada estando una de ellas con rasgos económicos diferentes al folclor el cual es un elemento instintivo e intrínseco a la expresión cultural de cada territorio. Por supuesto este razonamiento en la actualidad se mantiene en algunas ocasiones, pero en otros procesos se ha transformado puesto, que la utilización de las redes como Facebook o YouTube son muy importantes. En algunas oportunidades los artistas no dependen de un gran *marketing* para difundir su música y venderla para el consumo masivo. Según este panorama, surgen varias preguntas entre ellas: ¿qué “nueva denominación” se le puede dar a la música folclórica que no es creada con fines lucrativos, pero que durante el tiempo se convierte en consumo masivo por consiguiente

en música de ciudad?, ¿la música debe siempre ser denominada? ¿qué papel tiene el público? Probablemente estas reflexiones serán revisadas en próximas investigaciones.

#### **2.1.4. La tradición oral**

La investigadora argentina Isabel Aretz expone que dentro de los medio académicos se puede observar, un aprendizaje tradicional donde existen unas armonías, unas teorías, unos contrapuntos, unas instrumentaciones, hasta unas formas de componer (tema que se abordará más adelante) que se consideran tradicionales por las nuevas formas que están hoy presentes. De igual manera, hay unas ideas sobre la interpretación de músicas del pasado que al parecer son de tradición, aunque estas clasificaciones de ¿qué es la tradición? y ¿qué es lo tradicional? desde la música, se pueden entender exactamente dependiendo de quién hable y quien la escuche. Ahora bien, por fuera de la esfera académica se encuentra una gran cantidad de música que se produce y se trasfiere oralmente de acuerdo con las lógicas culturales de cada territorio. Entre estas músicas que se transmiten desde la oralidad se encuentra en primer lugar según Aretz la denominada folclórica. En Guatemala, David Vela se refiere a la “música tradicional y folclórica en América central” de esta manera:

[...] «*La tradición oral y las danzas contienen la historia del indígena y son, a la vez, se encargan de sostener la tradición [...] aun desapareciendo su significado ritual [...] el indígena siente y actúa dentro de la su tradición, con una conciencia comunal, y hace música o baila con idénticas motivaciones que sus antepasados*» [...] (Aretz: 2004, p. 256).

Por supuesto siempre están luchando frente a las lógicas del llamado “*progreso*” el cual trae consigo diferentes configuraciones sociales que a propósito el antropólogo peruano Josafat Roel Pineda dice:

[...] «*La Conquista y el establecimiento de la Colonia trajeron consigo inevitablemente un estado de opresión en el cual la cultura del dominador es considerada como superior y entre otros privilegios le da la conquistador el derecho de imponerla por la fuerza. Derecho que sigue ejerciendo hasta hoy un sector del país (1971: 13)*» [...] (Aretz: 2004, p. 258)

Este fenómeno puede ser afín a toda Latinoamérica y a pesar de todos estos elementos avasallantes hay una importante manifestación cultural campesina y aborígen que los antropólogos llaman “autenticidad” y que la etnomusicología actual se traduce como la tradición oral.

Los aborígenes latinoamericanos han plantado dos tipos de músicas tradicionales que se pueden considerar así: **a) precolombina** en donde se utilizan instrumentos y características musicales que no son europeas ni africanas; **b) mestiza** en donde se observa una fusión de instrumentos y elementos aborígenes con instrumentos y elementos musicales que pueden ser europeos, africanos o americanos. De este modo es que se puede entender la capacidad de creación en la música tanto del nativo latinoamericano como el mestizo. (Aretz: 1977, p. 257).

Este concepto sobre la música tradicional mestiza es análogo al fenómeno alrededor de la música del Joe Arroyo y este análisis puede arrojar todo el sincretismo que hay detrás del “*Joesón*” y la capacidad para intervenir entre elementos del Caribe colombiano y enlazarlos con elementos e instrumentos que provienen de las configuraciones sociales que se condensaron por todos los continentes llegando así a una gran multiculturalidad y es allí donde se halla la importancia de la enseñanza por medio de la oralidad, ya que puede ser un método para mantener siempre presente una determinada identidad por medio de la música, es más, las personas que usufrutuan dentro de la música académica no pueden ser los integrantes que reduzcan, separen y ayuden a la perdida de esa música tradicional, (Aretz: 1977) por el contrario, se puede ayudar al crecimiento de estas por ejemplo con la inmersión en la investigación de temas como se muestra en este trabajo, donde el análisis morfológico y el proceso de leer, pensar y escribir pueden ser ejes para que estos conocimientos estén siempre en movimiento.

En forma de síntesis se puede recalcar la importancia de que ninguna forma actual de componer música debe estar excluida con el pensamiento nacional y latinoamericano. De esta manera es significativo pensar en el papel fundamental que tienen los conservatorios y las facultades de bellas artes en donde el aprendizaje puede pensarse universalmente en palabras de Aretz *enseñar lo ajeno y lo propio, lo contemporáneo y lo tradicional, para que dé un sólo crisol salga un arte que puedan apreciar propios y*

*extraños*. Un claro ejemplo es el conservatorio de Rio de Janeiro en donde la música tradicional entró no sólo en la corriente de la música popular brasileña, sino en la música culta. Al parecer cualquier músico brasileño que desee componer independientemente que viva o no en el país, no se aleja a la carga cultural que vive en su ser y de allí es la influencia de las escuelas y lugares de enseñanza musical donde están disponibles diferentes compendios de etnomúsica. Así pues:

[...] «*Conservar, defender y desarrollar el patrimonio será labor presente y futura de generaciones de etnomusicólogos preparados para la recolección, conservación y proyección de la música latinoamericana, y de compositores asumir la creación tanto en el orden académico como en el popular*» [...] (Aretz: 1977)

Ahora bien, si trasladamos esta premisa al contexto colombiano se puede pensar que el conservar, defender y desarrollar la música tradicional también es tarea de los pedagogos musicales y los compositores de igual modo pensar en corrientes tanto académicas como populares.

## **2.2. Cuestión Musical**

En correspondencia con todo lo expuesto es importante observar el conglomerado de investigadores ligados al movimiento étnico, cultural y musical afrocubano donde se destacan varios nombres como Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Emilio Grenet, Argeliers León, María Teresa Linares, Alberto Muguercia y Leonardo Acosta, siendo los dos primeros investigadores llamados clásicos los cuales transmitieron una influencia importante en los demás. Entorno a las conversaciones sobre la música folclórica afrocubana investigador Fernando Ortiz expresó un interés en recalcar la importancia del “negro” como un ente dinamizador de la cultura y el folclor en la música, por supuesto, sin desconocer la fuerza étnica tanto euro-hispánica y criolla o aborígen puesto que él mismo expresa: «*En la música popular de Cuba han podido confluír cuatro corrientes étnicas que en grosso modo pueden denominarse india, europea, africana y asiática o también bermeja, blanca, negra y amarilla*» (Ortiz: 1965), es por esto que hay un gran sincretismo que se desarrolla en la música afrocaribeña debido a el proceso de fusión y

mezcla que tuvo lugar en cada territorio guardando las diferencias y desarrollándose con sus propias logias.

### **2.2.1. Formas compositivas en el Caribe**

Los compositores en el Caribe toman como base una gran variedad de temas o tramas para crear su música, como el que nunca puede faltar y está presente en todos los aspectos de la vida, el amor; otro grupo se puede clasificar en los temas sobre el rol del campesino y las labores propias de su oficio, los animales, la cosecha, la tierra etc.; otro grupo importante, son los temas relacionados con la vida cotidiana, lo urbano, las fiestas de amigos, los bailes que se generan en barrios populares, que a su vez desarrollan temas relacionados con los cambios sociales, la globalización o al llamado “progreso”<sup>11</sup>, como la guerra, las bombas, los satélites, la radioactividad, etc., y por último, un conjunto que es muy importante que tiene que ver con la religión.

En cuanto al primer grupo, es infalible encontrar el amor. Al parecer en varias culturas, se presentan cantos donde los temas son las desdichas, el desamor, las excelsas características que se le otorga al ser amado, positivas o negativas, la traición, etc. En cuanto al grupo de las composiciones donde los temas son lo rural y lo urbano, tiene que ver con la configuración social de cada región en la que habitó o habita el compositor, el desplazamiento del campo a la ciudad, de la montaña a la metrópolis y todas sus consecuencias que esto conlleva aunque, por ejemplo el Joe Arroyo en las dos composiciones que se analizan en este documento, se puede observar, cómo utiliza estos diferentes temas como el amor, la fiesta, la religión y los estados que le producen las sustancias psicoactivas para componer canciones.

Durante el naciente capitalismo, el esclavismo formó parte como uno de los pilares para su desarrollo y como característica humana que perjudica sobre todo al negro y al indígena. El esclavismo se dio fundamentalmente en labores como la agricultura, la minería y los oficios de casa, por tanto, los intereses económicos del capitalismo interpelaron el sentido rural de las comunidades y esto influye en la música,

---

<sup>11</sup>En 1978, Roberto Roena produce el álbum *El progreso* con su orquesta *Roberto Roena y su Apolo Sound* el cual es conocido por expertos como el mejor álbum de salsa de la historia. En él, está la canción “*El progreso*” donde exponen el tema de la globalización y su maquinaria.

especialmente lo que se conoce como “música del Caribe”<sup>12</sup>. Esto permite, que el contacto del negro, con el nativo, con el europeo y con el asiático, forme un sincretismo el cual se desarrolla una diversa y compleja red de mezcla entre culturas. Ahora bien, al hablar de la música se puede decir que de la misma manera ocurren una cantidad de mixturas por la necesidad de hacer música según los temas ya expuestos con anterioridad como, el amor, la fiesta y la religión y es por esto por lo que el campo de la música es tan fructífero para el Caribe dejando consigo un amplio repertorio musical.

Se puede recordar que, a inicios del siglo XX, estalló la revolución cubana, trayendo consigo la memoria de la montaña y del campo, de la cultura y sus raíces y esto orientó a que los grupos pequeños conformados por personas sin bases académicas musicales, pero con una musicalidad empírica importante, se apropien del sonido, de la música, de ritmos autóctonos de cada región y de esta manera empezaron a sobresalir, como por ejemplo Cortijo y su Combo<sup>13</sup> que tomaron los ritmos “la bomba y la plena” de Puerto Rico para hacer música.

Cuando se habla de religión en la música caribeña, se menciona diferentes deidades de los cultos africanos, pero primero es preciso aclarar las características que se destacan en los cultos cristianos y africanos. Por una parte, los cultos religiosos cristianos son monoteístas y durante el tiempo de la colonización, fue la religión oficial de los colonizadores y también un eje de superioridad o nivel de civilización, por consiguiente los monoteístas se declararon más civilizados frente a los cultos africanos que son politeístas, pues ellos materializaron por medio de las deidades, fuerzas naturales como, el agua, la tierra, el fuego, el aire y fuerzas abstractas como, la justicia, la maldad, la verdad y su dependencia de la magia y la hechicería. Los monoteístas de esos tiempos creen en un único dios y proclaman tener la verdad absoluta y en nombre de estas ideas, destruyen varias culturas amerindias subyugándolas a la esclavitud y al trabajo. Algunas

---

<sup>12</sup> Es el gran repertorio que alimenta toda la región del gran Caribe, pasando por la zona de las Antillas.

<sup>13</sup> Rafael Cortijo (1928 – 1982), importante percusionista puertorriqueño que formó una orquesta de músicaailable llamada *Cortijo y su Combo* donde expuso ritmos autóctonos de su país como la bomba la plena. Algunos integrantes fueron Roberto Roena, Rafael Ithier e Ismael Rivera. Varios integrante después formarían el mítico grupo *El Gran Combo de Puerto Rico*. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Rafael\\_Cortijo](https://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Cortijo).

de estas deidades se les conoce como *orishas* y de las palabras de Natalia Aróstegui en su libro *Los Orishas en Cuba* lo define como una fuerza pura, inmaterial, que no puede hacerse perceptible a los seres humanos sino tomando posesión de los llamados *iyawó* (elegidos) que por medio de cantos y tambores sagrados son invocados. [...] «*El orisha “monta” a su iyawó, baila delante de sus hijos, recibe sus saludos, escucha sus quejas, los aconseja, resuelve sus dificultades y les concede gracia*» [...] (Aróstegui, 1994, p. 7). Cabe aclarar que el término “montar” es el designado en Cuba por los cultos afrocubanos a el acto de posesión de una persona por un orisha. Además de esto, en el libro se puede observar una posible clasificación de estas deidades así:

- ❖ Orishas guardianes.
- ❖ Orishas de la creación.
- ❖ Orishas de la naturaleza.
- ❖ Orishas de la maternidad.
- ❖ Orishas de las aguas.
- ❖ Orishas del fuego.
- ❖ Orishas de la adivinación.
- ❖ Orishas de la salud y de la muerte.

Cada una de estas deidades tiene varias características que los identifica como los cantos, instrumentos, comida, herramientas, que se utilizan sobre todo en los cultos donde la manera más eficaz de comunicarse es por medio de los cueros de los tambores sagrados y el baile.

Son muchos los grupos musicales que utilizan dentro de las canciones nombres de deidades o palabras con origen africano, unos de los más importantes son; Celina Y Reutilio, Miguel Valdés, Richi Ray & Bobby Cruz, Celia Cruz, Caridad Gonzales y Trio Matamoros entre muchos más. Isabel Castellanos en su libro *Elegua quiere tambó* cita a Fernando Ortiz que se refirió a la música negra como; «*no es música de “diversión” al margen de la vida cotidiana; es precisamente una estética “versión” de toda la vida en sus momentos trascendentales*» (Ortiz, 1951, p. 3).

### **La Clave**

Es importante aclarar el asunto de la clave. Se ve de dos maneras: claves como instrumento y clave como patrón rítmico, por eso se aclara la diferenciación para tener claro el concepto de la interpretación:

- ❖ **Las claves:** es el instrumento que consta de dos bastones cilíndricos pequeños de madera los cuales se utilizan golpeando uno contra el otro. Este instrumento tiene diferentes posturas técnicas para emitir el sonido con diferentes variables.
- ❖ **La clave:** como patrón rítmico: para hablar de ello, Citaremos a Rebeca Mauleon<sup>14</sup>;[...] «*La clave es en sí un instrumento, un patrón rítmico y sobre todo un concepto que sirve como base para la interpretación de la música afrocaribeña*» [...] (Mauleon, 1999, p. 1).

También citaremos a Njoroge, que cita a la etnomusicóloga Roberta Signer para complementar el asunto; [...] «*La clave es un patrón rítmico del tiempo, que funciona como principio de organización rítmica para el conjunto completo*» [...] (Njoroge;2016 a Signer, R. 1982).

- ❖ **La clave son:** esta clave se divide en dos partes; **(3 x 2)** y **(2 x 3)**. Estos números pertenecen a la cantidad de golpes ejecutados por compás así:



Ilustración 1: La clave son (3 x 2).

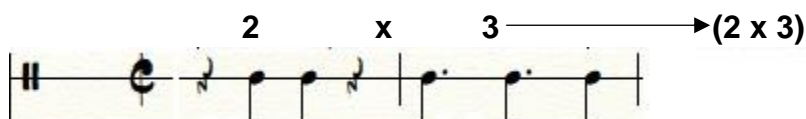


Ilustración 2: La clave son (2 x 3).

Esta clave está presente en toda la música afrocaribeña y latina como el son cubano, el montuno, el son montuno, la guaracha, la pachanga, pero su mayor presencia actualmente es en la salsa.

- ❖ **La clave rumba:** este patrón rítmico muy parecido a la clave de son, pero muy diferente en la lógica, nace dentro del folclor cubano profano más precisamente en el

<sup>14</sup> Pianista, compositora, investigadora de música afrocubana, además es profesora en la escuela de Jazz de Berkeley.

género de rumba según Mauleon y también se divide en dos partes; **(3 X 2 y 2 X 3)**. Estos números también pertenecen a la cantidad de golpes por compás así:

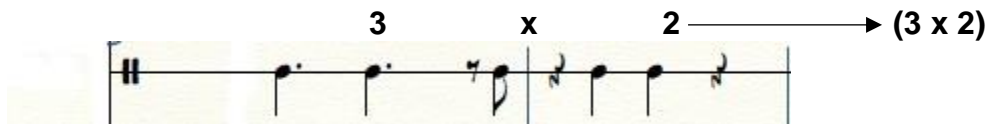


Ilustración 3: La clave rumba (3 x 2).

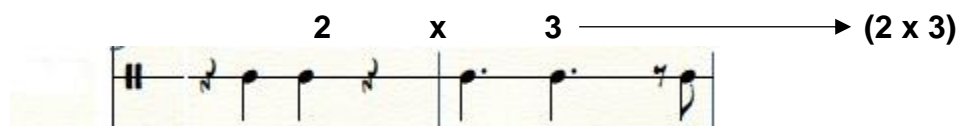


Ilustración 4: La clave rumba (2 x 3).

Esta clave se utiliza en la rumba el cual es un género acústico donde sólo los integrantes ejecutan instrumentos de percusión siendo la vos el único instrumento melódico. Esta rumba tiene un gran contenido religioso por eso es muy importante la danza.

## La Rumba

Está descrito que, en el “complejo” de la rumba, se muestran tres tipos de ritmos: el guaguancó, el yambú y la columbia, pese a esto, algunos escritores se oponen a esta idea de “complejo” como se puede observar en el libro *Otra visión de la música popular cubana* de Leonardo Acosta quien expresa:

[...]« Sucede que el son, el danzón y la rumba son los tres pilares históricos de nuestra música popular bailable de los cuales surgen diversas variantes [...] siempre se consideró que aquellas manifestaciones raigales como «géneros» o «modalidades» [...] pero resulta que un buen día alguien comenzó a llamarlos complejos que al principio nos pareció una simple cuestión de terminología aceptable o rechazable, pero inocua [...] y ahora autores de cuba y otros países de habla hispana lo repiten sin análisis previo o reflexión crítica alguna» [...] (Acosta: 2007, p. 38).

Ahora bien, vale la pena realizar una breve descripción de estas modalidades:

- ❖ **El Guaguancó**, es originario de La Habana, generalmente se presenta por percusionistas tocando cajones y tumbadoras que apoyan el coro del cantante. Generalmente está en clave de rumba y la danza consiste en el hombre quien asedia a la mujer, la cual trata de evitarlo y seducirlo al mismo tiempo.

- ❖ **El Yambú** se originó en los barrios humildes de la provincia de Matanzas. Es un poco más lento que el guaguancó y su baile es también de carácter erótico, pero más suave y sutil y de igual manera está en clave de rumba.
- ❖ **La Columbia** proviene igualmente del yambú de barrios del sur en la provincia de Matanzas la cual está relacionada también con el Bembé<sup>15</sup>. En esta danza sólo actúan hombres y de igual manera está en clave de rumba.

De otro lado en el siglo XIX, gracias la colaboración de Estados Unidos en la independencia cubana, se formaron unos pasajes marítimos entre La Habana y Nueva Orleans, de tal manera que se encuentran músicos afrocubanos y afroamericanos aprendiendo uno del otro, haciendo intercambios musicales tanto del jazz como de la rumba cubana, por lo que no es un error pensar que por esta época, en Nueva Orleans se escuchara, guaguancós, yambús, columbia y habaneras, al mismo tiempo en Cuba se escuchara ragtime con banjo, fox-trot, blues y muchos más géneros.

## El Danzón

El danzón morfológicamente contiene cuatro partes en su estructura, la fórmula sería AB AC AD. El danzón<sup>16</sup> (semejante a la habanera), también es constitutivo de la influencia isleña en Nueva Orleans, la cual en Cuba era instrumentada generalmente por corneta, sousáfono<sup>17</sup>, clarinete, trombón, violín, güiro y timbales militares con partes de improvisación. Paralelamente, en Nueva Orleans las Dixieland<sup>18</sup> Bands, también tenían estas particularidades, entre las que se puede encontrar la clave cubana en compositores como Louis Armstrong en Tiger Rag, Jelly Morton en New Orleans, Joys y W. C. Handy en Memphis Blues (1912) y Saint Louis Blues (1914). Jelly, debido a sus viajes entre la

---

<sup>15</sup> Rituales con carácter de fiesta donde convergen comunidades religiosas las cuales, por medio de rezos bailados, alaban a orishas que provienen de la mitología yoruba. Fuente <https://es.wikipedia.org/wiki/Bemb%C3%A9>.

<sup>16</sup> Se le atribuye la concepción del danzón al compositor matancero Miguel Failde Pérez (1852 – 1921). El primer danzón, *Alturas de Simpson*, fue tocado el 1° de enero de 1897 en el Liceo de Matanzas. Fuente <https://es.wikipedia.org/wiki/Danz%C3%B3n>.

<sup>17</sup> Tipo de tuba actual más grande que obtuvo su nombre del director de bandas estadounidense Philip Sousa.

<sup>18</sup> Estilo del Jazz-Hot (todos los estilos hechos antes de 1930) que se caracteriza por tener instrumentos sobre todo de viento – metal y partes improvisadas de estos instrumentos. Fuente <https://es.wikipedia.org/wiki/Hot>.

isla y su país, puso de moda la habanera de la cual se genera un movimiento denominado “Stride Piano” o “Harlem Stride”, ya que su auge estuvo en el barrio Harlem en Nueva York, el cual consiste en los saltos que daba la mano izquierda alternando entre una nota como bajo y un acorde que puede estar compuesto por tres o más notas. Sus mayores representantes fueron James Johnson, Lucky Roberts y Willie Smith.

Por la época de la colonia entran a México gran cantidad de esclavos repartidos en tres oleadas, siendo los primeros provenientes del Sudán islámico, los segundos de las tribus bantú del Congo y los terceros del golfo de Guinea; entonces se produjo un mestizaje muy parecido al de Cuba donde aborígenes entraban en contacto con africanos y mutuamente se mezclaban. Es por esto por lo que eran comunes los viajes entre Yucatán, Veracruz, La Habana, Puerto Rico, Venezuela y Nueva Orleans. La cultura cubana penetró por la península de Yucatán y el puerto de Veracruz.

## **El Son**

Se conoce como el antecesor de la salsa y uno de los ritmos más influyentes dentro de la música latinoamericana que tiene sus orígenes en la región oriental de Cuba en el siglo XVI y XVII y reaparece poniéndose en auge en el siglo XIX. El son toma popularidad frente a la vida cotidiana y no en los salones de baile como la contradanza y el danzón y generalmente es ejecutada por instrumentos ya anteriormente mencionados como la marímbula o contrabajo, el güiro, el bongó, la guitarra o el tres cubano las claves y es acompañado por una voz principal sobresale y un coro en forma de pregunta y respuesta. Esta modalidad y sus derivados como la salsa, el mambo y el son montuno generalmente se ejecutan en clave de son.

### **2.2.2. Influencia esclavista**

En ciertas regiones de EUA (Luisiana-Nueva Orleans) y de Cuba, confluyeron varias culturas durante todo el siglo XIX. En Nueva Orleans llegaron comunidades de diferentes partes del mundo como; africanos, árabes, europeos y asiáticos, igualmente transculturizados<sup>19</sup> por diferentes países como Francia, España, Italia y Portugal entre

---

<sup>19</sup> El término es utilizado por el investigador Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) para referirse a los pueblos donde adoptan culturas y costumbres de otros.

otros. Es aquí, donde el sincretismo se transformó mutuamente en una red compleja en donde todavía es tarea difícil encontrar la raíz de algún tema. En esta época se percibía un ambiente musical muy diverso, como los cantos de los esclavos en su música negra, los autóctonos y pobladores de la zona con su música criolla y campesina e indiscutiblemente los pobladores europeos y su música. Hablando del Jazz «*música clásica de la cultura del siglo XX afroamericana*» (Delannoy: 2014), se puede destacar el importante papel del mestizaje en términos musicales puesto que, gracias a esa mixtura cultural, se empezaron a germinar las Big Bands donde al mismo tiempo generan procesos de desarrollo del jazz, desde el Ragtime hasta la actualidad.

Este comienzo de mestizaje tuvo su punto de partida durante el siglo VII, a través de la irrupción de los árabes en Europa y África, introduciendo su lengua, su religión y recíprocamente su cultura. En 1503 aproximadamente, Sevilla (España), se popularizó por tener una red administrativa de trata de esclavos africanos, los cuales eran enviados en una primera etapa a Cuba y de allí se repartían para los diferentes territorios de las Antillas y otras zonas cercanas. La mayor parte de esclavos se enviaban a Santo Domingo, Puerto Rico, Colombia, Venezuela, Panamá y México.

Volviendo a Nueva Orleans, ubicada en el estado de Luisiana (Estados Unidos), concurren colonias europeas debido al suceso de Haití en 1801, donde entraron en rebelión los esclavos y escaparon en multitud hacia Cuba y mientras que otros siguieron su camino hacia Nueva Orleans. Por aquellos años se instalaba un asentamiento francés, por un breve periodo de tres años aproximadamente. Los haitianos llevaron consigo células rítmicas propias de su cultura, como las llamadas cinquillo<sup>20</sup>, las cuales hacen parte de la contradanza o el danzón cubano.

Después de 1803 se les otorgaron unos espacios donde convergían las comunidades afro, establecidas en Nueva Orleans, por el breve periodo de la colonia francesa y la compra de este país por el presidente de Estados Unidos Thomas Jefferson. Este suceso derivó en comunidades que penetraron otros lugares trayendo consigo sus costumbres,

---

<sup>20</sup> Son un conjunto de células rítmicas de origen africano que penetró la música cubana. Fernando Ortiz en su libro *La africanía de la música folklórica de Cuba* las menciona como un conjunto de siete células rítmicas que dieron paso a la contradanza cubana y luego al danzón

como, por ejemplo, la popular danza conocida como La Bamboula<sup>21</sup> que proviene de la cultura Bantú<sup>22</sup>. Esta se bailaba y se cantaba en reuniones que fueron realizadas en un lugar conocido entonces en la jerga común, como el “Congo Square”<sup>23</sup>, similar a los barracones<sup>24</sup> cubanos, puesto que, en las noches dominicales después de sus labores semanales, convergían todo tipo de comunidades especialmente los negros, a lo que se denominó *soirées* que proviene del francés y que en español significa tardes o noches. Por estos años, más exactamente en 1857, ocurrieron hechos importantes que inquietaban a estas comunidades como, decisiones legales y políticas donde le negaban la ciudadanía a los negros y la consideración de que toda persona de ascendencia africana debía ser llamada “negro” con un matiz vulgar y un tono peyorativo, seguidamente de la legitimación de la segregación racial<sup>25</sup>.

Entre 1861 y 1865 participaron más de 150.000 negros en la llamada guerra civil o guerra de secesión, la cual consistió en la separación de estados por dos fuerzas: la confederación del sur, a favor de la expansión de la esclavitud, donde participaba el actor y partidario John Wilkes Booth (quien dio muerte a Lincoln) y los republicanos del norte representados entonces por Abraham Lincoln (asesinado el 14 de abril de 1865, lo que dio fin a la guerra), siendo estos los postulantes de la abolición de la esclavitud para la unificación del país. Esto conllevó por parte de las autoridades a la restricción de las expresiones negras y por consiguiente el decaimiento de sus expresiones culturales como, la danza, la música, y con ella sus instrumentos autóctonos. Por medio de los

---

<sup>21</sup> Es un tambor de origen africano (llamado allí bambala) el cual se tocaba durante las reuniones de las comunidades y por extensión se le dio el mismo nombre a la danza. Fuente <https://es.wikipedia.org/wiki/Bamboula>.

<sup>22</sup> Se refiere a cualquier persona proveniente de una línea del sur de África que va desde Camerún hasta Somalia, el cual comprende a los más de 400 grupos étnicos. Fuente <https://es.wikipedia.org/wiki/Bant%C3%BA#:~:text=El%20t%C3%A9rmino%20bant%C3%BA%20se%20refiere,racial%20ni%20una%20cultura%20uniformes>.

<sup>23</sup> Terreno baldío donde se les permitió a las personas negras en esclavitud, organizar reuniones para la danza y la música. Obtuvo ese nombre extraoficialmente, ya que allí se comercializaba personas en situación de esclavitud provenientes del Congo. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Congo\\_Square](https://es.wikipedia.org/wiki/Congo_Square).

<sup>24</sup> Casas de un solo piso donde convergían las personas en esclavitud o jornaleros de la época en Cuba.

<sup>25</sup> Conocidas en EUA como las leyes de Jim Crow (que deriva su nombre a través del espectáculo musical “Jump Jim Crow” donde un personaje imita un afroamericano con pretensiones peyorativas con el fin de ridiculizar los ideales populares del aquel entonces presidente Andrew Jackson) que consiste en la separación de diferentes grupos raciales y étnicos de la cotidianidad con la popular frase “separados pero iguales”. Fuente

[https://es.wikipedia.org/wiki/Segregaci%C3%B3n\\_racial#:~:text=La%20segregaci%C3%B3n%20racial%20consiste%20en,trav%C3%A9s%20de%20las%20normas%20sociales](https://es.wikipedia.org/wiki/Segregaci%C3%B3n_racial#:~:text=La%20segregaci%C3%B3n%20racial%20consiste%20en,trav%C3%A9s%20de%20las%20normas%20sociales).

instrumentos llamados “blancos” o europeos como el piano y la corneta<sup>26</sup>, diferentes músicos negros, empezaron a interpretar música en lugares como el “Storyville”<sup>27</sup> donde la prostitución era tolerada y convergían todo tipo de comunidades en torno a, los juegos de azar, el licor, la fiesta, el baile y la música de la época que era el Jazz Primitivo. Gracias a esto a finales del siglo XIX e inicios del XX se desarrollaron lo que conocemos hoy como las Big Bands.

De una manera muy similar, pasó en Cuba este proceso social. Llegaron esclavos africanos donde la mayor parte eran provenientes de la costa occidental (Guinea, Senegal y Congo). Para el siglo XVII, cada asentamiento europeo tenía sus preferencias frente a las personas en esclavitud, como, por ejemplo, en España con los yorubas<sup>28</sup>, principalmente de Nigeria y Benín; los franceses a los “Dahomeys”<sup>29</sup>, de la zona costera de Benín; los portugueses con los senegaleses y los ingleses con los “Ashantis”<sup>30</sup>, especialmente de Ghana. Así, cada colonia desarrolló una red donde se entrelazaban diferentes culturas y se reflejaba una diversidad musical, danzaría, de lengua y de sincretismo.

El encuentro entre comunidades aborígenes de Cuba, africanos y europeos proporcionó una mezcla de razas, culturas y religiones siendo la base de la constitución de la compleja identidad cubana o la afrocubanidad y cubanía que nombró Fernando Ortiz. Él mismo lo resume en forma poética:

[...] «*La fronda etnográfica de Cuba es tan enmarañada, que su penetración habrá de requerir el prolongado esfuerzo de sendos especialistas, avezados a las*

---

<sup>26</sup> Instrumento de viento-metal muy similar a la trompeta contemporánea, con diferencias en cuanto al tamaño y embocadura. Su sonoridad es menos brillante, oscura y redonda.

<sup>27</sup> Zona de 38 manzanas aproximadamente en las que entre (1897 y 1917), se permitía la prostitución, los juegos de azar, la música, el baile y la fiesta. Fuente <https://es.wikipedia.org/wiki/Storyville>.

<sup>28</sup> Es el término que identifica a todas las tribus que hablaban la misma lengua, aunque no estuvieran unidas ni centralizadas políticamente. Yoruba, por consiguiente, es una denominación básicamente lingüística que hace parte de la subfamilia *kwa*, que a su vez, es un elemento de la gran familia lingüística negrítica. Una de las tribus fue la *Lukumí*, mencionada ya en 1728, y origen de la palabra *Lucumí*, denominación que durante mucho tiempo fue aplicada a todos los yorubas que llegaron a Cuba durante la trata de personas en esclavitud. (Aróstegui, 1994, p. 3).

<sup>29</sup> Antiguo reino Dahomey, el cual se caracterizaba por su ejército de mujeres soldados. Este reino fue un centro de trata de esclavos. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Reino\\_de\\_Dahomey](https://es.wikipedia.org/wiki/Reino_de_Dahomey).

<sup>30</sup> Los Ashanti o Asantes son una importante comunidad étnica proveniente de Ghana. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Pueblo\\_asante](https://es.wikipedia.org/wiki/Pueblo_asante).

*investigaciones de musicología, religión, estética, y demás fenómenos sociales, los cuales tendrán que trabajar con métodos científicos sobre transculturaciones seculares muy complejas y difíciles de analizar» [...] (Ortiz: 1983).*

Ahora bien, se puede complementar con otra cita de forma poética por el mismo autor:

*[...] «En el humo del tabaco y en la dulzura de su azúcar se sitúa la historia de Cuba, y también en la sandunga<sup>31</sup> de su música, en el tabaco, el azúcar y la música se unen los blancos y los negros en la misma actividad creadora, desde el siglo XVI hasta la actualidad. Blanco, azúcar y guitarra; negro, tabaco y tambor. Hoy mestizos, café con leche y bongó» [...] (Delannoy a Ortiz, 2014, p. 37).*

Los esclavistas por aquel entonces separaron a los africanos procedentes de mismas etnias para evitar la comunicación, pero pensaban que sus esclavos debían practicar sus expresiones de música y danza en lugares de control llamados “cabildos de nación” para alejar de su espíritu el dolor y el enojo que los rodeaba por su condición. Estos se encontraban en comunidades negras y a pesar de la obligación del catolicismo como religión pública, practicaban sus ritos bajo el seudónimo de santos católicos. Esta práctica deriva en la música afrocubana, que tomó elementos de culturas religiosas africanas: el abakuá, la santería y el bantú. Para dar un ejemplo de ello, se puede describir como los elementos africanos y españoles en torno a la música, dadas a través de reuniones donde se mezclan la danza flamenca con tambores. Los cajones utilizados para el transporte de pescado fueron utilizados por los músicos como instrumentos de percusión para la rumba, y luego fueron cambiando a tal punto de que hoy se conocen como las congas, donde en Cuba también son conocidas como las tumbadoras. Añadieron dos bastones cilíndricos de madera conocidos como claves y aparecen variedades de ritmos como el guaguancó, el yambú y la columbia que hacen parte de las formas del “complejo” de rumba cubana, concordando con la abolición de la esclavitud en la isla.

Esta abolición tuvo sus orígenes en la rebeldía de las personas negras en condición de esclavitud, a los que se denominó cimarrones<sup>32</sup>. Ellos permanecieron en el monte, en

---

<sup>31</sup> En Cuba significa una expresión de gracia y atractivo de una mujer.

<sup>32</sup>Animal doméstico que escapa de sus amos para independizarse. En Cuba se les denomina jíbaros.

pequeños grupos o en asentamientos llamados palenques pues también realizaban movimientos antiesclavistas. Este proceso duró muchos años hasta el suceso del 10 de octubre de 1868 con Carlos Manuel Céspedes<sup>33</sup>, quién proclama la libertad de esclavos con la frase “libertad o muerte” y para el 12 de diciembre promueve una ley de invalidación esclavista. Por tanto, los hacendados debían presentar a los negros que quedaban libres frente a los dirigentes militares quedando, otros relegados a permanecer en condición de esclavitud, al igual que en Colombia con la “La ley de vientres”.

El 12 de febrero de 1880 se expidió una ley de abolición, la cual consistía en que todas las personas en condición de esclavitud quedaban libres siempre y cuando indemnizaran a sus amos por la inversión que hicieron en ellos y por lo tanto percibían ellos como una pérdida. Esto lleva a que muchas personas en esclavitud quedaran en la misma posición, ya que no tenían dinero suficiente o simplemente no podían sobrevivir independiente, entonces se crea un sistema de patrocinio, donde el patrón entrega un dinero por el trabajo, aunque el monto del dinero también era impuesto por él mismo. Estos “trabajadores” patrocinados, simultáneamente eran puestos en libertad selectivamente en periodos anuales y otras veces en periodos más largos.

En julio de 1886 se eliminó el sistema de patronato y se empezaría a acordar las condiciones de los “trabajadores” y la regulación de los sueldos, las cuales fueron acogidas por grupos económicos importantes. En zonas alejadas de este control, sometían a sus “trabajadores” con sueldos insuficientes e injustos, desconociendo sus derechos como una forma de esclavitud disfrazada de libertad condicionada.

### **2.2.3. Confluencias musicales**

En el libro “*Sin clave y bongo no hay son*” de Fabio Betancur se explora la música afrocubana y las confluencias musicales de Colombia y Cuba donde Betancur expone que generalmente al conversar sobre la música antillana y/o música caribeña se observa que es asociada a la música negra africana y de la misma manera el vocablo caribe. Juan José Arrom piensa que proviene de las cultura aborígenes de América el cual es utilizado para nombrar a una persona que tiene más fuerza que los demás, que es osado,

---

<sup>33</sup>(1819, 1874), abogado revolucionario que inicio las guerras de independencia, dado de baja en enfrentamientos con tropas españolas. Considerado en Cuba como el padre de la patria.

bravío y podemos complementar por medio de Raymond Bretón quien convivió con indios caribes donde observa que el término “*caräibe*” es utilizado para nombrar los sacerdotes o profetas más importantes de la tribu. Ahora bien, cabe aclarar que ese sincretismo antillano y caribeño en Colombia se observa muy plasmado en la música del Litoral Atlántico, claramente sin desconocer lo que acontece en el Litoral Pacífico. En concordancia con lo anterior es en el Litoral Atlántico donde se centra este trabajo de grado puesto que el “*Joesón*” nace en ese territorio.

Las confluencias de música Colombia por diferentes países tienen una gran importancia para todo el proceso musical que se da posteriormente, esto empieza aproximadamente en la década del veinte donde el cantante, percusionista y compositor tumaqueño Hernán Rodríguez Garcés más conocido como “Nano Rodrigo” creó unas de las orquestas o también llamadas Big Bands de sonido latino y de baile más importantes en esa época en Estados Unidos, más exactamente en Nueva York llamada Orquesta Havana-Madrid que hace mención al hotel donde trabajaba. Esta Orquesta viajó dando conciertos en México, Ecuador, Panamá y Cuba y es posible que a partir de allí conforman su repertorio por pasillos, danzas, cumbias, boleros, sones, y rumbas además es posible pensar que igualmente esta orquesta estaba integrada por artistas de toda Latinoamérica debido a su gran repertorio. Una de sus composiciones más conocidas fue un son llamado “*Linda mujer*” que por supuesto fue grabado en su orquesta y también por otras agrupaciones de gran importancia como la Sonora Matancera y Miguelito Valdés.

Otro músico importante dentro de esta historia fue el violinista Carlos Molina el cual formó de igual manera que “Nano” una orquesta latina llamada “Carlos Molina y sus gauchos” con diferencia que estaba instalada en los Ángeles Estados Unidos donde el repertorio más popular estaba compuesto por tangos, rumbas cubanas, mambos y chachachás y esto lo podemos complementar con el músico nacido en departamento de Bolívar Ángel María Camacho Y Cano de igual manera, grabó en Estados Unidos con el sello Brunswick temas colombianos con estilo cubano como la rumba conocida “*El ají*”. Este compositor también tuvo dentro de su repertorio paseos, porros, mapalés y fandangos procedentes de su tierra.

Aproximadamente a finales de la década del veinte y comienzos de los treinta los colombianos escuchan una gran cantidad de sones cubanos interpretados por agrupaciones como el Cuarteto Machín, el Trio Matamoros y el Sexteto Habanero de Ignacio Piñeiro que a su vez es un importante músico cubano conocido por un ser un gran exponente del son cubano. Es por esto por lo que el formato instrumental del sexteto cubano sonero tuvo una gran acogida en Colombia el cual constaba de la marímbula<sup>34</sup>, el bongó, la clave y las maracas para interpretar sobre todo boleros, guarachas y sones que estaban presentes en la época. El investigador George List observó que los grupo colombianos que se formaban por imitación a los sextetos cubanos tenían una gran similitud en los instrumentos musicales los cuales constaban de la marímbula, dos tambores llamados timbas o timbales, el cencerro, la guacharaca (instrumento que remplazaba el güiro cubano), el bongó que no es el mismo que conocemos en la actualidad que tiene dos cuerpos y dos membranas, sino un tambor pequeño de una sola membrana y por último el acordeón de los grupos cubanos que interpretaban sucu-sucu que es un género musical proveniente de la Isla de la Juventud que guarda estrecha relación con las estructuras musicales del son y que se pueden pensar que también influencio a los conjuntos vallenatos colombianos. Un importante grupo que todavía pervive en este tiempo es el *Sexteto Tabalá* de San Basilio de Palenque que es un corregimiento del municipio de Mahates en el departamento de Bolívar, Colombia nombrado Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad puesto que es el primer pueblo libre de América colonial donde se refugiaron una gran cantidad de esclavos durante y después de la abolición de la esclavitud. Hasta el día de hoy pervive una lengua criolla mezclada de diferentes lenguas como el español, el africano, el portugués y el francés, su cultura, su comida y su configuración social alrededor de la cultura africana y su propio proceso de sincretismo. El sexteto representativo de Palenque llamado Sexteto Tabala tiene en su instrumentación una marímbula, dos tambores llamados quitambre, y llamador que constituyen las timbas o timbales, unas maracas, una guacharaca, y las claves. Con estos instrumentos el sexteto interpreta sones y boleros y

---

<sup>34</sup> Instrumento categorizado como idiófono que está compuesto por una serie de placas metálicas adheridas a una caja de resonancia.

hasta hoy no integran la cuerda pulsada en el grupo como el tres cubano, el violín, la guitarra o el contrabajo.

#### 2.2.4. La Cumbia

Según los estudios sobre folclor en Colombia, la cumbia es el ritmo más representativo a nivel mundial, ya que tiene tres elementos importantes: lo indígena, lo africano y lo español. En ellos se puede dilucidar sobre tres asuntos fundamentales; la danza, los trajes típicos y la música, en este caso la instrumental. La palabra “*cumbia*”, tiene su raíz en la palabra “*Cumbé*” refiriéndose al baile que realizaban los negros de la Guinea Continental Española, en la zona Batá del África septentrional<sup>35</sup>. Como se menciona antes, al parecer la cumbia es una mezcla de tres culturas que aportan tres elementos: en la tradición se piensa que la cumbia está permeada por la influencia negra dada de sus tambores y el ritmo, la indígena por la melodía y la danza y los blancos por sus vestidos, sin desconocer que en África no solamente es importante el ritmo y los tambores sino también sus danzas, sus cantos polifónicos y sus vestuarios, completamente diferentes a los que se hace en Europa, en Asia y en Indoamérica<sup>36</sup>.

Este ritmo en Colombia aparece y se desenvuelve como baile en el siglo XVII en la Costa Atlántica con la llegada de africanos es condición de esclavitud, y a su vez, es una matriz de donde se desprenden subgéneros como el bullerengue, el porro, el chandé, la puya, el abozao, el mapalé, el merengue, el paseo, la gaita, el fandango y el paseo vallenato. Agrupaciones de todo el mundo interpretan, bailan y gozan la cumbia colombiana, gracias a su furor característico que es expresado por medio de los bendecidos tambores africanos. Los tambores tienen una estrecha relación con el Caribe y todos los ritmos que se derivan de él, por ejemplo: el son, la habanera, la guaracha, el danzón, el bolero y la salsa, etc.

No se conoce el año exacto de la aparición de este ritmo, pero se toman como referencia los festejos que se realizaban y se siguen realizando en las noches del dos de febrero<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Nombre que le da la ONU a la agrupación de subregiones, compuesta por seis países de África del Norte: Marruecos, Argelia, Túnez, Libia, Egipto y Sudán. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81frica\\_del\\_Norte](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81frica_del_Norte).

<sup>36</sup> Hace referencia a las características raizales y culturales de los pueblos indígenas de América.

<sup>37</sup> Escuchar la canción “dos de febrero”, interpretada por Totó la Momposina.

a la Virgen de la Candelaria<sup>38</sup> en Cartagena, el ritmo cadencioso lo llevan los tambores africanos y la melodía acompañante de los indígenas por medio de las flautas de millo, frente a la playa y rodeando el fuego. Esto ocurre mientras amos y esclavizantes se instalan en sus palcos como parte de su entretenimiento, aunque esto cambió radicalmente en el siglo XIX, gracias a las batallas de independencia en contra de la esclavitud.

## Danza y Trajes

El papel de la mujer en una cumbiamba<sup>39</sup> es como en la mayoría de las danzas negras heredadas de África, defenderse del asedio del hombre por medio de la luz que lleva de las velas prendidas en su mano derecha, mientras su mano izquierda recoge su pollera<sup>40</sup>, moviéndola hacia adelante y hacia atrás, dando pasos muy cortos, girando sobre su propio eje en diferentes direcciones, según lo que propone el hombre y la música. Además de la pollera generalmente muy colorida también llevan una blusa blanca con cuello alto y un pañuelo rojo atado al cuello.

Como es sabido, el hombre negro tiene fuerza y resistencia, y esto lo demuestra en el baile, haciendo todo tipo de movimientos y gritos, tratando de seducir a su pareja sin tocarla, imitando el ritual de cortejo de algunos animales, acompañado por movimientos de manos donde a veces se quita y se pone un sombrero<sup>41</sup>. Aparte del sombrero los hombres llevan un pantalón blanco al cual se le hacen algunos dobleces en la parte inferior, una camisa blanca manga larga adornada en el pecho y un pañuelo rojo atado también al cuello.

---

<sup>38</sup> Esta deidad viene de Tenerife, España, y representa el candelero o la candela, que etimológicamente tiene que ver con la luz para el buen camino y avivación hacia dios, en Cartagena de Indias es considerada como la patrona de la ciudad. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen\\_de\\_la\\_Candelaria](https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_la_Candelaria).

<sup>39</sup> Fiesta de tambores, rueda de baile donde se toca cumbia.

<sup>40</sup> Prenda de vestir femenina la cual cubre sus piernas. Es muy común su utilización en grupos de baile tradicionales. Para dilucidar sobre el tema se puede escuchar la canción “La Pollera Colorá” de Pedro Salcedo y su Orquesta.

<sup>41</sup> Este sombrero se conoce como “sombrero vultiao” y es una de las artesanías con origen de la cultura indígena Sinú más importantes de Colombia, es construido con hojas de caña flecha trenzadas, a partir de una serie de vueltas, de ahí proviene su nombre.

## Los instrumentos

Aquí se combinan instrumentos percutidos que hacen parte de la cultura negra e instrumentos melódicos de la cultura indígena, así:

### Tambores

- ❖ El llamador o tambor macho mide 35 centímetros de longitud aproximadamente.
  - ❖ El alegre o tambor hembra mide 70 centímetros de longitud aproximadamente.
- Estos instrumentos son membranófonos<sup>42</sup>, con una membrana y un fondo hueco. Su cuerpo es construido con diferentes tipos de madera como: campana, ceiba roja, caracolí, carrito, balso, palma sara o cedro, en forma de cilindro y la membrana o parche es de pieles de chivo, tatabro, marimonda o buche de caimán tensionado por unas cuñas que son de matarratón, mucurulo o cañagualo, amarradas con sogá.
- ❖ Tambora o bombo que consta de un cuerpo cilíndrico, construido con madera de campano o ceiba roja y dos membranas o parches que son piel curtida de res o chivo, que también es tensionada por medio de cuerda.

### Gaitas y flautas de millo

- ❖ Gaita hembra y Gaita macho: Estos instrumentos son aerófonos<sup>43</sup> con embocadura construida con cardón o cactus, cera de abejas, cañón de plumas de ave (pato silvestre, pato montés o guaco), carbón pulverizado e hilo, su cuerpo es tubular con un extremo hueco. La gaita hembra tiene cinco orificios en su cuerpo y está encargada de llevar la melodía principal y la gaita macho tiene entre dos y tres orificios, está encargada de llevar el acompañamiento o bajo. Sus raíces están entre la comunidad Cuna o Guna<sup>44</sup> y comunidad Kogui<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Instrumentos que constan de un cuerpo y una membrana o parche tensionado que vibra al ser percutido, flotado o soplado ya sea con las manos, con baquetas o escobillas.

<sup>43</sup> Familia de instrumentos musicales los cuales producen sonido por medio de vibraciones en su interior sin necesidad de cuerdas

<sup>44</sup> Pueblo amerindio ubicado cerca la rio Chucunaque en el extremo este de Panamá en la provincia de Darién, su idioma se encuentra en la familia lingüística Chibcha.

<sup>45</sup> Pueblo amerindio ubicado hacia el norte de la Sierra Nevada de Santa Marta, su lenguaje también hace parte del grupo lenguas Chibchas.

- ❖ Flauta de millo: Este Instrumento es aerófono y está compuesta por caña de carrizo, corozo, millo, maíz, sorgo, mijo o pito en forma de cilindro con agujeros en ambos extremos. En algún extremo tiene un corte para crear una especie de lengüeta y cuatro orificios redondos. Se toca transversalmente y estos grupos acompañados con otros instrumentos de percusión se les conoce como grupos de millo. Se pueden encontrar flautas no temperadas y afinadas en do, fa, sol, re, etc. Esta flauta tiene su raíz en la flauta massi de los indígenas pertenecientes a la comunidad Arahua.<sup>46</sup>
- ❖ Las maracas son un instrumento idiófono<sup>47</sup>, compuesto por una cabeza hecha por calabazo o totumo, en su interior se introducen semillas, piedras pequeñas o granos de arroz y en la parte inferior se introduce un palo cilíndrico para poder agarrarlo.
- ❖ El acordeón, creado por Cyril Demian en Viena, es un instrumento de viento el cual lo conforman, un fuelle, un diapasón y dos cajas armónicas de madera. Es utilizado en varias regiones del país, como instrumento que lleva la melodía o armonía.

### 2.2.5 El Chandé

El chandé tiene sus raíces rítmicas en África y su patrón musical de la madre cumbia, es música y a su vez danza y es interpretado y bailado mayormente en la zona de la Costa Atlántica. Este ritmo tiene diversos nombres según en el territorio en el que es ejecutado por ejemplo en departamentos de Sucre y Córdoba le llaman bullerengue o zere cesé y en El Paso o Guamal (zona oriental) es conocido como tambora, zambapalo o pajarito.

El compositor, arreglista y trompetista Antonio María Peñaloza Cervantes compuso la pieza musical “*Te Olvidé*” en ritmo de chandé aproximadamente en 1951, la cual es tomada como un himno dentro de festejo del Carnaval de Barranquilla y otros compositores como por ejemplo el Joe Arroyo, introduce en varias oportunidades el chandé y lo mezcla con otros ritmos de origen africano, al parecer creando así, su propio

---

<sup>46</sup> Grupo de pueblos indígenas ubicados en las Antillas antes de la colonización.

<sup>47</sup> Familia de instrumentos musicales cuyos utilizan su propio cuerpo como resonador.

estilo musical y un eje central que lo identifica como uno de los artistas importantes dentro de la música caribeña.

### **2.2.6. La salsa**

Según el escritor colombiano Jesús Arteaga, la salsa llega a Colombia por medio la industria de la música como los conciertos y las disco tiendas y también por la radio. Richi Ray & Bobby Cruz crearon una efervescencia dentro de la sociedad colombiana puesto que sus canciones le gustaban a toda clase de personas sin respetar las divisiones sociales presentes. Este grupo es muy famoso en Colombia y es conocido como un pilar fundamental de la historia de la salsa en este país, puesto que hacia 1969 la música del caribe se presentaba como una serie de ritmos folclóricos derivados y mezclados de Cuba y las Antillas. Ahora bien, es preciso recordar que por aquellos años el formato representativo de la música caribeña era el sexteto interpretando sobre todo sonos y boleros.

Hacia 1955 se produjo un rechazo hacia la música de Pérez Prado y su mambo que se escuchaban por radio desde la iglesia, pues pensaban que se manifestaba como un movimiento de neopaganismo de la educación sexual, el cine corruptor. Los baños mixtos, el mambo y otros inventos modernos traídos del infierno para acabar de desquiciar una sociedad ya carcomida en el orden moral. (Arteaga: 1992). Las orquestas de Pacho Galán y Lucho Bermúdez son muy conocidas a nivel local como internacionalmente puesto que ellas fueron parte de las brillantes agrupaciones llamadas Big Bands latinas que interpretaban porros, merecumbés y cumbias tanto a así que en alguna oportunidad la orquesta de Lucho, alternó escenario con el famoso cantante Benny Moré. Varios artistas importantes dentro de la música del Caribe estuvieron presentes dando conciertos o grabando en el país como Celia Cruz, El Trio Matamoros, La Orquesta Casino de la Playa, La Sonora Matancera, entre otros. Además del Sexteto Tabala, existió otro sexteto muy importante en el Caribe colombiano en 1945 llamado Los Cali Boys, quienes interpretaban ritmos cubanos sobre todo en sitios de bailes nocturnos que por la época no tenían una buena reputación. Según Arteaga hacia 1969 Los Corraleros de Majagual alternaron escenario En Nueva York con la orquesta de Johnny Pacheco quien después se convirtió en el director de la Fania junto a Jerry

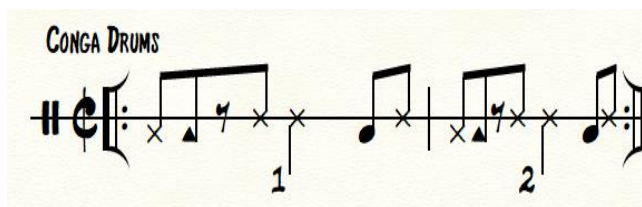
Masucci. El timbalero de los corraleros que en ese entonces era Julio Ernesto Estrada más conocido como “Fruko” quedó impresionado con la música que mostro el flautista Pacheco. Al regresar a Colombia propuso en Discos Fuentes formar un grupo de salsa al estilo de Nueva York. Un primer trabajo experimental fue un álbum llamado “Tesura” donde no tuvo mucha acogida por el público, aunque después con la vinculación de los cantes Wilson Manyoma y Joe Arroyo a la orquesta Fruko y sus Tesos, fueron capaces de compartir en popularidad con Richi Ray & Bobby Cruz por supuesto guardando las diferencias. Después de la separación del Joe Arroyo de la orquesta definitivamente logra un aporte muy significativo a toda la música de Caribe y sobre todo la creación del “*Joesión*”, tema que analiza este trabajo de grado.

Algunas orquestas y grupos musicales de salsa que tienen importancia en Colombia son: El Grupo Niche, El Grupo Galé, Orquesta Guayacán, Los Titanes, Orquesta Matecaña, Sonora Carruseles, The Latin Brothers, Son de Cali, entre otras.

Después de todo este proceso descriptivo de varios aspectos musicales alrededor del Joe Arroyo, se puede deducir algunos elementos para determinar lo que se ha llegado enunciar como el “*Joesión*”. Es así, que podemos afirmar que el “ritmo *Joesión*”, utilizó diferentes elementos rítmicos tomados de otros. Lo miraremos en algunos instrumentos para mejor comprensión:

Por ejemplo, en la conga se utilizó la combinación del caballo y el chandé. Cabe aclarar que en varios temas se evidencia la misma forma con variaciones y algunos ornamentos parecidos.

- ❖ **El Caballo en conga:** Este ritmo, simula el galope de un caballo y es muy utilizado en las orquestas de salsa como variación rítmica dentro de una composición. Este ritmo se interpreta en las congas.

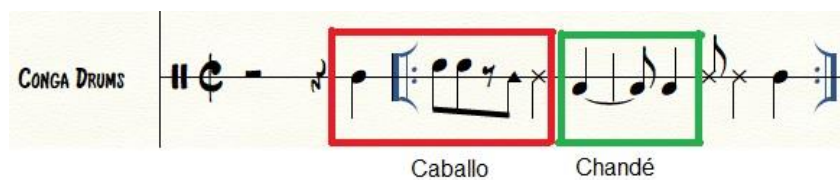


### ❖ El Chandé en tambora:

Recordaremos que este ritmo tiene sus raíces rítmicas en África. Este ritmo es muy utilizado sobre todo en la Costa Caribe de Colombia donde es interpretado por varios grupos folclóricos.



La combinación de estos dos ritmos da como resultado el siguiente ritmo en la conga<sup>48</sup>:



Este ritmo toma elementos del caballo y del chandé. (Estos aspectos también se abordarán en el capítulo de los análisis musicales de las canciones “*Tumbatecho*” y “*Musa Original*” donde se compararán entre las dos canciones las congas y la campana y se podrá observar más específicamente algunas variaciones).

Entonces la pregunta en este caso y que muchos estudiosos del tema se han hecho es: ¿“*El Joeson*” es un nuevo ritmo creado?, o ¿son simplemente elementos de otros?

Según Poincaré en su libro “*La invención matemática*”, asevera que la invención o creación, es el acto de discernir y elegir. Es decir, que es el evento de escoger combinaciones útiles-inútiles, o diferentes opciones a través de la misma intuición y que genera como resultado la invención. (Poincaré: 1908, p.26)

### 2.3. Cuestión Creación

En este punto se analizan varias teorías sobre el proceso creativo y si en él, interviene el contexto, ya que es importante dar cuenta de cómo posiblemente se generó el “*Joesón*” y las circunstancias que conllevaron al Joe Arroyo a denominar un estilo y a ser

<sup>48</sup> Este ritmo podrá ser escuchado en los anexos de este trabajo.

uno de los representantes de la música del Caribe, llegando a ser homenajeado por la orquesta de Richi Ray y Bobby Cruz que son un icono en la salsa.

### **2.3.1. La creación como improvisación musical**

María Victoria Assinnato cita teorías referentes a la improvisación desde los campos de la psicología, etnomusicología, filosofía y pedagogía; además, hace una diferencia entre la ejecución de obras musicales escritas y la improvisación donde está más llamada hacia la libre escogencia de un aspecto mental de escalas, adornos y ritmos. Es parecido a un artista plástico cuando trabaja con materiales que se pueden moldear a su gusto; en cambio la otra, en su ejecución tiene muchas más restricciones, pues en la obra están todas las indicaciones que el compositor establece previamente. Al parecer, el pianista que interpreta una obra que está escrita en partitura, se convierte en un buen repetidor del compositor siempre y cuando se mantenga fiel a lo que está escrito. Con esto no se quiere decir que no se necesite una amplia experticia para la interpretación de las obras escritas, puesto que, se requiere de un trabajo exhaustivo y riguroso.

No se puede pensar que por ejemplo un pianista que lee de la partitura una improvisación escrita está improvisando, por el contrario, es el mismo caso cuando se lee una obra clásica escrita en partitura. Puesto que el proceso de improvisar va más allá de seguir una métrica o patrones musicales. Dentro del género salsa, se convierte en ese preciso momento en un compositor, pues desarrolla sus formas creativas en la ejecución, que a su vez puede tomar referentes de formas de improvisar de más pianistas dentro del género como Papo Lucca<sup>49</sup>, Eddie Palmieri<sup>50</sup> o Larry Harlow <sup>51</sup>, el cual se obtiene mediante el estudio técnico, el análisis y la audición consciente o “audiación” (audiación), término al que se refiere el profesor Fabio Martínez y por el pedagogo americano Edwin Gordon quien bautizó como la capacidad de escuchar música y darle sentido llegando al punto de ser capaz de formar nuevas ideas musicales que es equivalente al proceso de

---

<sup>49</sup>(1946), Arreglista y virtuoso pianista puertorriqueño, más conocido como “*La perla de Ponce*”. Fue cofundador de la Sonora Ponceña. Esta orquesta es muy conocida del género salsa. Dentro de sus integrantes estuvo Tito Gómez, quien después hizo parte del Grupo Niche de Jairo Varela.

<sup>50</sup> (1936), Compositor puertorriqueño, influyente por su estilo innovador en la sonoridad del piano en la salsa.

<sup>51</sup> (1939), Compositor y productor estadounidense de son cubano, guaracha, son montuno, chachachá y salsa.

pensar, entender y crear ideas con palabras en el lenguaje. En tiempos pasados, estas formas eran conocidas como variaciones que consiste en escoger un tema<sup>52</sup> presente en la composición y transformarlo según las habilidades y conocimientos de cada músico, convirtiéndose en improvisaciones.

En el campo de la psicología, Jeff Pressing propuso en 1987, una teoría basada en términos de **input** (entrada, a través de los órganos sensitivos) *processing and decisions making* (procesamiento y toma de decisiones, a cargo de sistema nervioso central) y **output** (salida, llevada a cabo por algunas glándulas y el sistema muscular), y en este proceso participan tipos de **feedback** (auditivo, visual, táctil y propio-receptivo). Para Pressing hay dos elementos fundamentales en su postulación, una es el referente mencionado anteriormente y la segunda es la base del conocimiento conformada por elementos musicales rítmicos, melódicos y armónicos que son tratados bajo los procedimientos de variación, como ornamentación, reelaboración, aumento, disminución, secuenciación, entre otros, los cuales, conducen a crear estructuras utilizadas en la improvisación.

En 1991 Philip Johnson expuso dos algoritmos: los **neo-darwinianos** encargados de seleccionar elementos y los **neo-lamarckianos**, que permiten variación y mezcla de elementos existentes. En otras palabras, Johnson quiere decir que la improvisación nace de la selección y combinación de materiales musicales existentes, escogidas por el propio músico.

Barry Kenny y Martin Gellrinch, estando de acuerdo con la teoría de Pressing, en 2002 integraron al proceso de improvisación la memoria (cognitivo) y la habilidad motora (psicológico) propias del sujeto, pero que además está supeditado al género y contexto sociocultural en el que desarrolla dicha improvisación.

En las teorías etnomusicológicas referentes a la improvisación es pertinente citar a Derek Bailey, que en 1992 analizó la improvisación para el órgano, el jazz, la música hindú, el rock y el flamenco del siglo XVII, dando el punto de vista del emisor y receptor. Explicó que la improvisación es continua, kinética<sup>53</sup>(kinestesia), dinámica, equivalente, balística,

---

<sup>52</sup> Mínima estructura musical con sentido completo. (Svetlana Skriagina)

<sup>53</sup> La Kinestécia (cinestesia), es la ciencia que estudia el movimiento humano y la percepción del movimiento.

centrífuga y que los músicos estudian para esto, que no es un proceso inconsciente, aunque lo pareciera, además, de concebir el término ampliamente, relacionándolo con la composición. Ahora bien, se plantean dos cuestiones importantes: la complejidad del término y lo que abarca y en qué momento histórico se sitúa.

En 1998, el musicólogo y etnomusicólogo Bruno Nettl editó el libro *In the course of performance*, en coautoría con Melinda Russell, el dónde se observan estudios sobre la improvisación en la música de los grupos llamados “gamelán javanés”<sup>54</sup>, en cual Anderson Sutton (1998) sugiere que son decisiones tomadas por los músicos durante la ejecución; en cambio Blum, (1998) dice: “*los desafíos a los que se enfrentan los intérpretes casi nunca son completamente imprevistos*”. En unos de los capítulos del libro se analizan grupos de canto lírico italiano, concluyendo que la improvisación es dada por la confluencia de los integrantes al momento de compartir sus conocimientos y al acuerdo que llegan, tratando de dejar unos parámetros de lo que se puede y no se puede hacer dentro de una improvisación por ideales dentro de la misma agrupación (Magrini, 1998). También hay artículos relacionados a Clara Week donde analiza la música árabe y músicos estadounidenses en el jazz como Louis Armstrong<sup>55</sup>, Miles Davis<sup>56</sup>, Jonn Coltrane <sup>57</sup> y George Russell <sup>58</sup> y expuso que, inexorablemente las improvisaciones están atadas a cada contexto sociocultural por lo tanto cada una de ellas tiene particularidades propias.

En 2009 Nettl y Gabriel Solís editaron el libro *Musical Improvisation. Art Education and Society* que es considerado la continuación del libro mencionado anteriormente. En este libro se ocupan de cuestiones como las conexiones entre la improvisación y la política, la cultura y la sociedad donde se realiza una mirada pedagógica; y en los últimos capítulos se ocupan de la improvisación como acto creativo. Al igual que Bailey, referenciado anteriormente, generó una relación entre improvisación y composición

---

<sup>54</sup> Conjunto tradicional indonesio, donde prevalecen los instrumentos de percusión metalófonos y tambores.

<sup>55</sup>(1901-1971), Trompetista y cantante americano conocido por influenciar el canto jazzístico.

<sup>56</sup>(1926-1991), Compositor y trompetista americano, influyente sobre todo en el cool jazz por su sonido suave y lírico en su instrumento.

<sup>57</sup>(1926-1967), Saxofonista americano conocido por su virtuosismo en el jazz.

<sup>58</sup>(1923-2009), Profesor, compositor y músico multi-instrumentista que publicó estudios sobre modalidad musical, los cuales fueron utilizados por músicos como Miles Davis y John Coltrane.

indicando que son dos caras de un mismo proceso. Hicieron una crítica a la literatura académica justificando que sólo se ha mirado la improvisación como producto, pero no el amplio espectro externo que lo rodea, por ejemplo, el contexto sociocultural implícito; ampliaron su propia mirada de manera más holística de la improvisación y no cayeron en estudiarla sólo en el género del jazz.

En el campo de la filosofía, Stephen Nachmanovich, planteó en 1990 la improvisación en función de cuatro clases de análisis:

- ❖ Las fuentes, que incluyen todo aquello que pueda constituirse en el material de una improvisación como los sentimientos, imágenes y patrones musicales, en ese sentido, es importante el estado en el que está la persona a la hora de improvisar, también pueden intervenir recuerdos y melodías.
- ❖ La obra que trata sobre las limitaciones, los errores y la forma que constituyen una improvisación.
- ❖ Los obstáculos y las aperturas, categorías que se encargan de describir sensaciones y acciones del improvisador.
- ❖ Los frutos que integra al improvisador con su obra.

En 1992, Eleanor Stubley expuso que la música es un dominio cognoscitivo<sup>59</sup> que contiene tres modos diferentes no medibles de conocimiento: *la audición, la composición y la ejecución*. También mencionó que hay una modalidad particular que es la improvisación y que está se ubica entre la ejecución y la composición. La improvisación pone a prueba precisamente las tres modalidades mencionadas arriba. Gary Peters en 2009 se refirió a la improvisación por medio de palabras como libertad, origen, ironía, mimesis, crueldad, creación y renovación. Peters dice que, en el acto de improvisar, el emisor crea música con libertad, luego puede transformarlo con crueldad o compasión según el estado en que se encuentre el ejecutante; además, utiliza también el pensamiento musical y de ahí la diferencia en cuanto a musicalidad y técnica de los

---

<sup>59</sup> Procesos a través de los cuales las personas asimilan y generan conocimiento.

músicos improvisadores, independientemente de la especificidad del género en el que se está creando y moviendo el músico.

En las teóricas pedagógicas se puede citar a Emma Garmendia y a Violeta Hemsy de Gainza que piensan la improvisación y realizan teorías con aplicabilidad en salones o aulas de clase, así mismo, Panagiotis Kallopoulos investiga desde la diferencia entre la improvisación como técnica y la improvisación como proceso. Emma propuso en 1981 un método de educación *audioperceptiva* donde plantea dos actividades importantes: improvisación y movimiento corporal, las que actúan implícitamente durante todo el método para el desarrollo musical de la afinación y otros elementos. La Argentina Violeta Hemsy en 1983, realizó un estudio de la improvisación a través de su experiencia como docente donde objetó que la técnica y las consignas son las bases primordiales de una “buena” improvisación y que se pueden desarrollar analizando, ejecutando y poniendo objetivos. Panagiotis en 2007, consideró que la improvisación es el resultado del vínculo entre estilo y técnica sin descartar el entorno social y político. Sustentó que en el campo educativo se puede inducir la improvisación por medio de la participación de todos los estudiantes de un aula como creación colectiva (muy parecido a diversos grupos musicales, donde cualquier integrante crea una idea y los demás se van sumando como complemento) por medio de motivos y células ritmo-melódicas cortas que después se desarrollan progresivamente.

### **2.3.2. Creatividad y algunos aportes**

María Teresa Esquivia, Maestra en Educación y Licenciada en Psicología, realiza un paneo al significado de la palabra *creatividad*, que hasta hace muy poco se investigaba a profundidad por varios estudiosos de diferentes áreas. Allí se muestran definiciones estrictas del concepto en diccionarios, como por ejemplo Océano<sup>60</sup> que dice: «*Disposición a crear, que existe en estado potencial en todo individuo y en todas las edades*». Es decir que el diccionario indica, que todas las personas independientemente del sexo, la edad, la raza, y el contexto, puede crear y producir material tangible e

---

<sup>60</sup> Grupo empresarial español que distribuye contenidos de ayuda para los temas vistos en el preescolar, primaria, bachillerato y universidad para la consulta de cualquier persona de habla española. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo\\_Oc%C3%A9ano](https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_Oc%C3%A9ano).

intangible. En el diccionario de Santillana<sup>61</sup>, el término *creatividad* se refiere a: «*innovación valiosa y es de reciente creación*». Ahora bien, se puede observar que el término innovación proviene del latín “*innovatio*” que significa (crear algo nuevo), entonces se refiere a ¿modificar algo?, ¿mejorarlo algo?, ¿renovar algo?, ¿modernizar algo?, ¿reestructurar algo? Esta palabra innovación, la utilizan constantemente varios investigadores del tema como parte del componente creativo, pero se puede ir más afondo, pues si se toma la definición estrictamente, se puede pensar hasta qué punto es “innovación” o a que se le llama “innovado”, además de quienes y que características tienen las personas “Innovadoras” o “innovadores”. ¿Acaso hay un acto creativo y no innovador o viceversa? Muchos autores dicen que la creación es una selección de materiales que se encuentran intrínsecamente en el ser, y que cuando se escogen, no se sabe de dónde provienen exactamente, ya que ese material fue apropiado durante un trabajo inconsciente que describe Poincaré así; [...]« *Durante un periodo de reposo aparente y de trabajo inconsciente, algunos átomos se descuelgan de la pared y se ponen en movimiento, sus mutuos choques pueden entonces producir nuevas combinaciones*»[...] (Poincaré H. 1903, p. 89).

Lo importante de estos diferentes antecedentes, definiciones y aportaciones es que no hay verdades absolutas, pero tampoco se puede descalificar o negar las investigaciones en torno al tema, al contrario, son un valioso punto de partida para diferentes investigadores que quieran inmiscuirse en el estudio del término, intentando cada vez ser más creativos, valga la redundancia. Desde un punto de vista de la autora se observa que se refiere al tema, como un término relativamente nuevo, pues algunas orientaciones dentro de la disciplina de la psicología han hablado del tema como el conductismo<sup>62</sup>, el asociacionismo, la escuela Gestalt<sup>63</sup> y el psicoanálisis.

---

<sup>61</sup> Compañía española que realiza contenidos educativos de aprendizaje con presencia en más de 18 países. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo\\_Santillana](https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_Santillana).

<sup>62</sup> Para Frederic Skinner es una filosofía de la ciencia del comportamiento que presenta un ser vivo según su contexto.

<sup>63</sup> Rama de la psicología moderna proveniente de Alemania. El término alemán Gestalt se refiere a forma, configuración, estructura en la que la mente percibe. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Psicolog%C3%ADa\\_de\\_la\\_Gestalt](https://es.wikipedia.org/wiki/Psicolog%C3%ADa_de_la_Gestalt).

En el campo de la educación se habla constantemente de la creatividad donde la mayoría de los psicólogos la han considerado como un factor de relación de múltiples dimensiones, incluso en varios currículum estudiantiles se habla sobre la capacidad de pensar y crear ante situaciones cotidianas.

El texto de la maestra María Teresa expone, que en procesos educativos se debe tener un pensamiento divergente tanto en profesores como estudiantes. Esto ayuda a tener una mirada holística sobre un objeto de estudio o temas de interés, evitando así, tanto enseñar como aprender de una sola manera o como pasa constantemente en diferentes espacios de educación en donde los profesores se limitan a enseñar por medio de los conocimientos que adquirieron de sus maestros sin tener un constante deseo por la lectura, el pensamiento y la escritura, los cuales son procesos que ayudan a obtener conocimiento. Esto se conoce como enseñanza activa y creativa. Son muchos los autores que han escrito sobre la creatividad, en este texto, mencionan 54 definiciones de diferentes autores ordenados cronológicamente, aquí se tomaran algunos de ellos para dilucidar sobre el tema.

Paul Guilford<sup>64</sup> denomina la creatividad como “*pensamiento divergente*” que básicamente es la visualización en la mente de diferentes posibilidades de solución al enfrentar una situación, contrario al pensamiento convergente o pensamiento lógico, que refiere básicamente a la búsqueda de una única solución para una situación. Acá, sería inequívoco pensar que en el acto creativo sólo actúa el pensamiento divergente, sino todo lo contrario, las dos son importantes, pues una se encarga de enlazar ideas y la otra de organizarlas, de ahí el motivo del porqué algunas personas son más creativas que otras, ya que tienen algún pensamiento más ejercitado que otro. Entonces se puede deducir que, aunque la inteligencia y la creatividad se vean emparejadas, son formas diferentes.

[...] «*La creatividad, en el sentido limitado, se refiere a las aptitudes que son características de los individuos creadores, como la fluidez, la flexibilidad, la originalidad y el pensamiento divergente*» [...] (Guilford: 1952).

---

<sup>64</sup> Joy Paul Guilford, (1897–1987), fue un psicólogo americano que realizó estudios sobre la inteligencia creando un modelo estructural de ella. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Joy\\_Paul\\_Guilford](https://es.wikipedia.org/wiki/Joy_Paul_Guilford).

Guilford junto a Dedboud (1992), propusieron ocho características que componen la creatividad:

1. Sensibilidad ante los problemas
2. Fluidez
3. Flexibilidad
4. Originalidad
5. Redefinición
6. Análisis
7. Síntesis
8. Penetración

Complementariamente se puede citar la premisa de Fromm<sup>65</sup>: «*La creatividad no es una cualidad de la que estén dotados particularmente los artistas y otros individuos, sino una actitud que puede poseer cada persona*» (Esquivias S. de Fromm 1959). Esto refleja que Fromm consideró la creatividad como un proceso de nacimiento continuo que significa un constante aprendizaje durante toda la vida por medio de la lectura y el pensamiento. Esta premisa hizo una contribución significativa cuando nombra que la creatividad no es exclusiva para algunas personas en particular, sino que es más incluyente, llegando al punto de inducir que todas las personas pueden ser creativas, claro está que entra en juego el contexto, la sociedad y educación, entre otras configuraciones sociales.

Parnes<sup>66</sup> en 1962 nos dice que la creatividad es la «*Capacidad para encontrar relaciones entre ideas antes no relacionadas, y que se manifiestan en forma de nuevos esquemas, experiencias o productos nuevos*». Junto con Alex Osborn desarrollan un método de CPS; *Solución Creativa de Problemas*, que consiste en plasmar la experiencia de más de 40 años de investigación ayudando a resolver retos de manera imaginativa.

Torrence<sup>67</sup> y Hansen estudiaron a un grupo de profesores por medio de las pruebas de pensamiento creativo de Torrence (TTCT)<sup>68</sup>, los observaron con detalle a la hora de dar sus clases y encontraron que los profesores creativos aceptan de buena manera las

---

<sup>65</sup> Erich Fromm, (1900 – 1980), es un destacado psicólogo, psicoanalista y humanista alemán el cual fue uno de los constantes renovadores del psicoanálisis. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Erich\\_Fromm](https://es.wikipedia.org/wiki/Erich_Fromm).

<sup>66</sup> Sidney Parnes, (1922-2013), académico estadounidense, cofundador de un centro internacional de estudios de creatividad y miembro para el desarrollo de CEF (Creative Education Foundation). Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Sidney\\_Parnes](https://es.wikipedia.org/wiki/Sidney_Parnes).

<sup>67</sup> Elis Paul Torrence, (1915- 2003), psicólogo estadounidense muy conocido por su extenso trabajo en creatividad. Al igual que Parnes, también realiza programas, modelos y pruebas para la investigación de personas creativas. Fuente [https://en.wikipedia.org/wiki/Ellis\\_Paul\\_Torrance](https://en.wikipedia.org/wiki/Ellis_Paul_Torrance).

<sup>68</sup> Estas pruebas están basadas en el trabajo de Guilford donde se estudian cuatro habilidades que componen la creatividad: fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración.

ideas de sus estudiantes, también, utilizan mecanismos para la motivación de los estudiantes y suelen incorporar esas ideas en la estructura o secuencia del tema que están trabajando, por el contrario, los profesores menos creativos son más cerrados frente a las ideas de los estudiantes e inducen periodos de silencio (Esquivias 2004). Estas ideas proponen dar una mirada sobre el papel de los profesores en la educación básica primaria, secundaria, técnica, tecnológica y profesional donde se encuentran tanto profesores creativos como otros que no motivan a sus estudiantes incurriendo en el error de querer proponer uniformidad en vez de diversidad, repitiendo temas en forma de plantilla que aplican curso tras curso y año tras año, sin sentir la necesidad de explorar nuevos contenidos por medio del estudio personal.

### 2.3.3. Lo qué dice Poincaré

Henri Poincaré fue un prestigioso polímata<sup>69</sup> francés (1854-1912), que hizo contribuciones especialmente en las áreas de las matemáticas. Analiza el por qué si hay mente sana o salud mental<sup>70</sup>, hay falta de comprensión en las matemáticas generando preocupación de «*que en general no se entienden*», especialmente en los errores matemáticos, si bien es cierto, se debe ser capaz de detectar estos errores de manera lógica en cualquier situación. Expone que el error puede deberse al olvido de las fórmulas, expresó que mientras estas estén frescas en la mente, se pueden comprender más fácilmente. Después entró en asuntos de la memoria, enunciando que esta se vuelve un dato mecánico o automático, y si en alguna situación se necesita el dato, puede que falle la memoria y lo que se recuerde no corresponda a una «*realidad real*»<sup>71</sup>, pues se puede tergiversar esa información que antes se había adquirido y entendido. En este aspecto, Poincaré enunció que es por esta razón es que algunas veces se falla en la multiplicación, por el olvido de las tablas de multiplicar.

---

<sup>69</sup> Persona capaz de tener conocimientos en varias materias de la ciencia, artes o humanidades.

<sup>70</sup> Jacques Alain Miller dice «*La salud mental, es la decisión sobre la responsabilidad del individuo. Es decir, si es responsable y se puede castigar o, por el contrario, es irresponsable y se debe curar. Lacan describe la responsabilidad como castigo es una de las características esenciales a la idea del hombre que prevalece en una sociedad dada. La irresponsabilidad significa que los demás tienen derecho a decidir por alguien, es decir que deja de ser un sujeto de pleno derecho. El término «sujeto», por tanto, no se introduce a partir de lo mental sino a partir del derecho*» (Miller J. 1988, p. 120, 121).

<sup>71</sup> «*La diferencia entre lo real y la realidad es la interposición de lo mental, así como Hegel habla de la diferencias de conciencias que no son las mismas y justamente nos aceptamos en la medida que tenemos realidades, algunas no reales (dependiendo de quién)*» (Miller J. 1988, p. 130).

Una buena aptitud para las matemáticas es entonces tener una buena memoria o capacidad de atención, por si falla la memoria; es parecido a un jugador de ajedrez que puede pensar en varios movimientos adelante para poder hacer jugadas, ya que también ha pensado la anticipación, o el pianista que toca una obra donde su mente va adelante repasando lo que sigue de la partitura, según el nivel de entendimiento que tenga el pianista de la obra o en el jugador del conocimiento de la lógica del ajedrez. Este supuesto, conduce a pensar que este tipo de personas tienen una inteligencia y mente sana con capacidad para el pensamiento lógico como lo referencio Poincaré [...] «*Todo matemático podría ser un buen jugador de ajedrez y viceversa*» [...]. Esto no quiere decir que sea una regla estricta, ya que puede haber personas especialistas en cálculos matemáticos, que memorizando alcanzan logros inimaginables o, todo lo contrario. Así mismo al calcular, se está dejando llevar por el razonamiento y por las fórmulas que se desarrollan llevando un curso natural.

Poincaré expresó que en una exposición matemática no se está sobreponiendo fórmulas o silogismos<sup>72</sup> al azar, sino que son escogidos en cierto orden por medio del sentimiento, de la intuición la cual, actúa visualizando la lógica (en este sentido no se prescinde del trabajo memorístico). Poincaré también menciona que al repetir un razonamiento aprendido, puede haberlo inventado o, en caso de no ser lo suficiente capaz de crearlo por cuenta propia, aunque se trate de una ilusión, vuelve a inventarlo a medida que lo repite; en este sentido hablando en el ámbito de la música se puede pensar, que hay personas que pueden comprender la lógica de la música, pero esto no quiere decir que puede crear música, ya que se necesita algo más como el sentimiento o la intuición desarrollada sin desvincular el razonamiento, pues estas son concomitantes en el proceso de la creatividad.

Para Poincaré inventar es elegir, es seleccionar y construir elementos desechando lo demás, ahí está el verdadero trabajo del creador. Estos materiales se presentan con brevedad, tienen certeza y son de dudosa procedencia, así como también se conectan con otros materiales que antes no tenían relación alguna, sin pretender decir que «*crear*

---

<sup>72</sup> Se trata de un razonamiento tanto inductivo y deductivo, el cual consta de dos ideas y una conclusión. La formulación se le atribuye a Aristóteles, considerado el padre de la lógica.

*es la elección de materiales tan diferentes como sea posible»*, pues las ideas requieren de un extenso trabajo y proceso de discernimiento, análisis y comparación para que así lleguen a la conciencia del creador, las ideas potencialmente útiles que pasaron ya por un primer filtro. Aquí debe haber un descargo de la mente, de la conciencia, ya que se pueden saturar y no dejan espacio para las nuevas ideas que pueden llegar en cualquier momento y cualquier circunstancia por ejemplo tomando una taza de café, o caminando por el bosque.

Un ejemplo puede ser, cuando se trabaja intensamente en la creación de una pieza musical. Generalmente en primera instancia no se consigue producir algo potencialmente bueno, pero después de darnos un tiempo o un descanso y no seguir trabajando en ello, de repente en cualquier momento y situación, llega una idea y esto se gesta por el trabajo oculto que realiza el preconscious, o como lo llama Poincaré el «*yo subliminal*» entonces, se consigue crear. Este tiempo de descanso o, pensar en una cosa diferente, ayudan a no saturar y no quedarse inmerso sin respuestas en una situación que puede necesitar un compás tiempo, de preparación, de florecer, aunque la idea sigue incesantemente trabajando en un estado preconscious (inconsciente). Seguidamente de este trabajo, viene el proceso consciente, el lógico, el estructural. Sin ese pensamiento lógico, no puede estructurar una posible idea o inspiración, es por ese motivo que los impulsos del preconscious y del consciente, trabajan de la mano, son concomitantes y se necesitan uno al otro.

Para la creación es muy importante saber que los procesos del «*yo consciente*» y el «*yo subliminal*» (inconsciente), son importantes de igual manera. La inspiración trabaja de manera que hay muchos productos, los cuales se escogen no al azar, sino por medio de los sentidos. A menudo se escogen ideas, según como afectan los sentidos de las personas creadoras, por ejemplo, un compositor que creó varias melodías, sin duda tuvo un proceso de elaboración y elección de estas, las cuales, algunas le llamaron más la atención que otras, ya sea por gusto, por sentimiento o por ser más bellas<sup>73</sup>. Se puede pensar en música que algunas de estas ideas, todavía necesiten de un proceso de

---

<sup>73</sup> Poincaré dice: «*Las combinaciones útiles son precisamente las más bellas, quiero decir, aquellas que resultan más atractivas para esa sensibilidad especial que todos los matemáticos conocen*».

desarrollo, de análisis, pero ya se pueden configurar como la materia prima, como una célula rítmica, como una cadencia armoniosa, como un importante motivo, como un leitmotiv<sup>74</sup>, que el compositor puede elegir y moldear para crear así, piezas musicales.

Un ejemplo para entender el método de trabajo que expuso Poincaré de los “yoes”<sup>75</sup> por medio de la física, es imaginar en un espacio donde hay átomos en estado de reposo. Aquí entra el consciente con el papel de establecer relaciones entre átomos de una manera lógica, sin dar resultados tan satisfactorios, seguidamente se deja de pensar en ello realizando cualquier actividad diferente. En ese espacio los átomos ya no están en reposo, quedan rebotando sin la supervisión de la consciencia y es allí, donde entra el trabajo del “*yo subliminal*”, que deja con libertad los movimientos y las combinaciones con átomos pasivos o activos, aclarando que la voluntad ya había escogido los átomos no al azar sino con características específicas y que el consciente ya empezó a movilizarlos, pero no con tanta libertad, sino trazando unos objetivos determinados. Estos movimientos y combinaciones de los átomos dan como resultado la aparición de ideas<sup>76</sup>. En este punto el trabajo no está completado, esta idea no podrá ser comprobada o verificada ya que este trabajo lo hace el consciente. Las inspiraciones pueden ser el fruto del trabajo preconsciente, que, a su vez, son puntos de partida para la creación. El paso siguiente es la estructuración, atención, reglas que requieren lógica y, por ende, necesitan a la consciencia, así que podremos pensar, que en el preconsciente reina la libertad, donde se dan esas combinaciones que en la razón no se dan y resultan siendo las inspiraciones, que pasan a la consciencia para empezar a trabajar sobre ellas y sacar conclusiones y poder producir. Según este panorama, surgen varias hipótesis:

Hay que dejar que tanto el “*yo inconsciente*” y el “*yo subliminal*” hagan su trabajo. Es necesario estar pensando siempre en los proyectos que nacen por necesidad propia por medio de los procesos de la lectura, del análisis, de la escritura entre otros, porque si no lo hacemos, las ideas no aparecerán de forma mágica; aun así, a menudo, estas brotarán cuando se deja de pensar en ello. Pareciera que es contradictorio indicar que, se debe

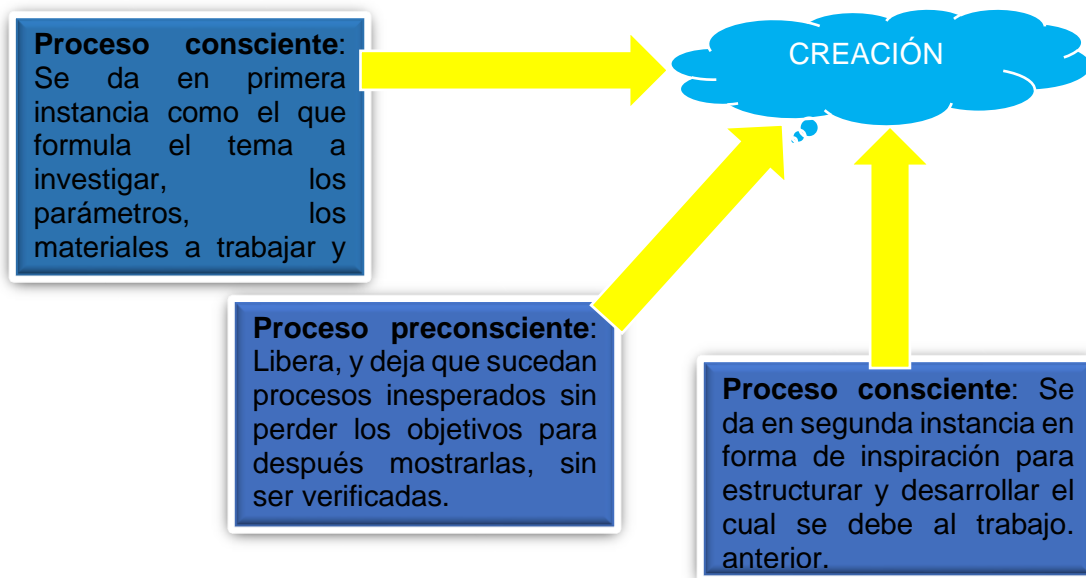
---

<sup>74</sup>Idea fundamental de una composición musical que se repite, desarrollándose de maneras diferentes por toda la obra.

<sup>75</sup> Poincaré “yoes” significa el “yo consciente” y el “yo subliminal” (inconsciente).

<sup>76</sup> El autor habla siempre en su materia que es la matemática como combinaciones, entonces las relacionaremos con fórmulas, ideas y melodías en la materia de la música.

pensar pero que las ideas llegan cuando no pensamos, entonces esto puede indicar que, en un proceso de creativo, tenemos dos procesos de desarrollo simultáneo: uno que da libertad con indicaciones determinadas anteriormente, y la otra paralelamente está relacionada con realizar otro tipo de actividades que al parecer desligan el pensamiento, pero que por el contrario, el trabajo se está construyendo de manera “oculta” pensando en cualquier otra cosa. Estos procesos se pueden graficar así:



*Ilustración 5: Proceso de la creación*

A menudo se guarda información en la mente inconscientemente por un tiempo corto o prolongado, que en cualquier situación que se necesite, se activa sin haberla guardado para algún propósito en específico; son las circunstancias lo que hace pensar de nuevo en esa información con un carácter determinado.

#### **2.3.4. Lo social influyente en la creación**

Gardner estudio a siete pensadores creativos de la era moderna que son: el médico psiquiatra Sigmund Freud (1856-1939), al físico Albert Einstein (1879-1955), al compositor Igor Stravinski (1882 – 1971), al poeta T. S. Eliot (1888-1965); a la bailarina Martha Graham (1894-1991), al líder político Mahatma Gandhi (1869-1948); por último, al pintor Pablo Picasso (1881-1973), con tres propósitos específicos:

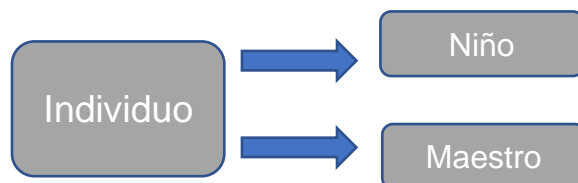
- ❖ El interés de estudiar estos personajes que convivieron en un periodo específico (1885 a 1935) y en un contexto, tratando de buscar modelos, características y compararlos entre ellos. Aquí nace una pregunta: ¿Para qué buscar este modelo?, esto sugiere pensar que cabría la posibilidad de buscar un modelo de aprendizaje, para encontrar puntos concordantes y estudiar las formas en que se abordó el conocimiento o lineamientos a seguir.
- ❖ Buscar y estudiar un asunto creativo dentro de varias áreas, además se interesa por entender que en estos personajes había características en común, rasgos de personalidad similares, pues ayuda a saber si es necesario tener alguna de esas características o rasgos que los definen para ser creativo. Es decir ¿Qué es necesario para ser creativo?
- ❖ Gardner tomó una muestra significativa para la investigación en un periodo que le sirve de objeto de estudio (1885 a 1935) y las preguntas que surgen son: ¿por qué en este periodo hay tanta creatividad?, ¿acaso la creatividad funciona más en tiempos difíciles?, ¿puede haber estancamiento en el conocimiento cuando el tiempo es estable o la estabilidad es un estado mental?

Si hay unos productos creativos en una época, se puede atribuir estos productos de creación a asuntos sociales y culturales específicos, donde la creación está interpelada por una sociedad cultural, por personajes pertenecientes a ciertas épocas mediadas por ciertos intereses, lo que podría mostrar una alta productividad en cuanto a la creatividad en diferentes campos.

Los asuntos simbólicos son muy importantes para la creación cuando se habla de formas, imágenes, sonidos, y se involucra en una sociedad porque el hombre cuenta con una capacidad genial de imaginar. Es como ver la realidad de diferentes maneras, de lo material a lo inmaterial, de lo sublime a lo ordinario. Esto se puede observar en el cambio entre la niñez y la madurez. Supone que hay una relación entre la sensibilidad y la creación, entonces ¿La sensibilidad podría ser importante en una edad temprana para verla reflejada en la madurez?, ¿de qué tipo de sensibilidad estamos hablando?, ¿a un niño al que no se le despertó la sensibilidad temprana, no sería capaz de ser un creador o pensador en su madurez?

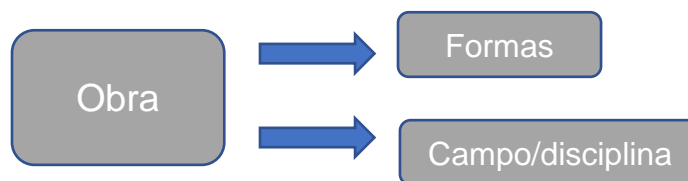
Estos son tres aspectos importantes a la hora de hablar sobre el hombre y la creatividad:

- ❖ Ser humano.
- ❖ Obra.
- ❖ Sociedad.



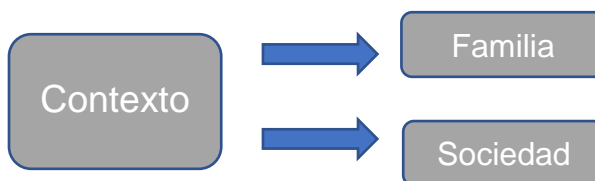
*Ilustración 6: Aspecto 1*

Nota: la sensibilidad del niño refleja el mundo de adulto.



*Ilustración 7: Aspecto 2*

Nota: los individuos a menudo utilizan sistemas simbólicos para trabajar o los inventan si es necesario.



*Ilustración 8: Aspecto 3*

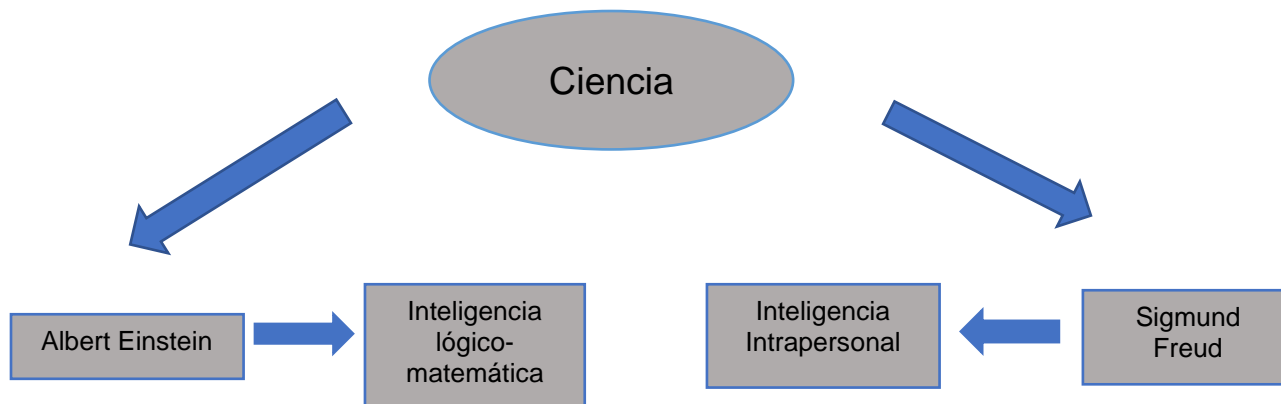
Nota: Relación entre el individuo creador y su contexto.

En el libro de Gardner se habla de un aspecto fundamental, la mirada del “mundo al yo y viceversa”, mostrando que no muchos investigadores, han sentido que están estudiando campos inexplorados a excepción de Sigmund Freud, el cual tenía una convicción de explorar terrenos desconocidos (el psicoanálisis). Poseía desde temprana edad, la habilidad de adquirir información en varias áreas del conocimiento por varios investigadores, dando como resultado el encuentro del psicoanálisis gracias a los estudios y análisis que hacía sobre sí mismo.

En la relación del niño y el maestro, Einstein por su parte no admitió la física tal cual estaba, quiso plantearse problemas y de allí se produjeron algunas teorías, pero no tuvieron éxito. Él volvió a los fundamentos, a lo básico, así como el niño desde edad temprana está aprendiendo situaciones cotidianas para luego después preguntarse por problemas más complejos. Esto sugiere que dentro de un estudio específico se debe evaluar temas a trabajar y empezar por los conceptos básicos<sup>77</sup> y luego ir poco a poco interviniendo lo más espinoso, haciendo un paralelo con el aprendizaje de un niño hasta su adultez.

Ahora bien, en Picasso, por ejemplo, desde lo prodigioso se puede llevar esta genialidad a otro nivel. Siendo niño, por sus dotes en sus obras tempranas lo llevaron a llamarse prodigio. En la adolescencia pintaba como cualquier artista de la época y desarrollaba un estilo que duraría más de 70 años. De esta situación nacen algunos interrogantes: ¿son importantes los logros en la infancia en alguna disciplina?, ¿qué posibilidades hay de que una persona que en su niñez obtuvo logros importantes en algún campo, en la adolescencia y adultez sea creador y contribuyente de conocimiento?, ¿Cuál es el papel de los padres y los profesores desde la creación, dentro de un aprendizaje en la infancia? Desde la dimensión pública de la música, Picasso y Stravinsky fueron contemporáneos. A la edad de 30 años ya habían dado nuevas ideas en cada uno de los campos en el que se sumergieron.

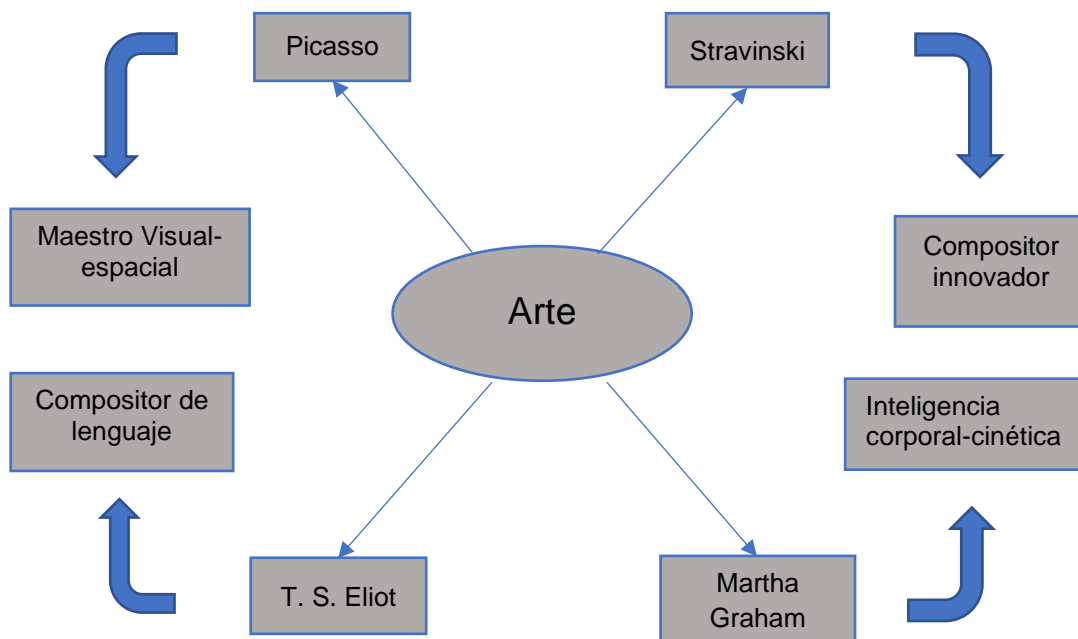
### Inteligencias en el campo de la ciencia



*Ilustración 9: Inteligencias en el campo de la ciencia.*

<sup>77</sup> Lo básico no es necesariamente se refiere a lo fácil, sino lo enunciable para poder iniciar el espíritu del conocimiento.

### Destrezas en el arte



*Ilustración 10: Destrezas en el arte.*

En estas dos esferas ciencia y arte, se refiere al asunto de la creación. Hablar sobre creatividad, por el contrario, en profesiones donde las relaciones humanas prevalecen, es más difícil, ya que los avances creativos no ocurren muy a menudo y las investigaciones toman mucho tiempo. Por ejemplo, Mahatma Gandhi es uno de los grandes Innovadores interpersonales. Este líder religioso quiso tener objetivos políticos sin inequidades y sin recurrir a la violencia, tanto así que llegó a influenciar a muchas personas. En el estudio de personajes contemporáneos, es todo un reto hablar de la creatividad. Surgen varias condiciones: ¿Quiénes? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Dónde? generando una variedad y amplitud en la misma escogencia. En el libro de Gardner, se seleccionaron siete personajes de una época específica que fueron, desde su mismo campo de estudio, influyentes y contribuyentes con teorías, avances, descubrimientos, etc. Teniendo en cuenta la paleta de inteligencias que maneja el grupo, la información que existía, la aprobación de sus conceptos y su contexto se puede saber que fueron influenciados por Europa.

A través de la historia se puede notar que, en diferentes épocas, han tomado relevancia algunos temas, se habla sobre ellos, se investiga y luego se enuncian como apartados

teóricos (en algunos casos), precisando una dinámica a través del tiempo. Estos temas pueden aparecer por alguna situación pasajera sin saber que darán representación a una era, a esto le denomina Gardner “La iluminación de una era”. Muchos han hablado del estudio de la creatividad unido al estudio de la inteligencia, algunos incluso tratan de estudiar la inteligencia humana y la creatividad como si fueran dos términos semejantes, como se enunció atrás. La inteligencia siempre ha sido medida según el C.I. (coeficiente intelectual), y por una gran cantidad de pruebas<sup>78</sup>(Sternberg)<sup>79</sup>. A principios de la era moderna, todavía se creía que cada individuo tenía una cantidad cuantificable de inteligencia, según su educación, pero no fue sino hasta que el psicólogo Paul Guilford empezara a poner interés en la creatividad como campo aparte de la inteligencia, enunciando que la creatividad no es equivalente a la inteligencia y viceversa.

Uno de los temas principales ha sido el pensamiento divergente y el pensamiento convergente, que hacen referencia a un comportamiento a la hora de afrontar problemas.

Por lo general, el pensamiento convergente se les atribuye a las personas inteligentes que solucionan problemas, analizando datos y respondiendo convencionalmente. El pensamiento divergente se les atribuye a las personas creativas que encuentran otro tipo de soluciones no convencionales a un problema. Las conclusiones de Guilford son, que la inteligencia difiere de la creatividad y viceversa, pero se concatenan, o sea que una persona puede ser más creativa que inteligente y lo contrario, todo esto subrayado dentro de excepciones talentosas.

Según Gardner, el afán de medir la creatividad ha fallado (aunque estos ya afectaron partes de la educación y la investigación) porque un puntaje alto<sup>80</sup> en una prueba de papel y lápiz no determina que una persona sea más o menos creativa en un campo o profesión. Aunque Gardner en su libro *Mentes Creativas*, habla sobre siete genialidades,

---

<sup>78</sup> La psicometría es una ciencia que está relacionada con la medida psicológica de las personas. Las primeras pruebas fueron realizadas a examinar el coeficiente intelectual para medir la inteligencia de un grupo de individuos que consiste en una serie de preguntas donde predominan el análisis estadístico y cálculo. Fuente <https://es.wikipedia.org/wiki/Psicometr%C3%ADa>.

<sup>79</sup> Robert Sternberg (1949) es un psicólogo estadounidense. Expresidente de la APA (American Psychology Association). Sus investigaciones son sobre la inteligencia, la creatividad, el amor, el odio, y la sabiduría. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Robert\\_J.\\_Sternberg](https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_J._Sternberg).

<sup>80</sup> Hace referencia a puntajes estandarizados para medir el coeficiente intelectual los cuales van desde cero que es capacidad cognitiva nula, hasta 201 que es inteligencia mayor.

se toma sólo a uno por la especificidad del estudio en este trabajo: Stravinsky, considerado polemista, ataca a sus contrarios y sorprende a su público, con una frase que aparece en su autobiografía, “La música es por su misma naturaleza, incapaz de expresar nada en absoluto”<sup>81</sup>. En algunas ocasiones los compositores ponen la música a favor de situaciones extra musicales, por ejemplo, de los sentimientos, y es por eso por lo que Stravinsky pone en igualdad de importancia los siguientes materiales de un músico: *el ritmo y los sonidos como la materia prima de la música*.

Esto hace pensar que los compositores, además de pensar en la música, tienen que pensar en el público y todo el andamiaje que requiere, como por ejemplo los programas, los espacios o salas de conciertos dónde mostrar sus obras, músicos intérpretes, editores, agentes de publicidad, mánagers, logística, etc.

Robert Craft<sup>82</sup>, amigo y colaborador de Stravinsky, se llevó una gran sorpresa al revisar la correspondencia de más de 70 años<sup>83</sup>. Descubrió que además de invertir tiempo en la composición y la interpretación, también se encargaba del proyecto musical y las exigencias que requieren la gestión; en otras palabras, era un hombre de negocios, que por sí mismo entró en un ámbito musical importante y que tenía relaciones públicas complicadas.

Stravinsky no creció dentro de la Rusia llena de castillos, hermosos paisajes y finos hoteles presentes en los escritos de Vladimir Nabokov<sup>84</sup> o Borís Pasternak<sup>85</sup>. Al contrario, fue el tercer hijo de cuatro de una pequeña familia aristócrata rural. Su infancia no estuvo llena de recuerdos felices como otros rusos que crecieron dentro de un contexto intelectual y artístico. Su padre, Fiódor Stravinski además de ser un importante cantante con tesitura de bajo, era también un abogado impávido y estricto y los sentimientos hacia su madre eran de disciplina. El punto de encuentro de la familia Stravinsky en Rusia, más exactamente en San Petersburgo, era un centro intelectual en el cual pasaban

---

<sup>81</sup> Druskin, 1983, pág. 70.

<sup>82</sup> Robert Lawson Craft (1923 – 2015), director de orquesta y escritor de música estadounidense.

<sup>83</sup> Craft, 1984. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Craft](https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Craft).

<sup>84</sup> Vladimir Nabokov (1899 – 1977), escritor ruso nacionalizado estadounidense. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Vladimir\\_Nabokov](https://es.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Nabokov).

<sup>85</sup> Borís Pasternak (1890 – 1960), fue un poeta y novelista ruso. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Bor%C3%ADs\\_Pasternak](https://es.wikipedia.org/wiki/Bor%C3%ADs_Pasternak).

personajes como Fiodor Dostoievski<sup>86</sup>. El joven Igor creció dentro en un ambiente de literatura, música y ópera, tanto así que pudo ver en escena a Tchaikovsky<sup>87</sup>. Todos los recuerdos de Igor en su infancia tienen que ver con el campo, el sonido y la escena visual de la ópera, de ahí su diferencia con otros compositores contemporáneos a la hora de manipular un drama. Según el contexto se puede pensar que Igor fue un músico prodigioso, pero que, por el contrario, buscaba su camino en la pintura y el teatro. Por otra parte, comenzó a estudiar piano a los nueve años siendo su mayor interés la improvisación, al contrario de su familia y profesores, los cuales percibían esto como un desperdicio de tiempo. Ha Igor no le interesaba el aprendizaje tradicional de la música, él mismo recuerda no haber sido un estudiante brillante, ni haber sacado calificaciones altas, entre tanto su padre se disponía a persuadir a Igor para que siguiera sus pasos, realizando una carrera de leyes. Aunque lo intentó, no le gustó y esto produjo más problemas en la fría relación entre padre e hijo. En Stravinsky se ve claramente la relación entre el profesor y el estudiante. Nikolai Rimsky-Korsakov, considerado uno de los más importantes compositores rusos, fue el instructor del joven Igor de orquestación, composición y además en la vida, ya que poco a poco Igor ve en su maestro un padre y Korsakov en su estudiante un hijo.

---

<sup>86</sup> Fiodor Dostoievski (1821 – 1881), era un importante novelista ruso. Fuente [https://es.wikipedia.org/wiki/Fi%C3%B3dor\\_Dostoyevski](https://es.wikipedia.org/wiki/Fi%C3%B3dor_Dostoyevski).

<sup>87</sup> Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840 – 1893), compositor ruso en el periodo romántico, cuyas obras están dentro del importante repertorio clásico.

## CAPITULO 3: ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Este capítulo se puede entrever en detalle un análisis morfológico de dos obras compuestas por el Joe Arroyo, etiquetadas en la contra carátula del disco como “*Joesón*”. Estas obras son “*Tumbatecho*” y “*Musa original*”<sup>88</sup>. Cabe resaltar que, en la mayoría de los discos del Joe Arroyo y su orquesta en la parte posterior del álbum, se encuentra el nombre de la obra seguido del ritmo al cual correspondía el tema, precisamente se eligieron esas dos obras para intentar esclarecer el asunto estudiado en este trabajo de grado ¿Qué es el “*Joesón*”?

Antes de entrar al análisis detallado de las obras, se puede contextualizar a los lectores por medio de sucesos de la vida del cantautor Joe Arroyo.

### 4.1 Vida y obra de Álvaro José Arroyo González

Hijo de Angela González y Guillermo Arroyo (El negro Chombo), esposo de Adela Martelo, de Mary Luz Alonso y de Jacqueline Ramon y padre de más de cinco hijos. Falleció Álvaro José Arroyo González a las 7:49 am del 26 de julio del 2011, en la Clínica La Asunción en Barranquilla (Atlántico) donde estaba internado desde el 27 de junio del mismo año. Toda la costa lo lloró, toda Colombia lo despidió, varios músicos le rindieron un sentido homenaje desde la Plaza de la Paz en su tierra querida, en la ciudad que nombra en una de sus composiciones, en esa tierra se quedó y para siempre: “*En Barranquilla me quedo*”

El Joe nació el 1 de noviembre de 1955 en Cartagena, Colombia.

Así los describe Mauricio Silva:

[...] «*El Joe nació en África, ...En esa África retinta, pícara, profunda, alegre, vaga y musical de la Colombia negra que se llama Nariño, que es un barrio de Cartagena donde se asentaron los palenqueros de San Basilio...Alla nació el “Afrocolombiano más bailado de la historia del país” .... Allá en esa África*

---

<sup>88</sup> Mauricio Silva y otros investigadores enuncian que el tema “*Musa Original*” es compuesto por Joe Arroyo, aunque se encontró un grupo llamado *Accolade de New York* que realizó un tema con muchas similitudes llamado *Compas National* en francés del álbum en vinilo *International* del año 1981. Es por esto, por lo que el Joe Arroyo en varias oportunidades, afrontó procesos sobre plagios que el mismo Mauricio Silva escribe en su libro *Centurión de la noche* del 2011.

colombiana, se forjó el mito del niño tocado por Dios en la garganta, del adolescente profesional que cantó en prostíbulos, del empírico que fue música en sí mismo, de la voz influyente de la música tropical colombiana en el siglo XX, de la fuente de frescura y alegría, **del inventor de un estilo ....** Que no quede duda: *el Joe es la rebelión» [...]*<sup>89</sup>

Álvaro José debutó como cantante aproximadamente a los 15 años en la orquesta de Manuel Villanueva.

Estas son las agrupaciones registradas cronológicamente en las que participó:

- ❖ *Manuel Villanueva y su Orquesta (1970).*
- ❖ *Super Combo los Diamantes (1970).*
- ❖ *La Protesta (1972).*
- ❖ *Fruko y sus Tesos (1973).*
- ❖ *Los Lideres (1974).*
- ❖ *Los Bestiales (1976).*
- ❖ *The Latin Brothers (1976).*
- ❖ *Pacho Galán (1978).*
- ❖ *La Sonora Guantanamera (1978).*
- ❖ *Colombia All Star (1978).*
- ❖ *Fruko y sus Tesos (1978).*
- ❖ *Los Titanes (1980).*
- ❖ *Joe Arroyo y la verdad (1981).*
- ❖ *Joe Arroyo (1991).*

Estas son algunas de sus composiciones que son etiquetadas como “Joesón” en la caratula:

- ❖ *Echao pa ´ lante.*
- ❖ *El campeón.*
- ❖ *Son apretao.*
- ❖ *Bartolita.*
- ❖ *Musa original.*
- ❖ *Teresa vuelve.*
- ❖ *Te quiero más.*
- ❖ *Simula timula.*
- ❖ *La noche.*
- ❖ *Centurión de la noche.*
- ❖ *Catalina del mar.*
- ❖ *Pal bailador.*
- ❖ *Sin son ni ton.*
- ❖ *Rebelión.*
- ❖ *No te oiré.*

---

<sup>89</sup> Guzmán S., *EL CENTURIÓN DE LA NOCHE JOE ARROYO, UNA VIDA CANTADA* 2011., p. 9.

El mismo Joe Arroyo en varias entrevistas da algunas respuestas a lo que se denomina como “Joesón”. Algunas de estas son:

[...] «Para mí el “Joesón” es un conjunto de conceptos y de melodías y ritmos.....que se entre une, es como tejer una hamaca.» [...] <sup>90</sup>

[...] «Para mirar bien atrás, empezó con la canción “Manyoma” que es de Fruko, pero que tiene mis arreglos. Allí nació ese golpe, pero en realidad se hizo fuerte cuando yo llevaba cuatro años con mi banda. Es un sonido que tiene soca, salsa, sonidos africanos, cumbia, brisa del mar y un 50% que nace de mí, pero que no tengo idea qué es.» [...] <sup>91</sup>

[...] «Es básicamente una ensalada cuyo ingrediente principal es el chandé. A este patrón básico, a la vez, le incluyo ritmos diferentes. Pero, aunque el Joesón siempre tiene el mismo patrón, el ritmo no tiene que ser necesariamente igual. Un ejemplo en el tema “Te quiero más”, se diferencia por el golpe. En este caso tiene más golpe que la soka. Como el ritmo es una mezcla, a las composiciones les voy agregando notas a mi gusto para ir tapando huecos. De esta forma se construye un ritmo afrodisíaco bastante negroide. Para entender un “Joesón” es necesario bailarlo, allí es donde se notan las diferencias» [...] <sup>92</sup>

Jaime Andrés Monsalve cita:

[...] «Gracias a la inclusión de la cumbia, el calipso y el bullerengue dentro de un formato orquestal típicamente salsero, el Joe Arroyo creó un género propio, el “Joesón”» [...] <sup>93</sup>

Una característica fuerte del Joe Arroyo fue un recurso compositivo que consiste en un sonido gutural que proviene de su garganta al que él mismo nombró “el caballito”, que consiste en imitar el sonido de un caballo que relincha. Ese sonido es sin duda un sello propio.

<sup>90</sup> Entrevista realizada por RCN televisión en forma de crónica. Fuente <https://www.youtube.com/watch?v=d1-3ctyLr4k>.

<sup>91</sup> Revista *Rolling Stone* por Mauricio Silva, 2004, reportaje “El rey no ha muerto”.

<sup>92</sup> El 21 de julio de 1991, el diario *El Tiempo* publicó la explicación. (Guzmán S. 2011., p. 177).

<sup>93</sup> Guzmán S., *EL CENTURIÓN DE LA NOCHE JOE ARROYO, UNA VIDA CANTADA* 2011., p. 183.

Su último concierto data del 18 de junio de 2011 en la Downtown Majestic de Bogotá, donde por aquel entonces rodaba una novela llamada “*El Joe, la leyenda*” que transmitía un canal de la televisión colombiana.

#### **4.2 Análisis “*Tumbatecho*”**

Es la pista número 5 del álbum en long play “*Me le fugue a la candela*” producido por Discos Fuentes y dirigido por el Joe Arroyo en 1985. Es composición del Álvaro José Arroyo y en la contra carátula se puede evidenciar que le ponen seguidamente del título “*Joesón*”.

Este disco cuenta con los siguientes créditos:

- ❖ Dirección: Joe Arroyo
- ❖ Arreglos musicales: Conde Martínez y Joe Arroyo
- ❖ Producciones: Isaac Villanueva
- ❖ Grabación: Luis Rincón
- ❖ Mezclas: Pedro Muriel
- ❖ Diseño: Hugo Henao
- ❖ Piano: Álvaro Cabarcas
- ❖ Trompetas: Luis Gómez y Fabio Espinosa
- ❖ Bajo: Jaime Arango
- ❖ Bongo: Efraín Villanueva

## A. Letra

Oye Colombia... escucha esto....  
melao....

♪ Llegó a su casa derecho bien  
rumbeado por despecho de hecho, cayó  
al lecho mirando al techo y siguió  
derecho oyendo música brava y brisas  
de enero que tumban tu techo. ♪

♪ Con el corazón desecho bien  
rumbeado por despecho de hecho, cayó  
al lecho mirando al techo y siguió  
derecho oyendo música brava y brisas  
de enero que tumban tu techo, ♪

♪ techo cae techo ♪

♪ techo cae techo ♪

♪ techo cae techo ♪

♪ brisas de enero tumbatecho ♪

♪ techo cae techo elegua ♪

♪ techo cae techo ♪

♪ hay mira no fumes de eso  
mira que me tumba el pecho derecho  
techo cae techo elegua ♪

♪ techo cae techo

ele.....techo cae techo

rumba que traigo bien derecho

techo cae techo

elegua ♪

techo cae techo

♪ pero que techo cae techo  
música, música, pero que tengo  
derecho ♪

El son del Joe Arroyo es lo mejor  
ponte bacano que hay baile hoy (x4)

Las rumbas ♪

El son del Joe Arroyo es lo mejor  
ponte bacano que hay baile hoy (x4)

Huuuuu...haaaaaa

Uno.....dos....

Huuuuu...haaaaaa

Edificante para el espíritu barón  
como ♪

♪ techo cae techo

techo cae techo ♪

traigo una fuma y eso

que no he tomado bien derecho

♪ techo cae techo

techo cae techo ♪

no me repitas eso

♪ chumbalacatera maquinolanderera

techo cae techo

techo cae techo ♪

♪ acelera, acelera 'chofe' acelera

ponle primera que voy derecho pal techo  
cae techo ♪

♪ ahí na ma

techo cae techo

no me molestes suegra ♪

♪ mire que vengo con despecho

techo cae techo

ele..... techo cae techo ♪

## B. Forma<sup>94</sup> de la obra

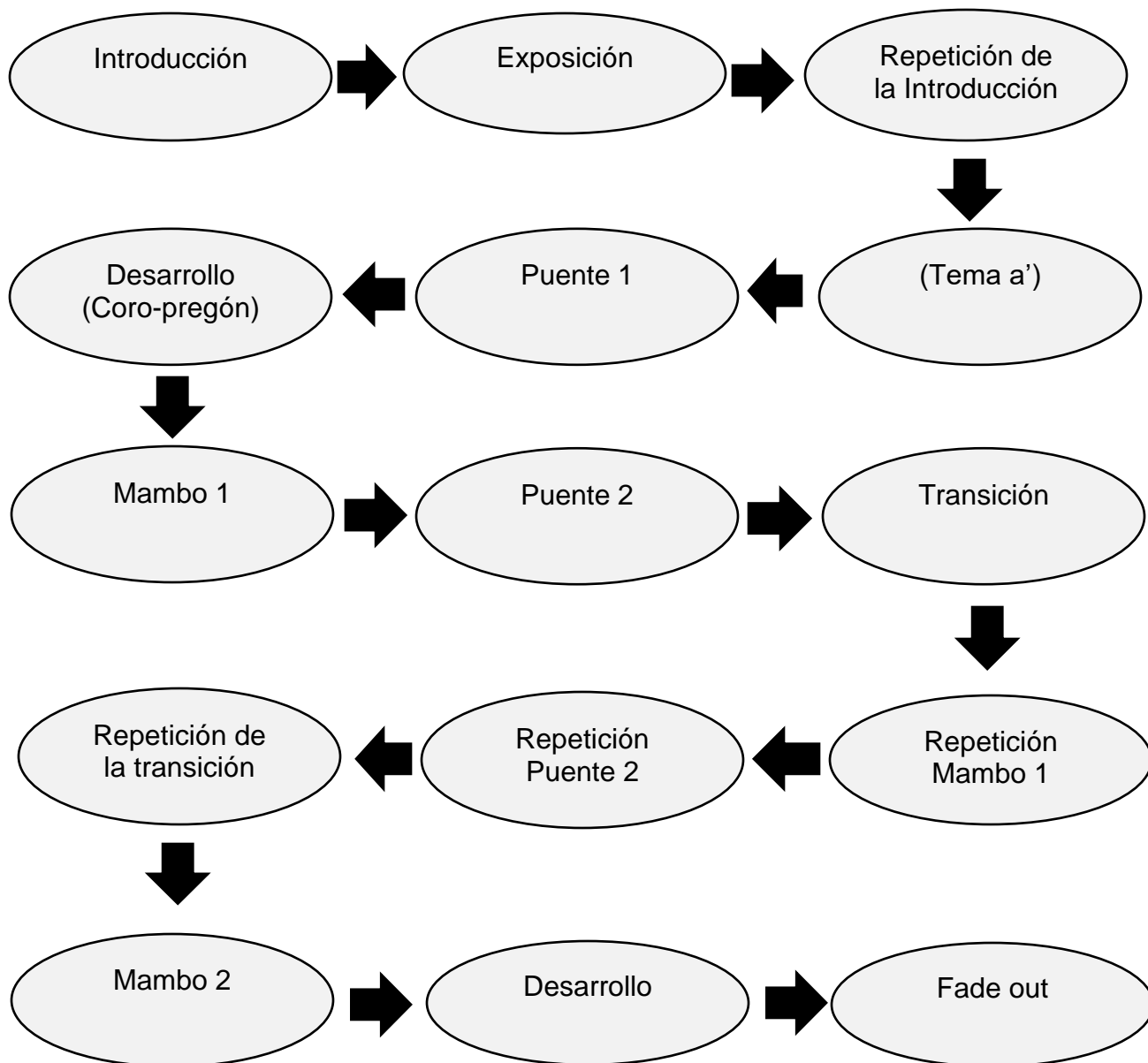


Ilustración 11: Estructura " Tumbatecho"

<sup>94</sup> La utilización de un estructura depende del conocimiento, toda la música tiene estructura la forma es relativa. (Svetlana Skriagina).

## La tonalidad

Do mayor

## Transcripción

Además de realizar una transcripción en Finale elaborada por el asesor (Javier Riveros) y el estudiante (Jonny Pérez) realizador de este trabajo de grado, también se realizó una versión para este análisis y una posterior adaptación para la *Orquesta Música del Caribe* de la Universidad pedagógica Nacional.

## Los instrumentos

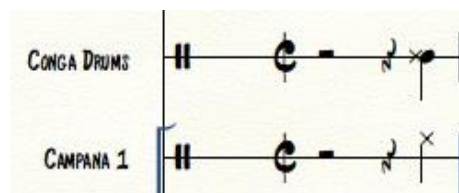
Los instrumentos que hacen parte de la canción “*Tumbatecho*” son:

- ❖ Un Bombo.
- ❖ Un Platillo.
- ❖ Una Campana.
- ❖ Unas Congas.
- ❖ Un Bajo Eléctrico.
- ❖ Un Piano.
- ❖ Dos trompetas en si bemol.
- ❖ Un saxofón alto en mi bemol.
- ❖ Un saxofón tenor en si bemol.
- ❖ Un trombón en do.

## La Clave

Es importante resaltar el análisis de la clave como instrumento y como patrón rítmico en las páginas 32,33 y 34 de texto para tener claridad sobre cómo se presenta en el análisis de esta obra. En este caso el tema “*Tumbatecho*” está en clave de son (3 x 2) durante toda la obra.

**Anacrusa:** En la obra se puede escuchar un golpe que realiza las congas y la campana para señalar la entrada a manera de anacrusa. En la imagen se puede observar que el compás tiene los pulsos completos.



Esto se puso en la transcripción de adrede para ver en qué pulso entraba con exactitud lo instrumentos anteriormente mencionados.

## Análisis Introducción<sup>95</sup>

Esta primera parte se analizó la base<sup>96</sup> que está compuesta por siete compases. En esta orquesta la base se construye por los siguientes instrumentos:

- ❖ Un Piano.
- ❖ Un Bajo Eléctrico.
- ❖ Las Congas.
- ❖ Una Campana.
- ❖ Un Platillo.
- ❖ Un Bombo.

The image shows a musical score for the introduction of 'Tumbatecho'. It consists of six staves: Piano, Electric Bass, Claves, Conga/Drums, Campana 1, and Platillo 2. The Piano part is in the treble clef and features a harmonic progression of Dm, G, C, and C over four measures. The Electric Bass part is in the bass clef and follows a similar rhythmic pattern. The percussion parts (Claves, Conga/Drums, Campana 1, and Platillo 2) provide a complex rhythmic accompaniment. The Bombo part is also present but not clearly visible in the image.

Ilustración 12: Imágenes del análisis de "Tumbatecho"<sup>97</sup>

## El Piano

The image shows the piano part of the introduction of 'Tumbatecho'. It consists of two staves: the treble clef and the bass clef. The piano part is in the treble clef and features a harmonic progression of Dm, G, C, and C over four measures. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment.

El piano está compuesto por una progresión armónica<sup>98</sup> de tres acordes en cuatro compases. Estos son re menor (Dm), sol siete (G7), do mayor (C) y do mayor (C). Se

<sup>95</sup> Introducción verso, derivados de la estructura de la letra. Esta primera parte es introductoria al tema; suele estar fuera del ritmo regular de la canción (Ad libitum) (Alchourrón R., 1991, p. 42)

<sup>96</sup> Generalmente se le conoce como (base) a una expresión utilizada en las orquestas de salsa para referirse a un conjunto de instrumentos armónicos y de percusión. Lo conforman el piano, el bajo, la guitarra o tres cubano, el timbal latino, las congas, el bongó y varios instrumentos conocidos como percusión menor, como las claves, la campana y las maracas.

<sup>97</sup> Todas las imágenes del análisis de "Tumbatecho" fueron extraídas de la partitura de la transcripción en Finale, que realizó el asesor (Javier Riveros) y el autor de este trabajo de grado (Jonny Pérez).

<sup>98</sup> La progresión armónica es uno de los principales elementos de coherencia en la música tonal. El término implica no sólo que un acorde es seguido por otro, sino que la sucesión es controlada y ordenada. (Piston W. Armonía 1987: 21).

puede analizar la obra desde la tonalidad de Do mayor donde (Dm) es el segundo grado<sup>99</sup> menor (iim), que corresponde a la supersónica<sup>100</sup>, este acorde generalmente tiene función<sup>101</sup> de subdominante, el (G7) es el quinto grado mayor con séptima (V7) que corresponde a la dominante y (C) como el primer grado mayor (I) que corresponde a la tónica. En el cuarto compás, se puede ver que utiliza en la melodía la nota (la), generando la sensación armónica de do mayor con sexta (C6). La progresión armónica en este fragmento es (iim, V7, I)

En la mano derecha (MD), se encuentra una melodía por terceras mayores y menores, con un ritmo en el primer compás, donde el primer pulso es corchea, negra, corchea, lo cual desplaza el tiempo fuerte creando una síncopa interna<sup>102</sup>. El segundo pulso es de dos negras que están a tempo y dan el contraste con el primer pulso. En el segundo compás tanto el primer tiempo como en el segundo son negras a tempo. En la mano izquierda (MI) duplica con el mismo ritmo, la primera nota del intervalo de tercera de la mano derecha, con la diferencia que la hace una octava abajo en clave de fa. Todo esto se repetirá en los compases tres y cuatro con la única diferencia que al final hace sólo terceras y lo cambia por una línea melódica de tres notas.

Posteriormente en los compás 6 y 7, en la (M.D.) se hallan cuatro acordes en contratiempo los cuales se componen por intervalos de cuartas. El cifrado del primer acorde es G7 (omit5 add13)<sup>103</sup>. El segundo



es Ab7 (omit5 add13), el tercero es Amaj7 (omit5 add13) y por último B7 (omit 5 add13), esta forma de armonía cuartal es muy utilizada dentro este tipo música y sobre todo en el piano para dar variedad y color a los acordes tradicionales por intervalos de terceras. Es decir, estos se asemejan a los acordes construidos por intervalos de cuartas y se

<sup>99</sup> Las siete notas de una escala diatónica se les llama *grados* de la escala. Es costumbre indicarlos con números romanos del I al VII. (Piston W. Armonía 1987: p. 6).

<sup>100</sup> La nota siguiente sobre la tónica. (Piston W. Armonía 1987: p. 6).

<sup>101</sup> Cada grado de la escala tiene su parte en el esquema de la tonalidad, su *función tonal*. (Piston W. Armonía 1987: 21).

<sup>102</sup> Generalmente a la síncopa en música se le conoce como una estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo, por medio de la acentuación de una nota en un pulso semifuerte o débil de un compás. Esta puede ir dentro de compás (interna) o de un compás a otro (externa).

<sup>103</sup> El prefijo "omit" deriva de la palabra omisión u omitir alguna nota del acorde y la palabra "add" proviene del inglés el cual significa añadir en español por consiguiente se añade una nota al acorde.

utilizan en momentos específicos de la obra como en los cortes realizados por la orquesta o finales de frases.



En el compás 13, 14 y 15 se halla una progresión armónica en el piano. Los acordes utilizados tienen la característica de tener tensiones o colores. Estos son (C6/9) que corresponde a la tónica, (FMaj7) que corresponde a la subdominante, (B°7) que corresponde a la sensible y (CMaj9) que corresponde a la tónica. De este análisis resulta la siguiente progresión (I – IV – VII°7 – I), en cuanto a ritmo está constantemente sincopado tanto interna como externamente.



En los compases 16, 17 y 18 después de la repetición de la introducción el piano, realiza estos tres acordes los cuales se pueden analizar de la siguiente manera. El acorde (C6/9) corresponde a la tónica, el acorde (Db6/9) es un acorde de bordadura cromático ascendente<sup>104</sup> o puede ser el sustituto tritonal del quinto grado y por último nuevamente el acorde (C6/9) corresponde a la tónica, de allí sale la siguiente progresión (I-II-I).

### El Bajo Eléctrico

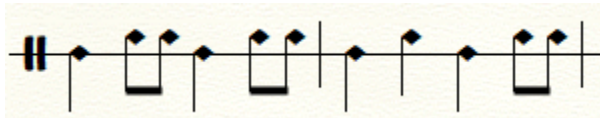


Por su parte el bajo realiza las notas fundamentales de los acordes explicados en el piano con el mismo ritmo y la misma relación interválica, contribuyendo en el peso y la tímbrica que contiene implícito el instrumento.

<sup>104</sup> La función de este acorde es rodear dos acordes con el mismo nombre.



❖ **Comparación a:** Este patrón es muy utilizado en el parte de coro-pregón de una salsa en clave (3 x 2). Es conocida



como campana de bongó. Vale la pena aclarar que hay muchas maneras de tocar de manera técnica esta clave. En la partitura se observa que hay sonidos sobre la línea y arriba de la línea, esto quiere decir que los sonidos que están sobre la línea son tocados en la campana con un sonido grave y los que está arriba de la línea se tocan con un sonido agudo.

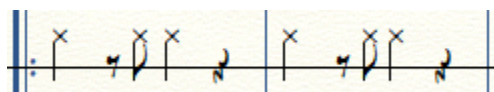
Comparando las dos campanas se puede ver como el Joe Arroyo utilizó en su obra siempre en su parte más aguda. Ahora bien, en el ritmo se observa como el primer compás es muy diferente. En esta obra se utiliza varios golpes que crean una síncopa interna en comparación con la otra campana que está más a tiempo con un ritmo más regular. Y también se hallan el mismo ritmo en las dos campanas en el segundo compás, sólo con la diferencia en un sonido.

❖ **Comparación b:** Este patrón es muy utilizado en la parte de coro-pregón y en



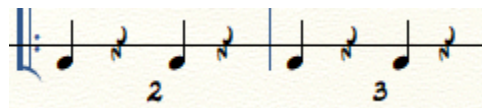
las improvisaciones de los instrumentos en una salsa en clave (3 x 2). Este patrón lo pueden ejecutar el timbal latino y la campana de bongó. En la característica del sonido se encuentra que siempre se hace en la parte grave. Ahora bien, en cuanto al ritmo también tiene similitudes. Entra en tiempo fuerte y en el tercer golpe podemos observar la síncopa interna que se forma de igual manera en el segundo compás el tercer golpe. Sin embargo, el primer golpe de la campana en el Joe Arroyo es más corto que aquí. El segundo compás sigue pareciéndose puesto que son iguales en los dos primeros golpes.

**El Platillo:** En este caso se ve como el platillo hace tres golpes. El primero, que está ubicado en el



primer pulso, es cerrado. En la entrada del segundo tiempo se anuncia con una corchea que, al igual que el primero, el golpe es cerrado. Y el tercer golpe ubicado en el segundo

tiempo semi-fuerte se ejecuta abierto<sup>106</sup>. Este patrón rítmico se hará sonar durante toda la obra creando así un ostinato rítmico, exceptuando algunos momentos donde solamente es silenciada o apoya los cortes.



**El Bombo:** Este siempre marca los dos pulsos de cada compás, en negra y silencio de negra. En la grabación se puede escuchar el sonido de un bombo de batería, pero en vivo el “*timbalero*”<sup>107</sup> utiliza la paila más grave del timbal latino, para tener una velocidad constante. Cabe aclarar que este ritmo se repetirá constantemente durante toda la obra creando así un ostinato rítmico exceptuando algunos momentos donde solamente es silenciada o apoya los cortes.

## El Brass

En esta imagen se puede apreciar todos los instrumentos de viento que comúnmente se le conoce como la sección del Brass<sup>108</sup>. Para este caso tenemos:

- ❖ Dos trompetas en si bemol.
- ❖ Un saxofón alto en mi bemol.
- ❖ Un saxofón tenor en si bemol.
- ❖ Un trombón en do.

<sup>106</sup> Abierto y cerrado son dos efectos dentro de la técnica percusionista, los cuales corresponde a que el primero (abierto) deja vibrar el instrumento por ende el sonido durara más tiempo y el segundo (cerrado) es lo opuesto, que consiste en no dejar vibrar el instrumento por ende el sonido será más corto.

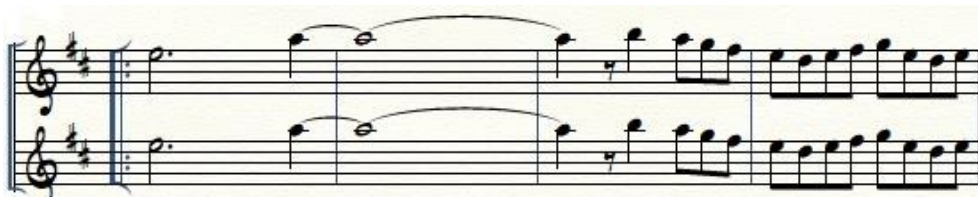
<sup>107</sup> Expresión utilizada para nombrar al percusionista que toca el timbal latino.

<sup>108</sup> El Brass proviene del inglés que en español traduce latón para referirse a metales. Esta expresión se utiliza generalmente en las orquestas, para nombrar la sección de vientos.

La introducción va del compás 8 al 15 en donde se hallan dos frases<sup>109</sup> que se dividen en dos semifrases para ser analizadas. Estos compases se repiten con la diferencia que en la segunda repetición cambia en un fragmento melódico. A continuación, se analiza los instrumentos de la sección del Brass.

## Trompeta 1 y 2

### a) Primera semifrase:



Exponiendo estos primeros cuatro compases que forman la primera semifrase, se observan varios motivos<sup>110</sup>.

❖ **Motivo 1:** Este motivo se toca en las dos trompetas simultáneamente. En el carácter melódico, hay una relación interválica de unísono y en carácter armónico encontramos la fundamental del acorde de re menor (Dm) seguido de la fundamental del acorde de sol mayor (G), formando una anticipación<sup>111</sup>. Las notas tienen una relación de dirección ascendente por salto y una duración larga, ya que la segunda nota (negra) está con una ligadura de tiempo a una redonda, que a su vez forma una sincopa externa.



<sup>109</sup> Expresión de un pensamiento musical completo. La frase comúnmente está compuesta por dos semifrases las cuales las componen 4 compases cada una (Svetlana Skriagina).

La frase en música es semejante a un verso en poesía. Esta presenta una cierta regularidad en su número de compases, que normalmente es de cuatro u ocho. Lo más importante es que la frase se percibe como una unidad de pensamiento musical (Piston W. Armonía 1987:97).

<sup>110</sup> El término motivo se aplica a una unidad temática breve, que puede ser melódica, rítmica o ambas cosas y que es objeto de repeticiones y transformaciones (Piston W. Armonía 1987: 94).

El motivo es la mínima estructura musical con sentido completo. Su característica es melódico rítmico que genera un mínimo de significado musical que incluye mínimo un pulso fuerte y máximo dos pulsos fuertes. (Svetlana Skriagina).

<sup>111</sup> Como su propio nombre lo indica, la *anticipación* es un tipo de avance sonoro de una nota. Desde el punto de vista rítmico es como una anacrusa de la nota anticipada. (Pistón W. Armonía 1987: 116).

❖ **Motivo 2:** Este motivo se toca en las dos trompetas simultáneamente. Se encuentra la terminación de la síncopa externa que se creó en el compás anterior. En el carácter melódico se observa una relación interválica de unísono y el carácter armónico tiene la quinta (5ta) que es una estructural del acorde de re menor (Dm) seguido de tres notas las cuales son notas paso<sup>112</sup> y anticipación para el siguiente acorde. Las notas tienen una relación de dirección (ascendente) luego (descendente) por grados conjuntos y una duración corta.



❖ **Motivo 3 :** Este motivo se toca en las dos trompetas de manera simultanea. En el carácter melódico hay una relacion intervalica de unisono y en el carácter armónico hay notas estructurales del acorde do mayor (C) conectadas por notas de bordadura<sup>113</sup>. El motivo tiene una relación de dirección descendente y ascendente por grados conjuntos y saltos de tercera y duración corta.



## b) Segunda semifrase



Exponiendo estos cuatro compases que forman la segunda semifrase, se encuentran tres motivos.

❖ **Motivo 1:** Este motivo se toca en las dos trompetas simultáneamente. En el carácter melódico, se observa una relación interválica de unísono y en carácter armónico encontramos la fundamental del acorde de do mayor (C). En la primera trompeta tenemos la fundamental del acorde



<sup>112</sup> Las notas de paso aparecen por grado conjunto entre dos notas del acorde. Estas pueden ser cromáticas o diatónicas (Rodolfo Alchourrón – *Composición y arreglos de música popular* 1991: 28). Un salto melódico puede complementarse con notas en todos sus grados intermedios, diatónicos o cromáticos; estas notas intermedias se llaman *notas de paso* (Piston W. *Armonía* 1987: 110).

<sup>113</sup> La bordadura es una nota por grado conjunto entre una nota del acorde y su repetición. (Rodolfo Alchourrón – *Composición y arreglos de música popular* 1991: 28).

de sol mayor (G), esta nota se convierte en un anticipo de la armonía del siguiente compás. Por su parte, la segunda trompeta, ejecuta la quinta (5ta) del acorde de sol mayor (G) que al igual que la trompeta 1 se convierte en un anticipo. Las notas tienen una relación de dirección (ascendente) por salto (trompeta 1) y por grado conjunto (trompeta 2), una duración largo – largo ya que la segunda nota (negra) está con una ligadura de tiempo a una redonda, formando así una síncopa externa.

- ❖ **Motivo 2:** Este motivo se toca en las dos trompetas simultáneamente. En el carácter melódico, tenemos una relación interválica de tercera mayor (3M), tercera menor (3m), tercera menor (3m) y tercera mayor (3M) en el primer tiempo. Para el segundo tiempo los intervalos son tercera menor (3m), tercera menor (3m) y tercera mayor (3M).



**Trompeta 1:** En el carácter armónico, se halla la (3ra) y la (5ta) del acorde de do mayor (C), la nota (fa) funciona como nota de paso y la nota (La) se refiere a la (3ra) del acorde de Fa mayor (F). En el siguiente pulso se encuentra la nota (fa) que proviene de la síncopa interna, la nota (sol) de paso para llegar a (fa y re) que son estructurales del acorde de (B°7). Esta nota (re) tiene una ligadura de tiempo creando así una síncopa externa.

**Trompeta 2:** Allí se encuentra la fundamental y la (3ra) del acorde de do mayor (C), entre estas dos está la nota (re) como nota de paso. Luego la nota (mi) de paso para llegar a la nota (fa) que se refiere a la fundamental del acorde de fa mayor (F). En el siguiente pulso se halla la nota (fa) que proviene de la síncopa interna, la nota (mi) de paso para llegar a (re y si) que son estructurales del acorde de (B°7). Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y una duración corta. La diferencia con el mismo motivo de la primera frase es la dirección y una síncopa interna entre el primer tiempo y el segundo tiempo.

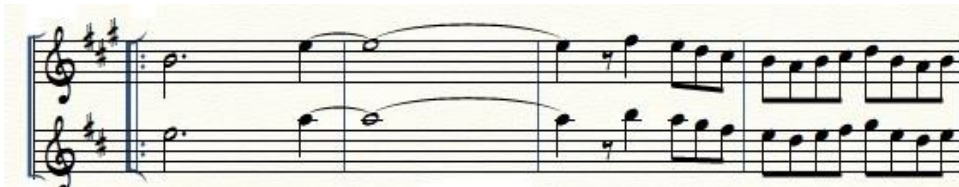
- ❖ **Motivo 3:** Este motivo se toca en las dos trompetas simultáneamente. Allí se encuentra la finalización en el primer pulso de la síncopa externa del compás anterior. En el carácter melódico hay una relación interválica de unísono y en el carácter armónico se halla una nota estructural del acorde de do



mayor (C) como la quinta (5ta). Las notas tienen una relación de dirección ascendente por salto y grado conjunto y duración corta.

## Saxofón alto y saxofón tenor

### a) Primera semifrase



Exponiendo estos cuatro compases que forman la primera semifrase, analizaremos los dos saxofones y sus relaciones y sus motivos.

❖ **Motivo 1:** Este motivo se toca en los dos saxofones simultáneamente. En el carácter melódico, hay una relación interválica de unísono y en carácter armónico se encuentra la fundamental del acorde de re menor (Dm) seguido de la fundamental del acorde de sol mayor (G), formando una nota de anticipo. Las notas tienen una relación de dirección ascendente por salto y una duración largo – largo ya que la segunda nota (negra) esta con una ligadura de tiempo a una redonda, que a su vez forma una síncopa externa.



❖ **Motivo 2:** Este motivo se toca en las dos trompetas simultáneamente. Se halla la terminación de la síncopa externa que se creó en el compás anterior. En el carácter melódico se encuentra una relación interválica de unísono y el carácter armónico se observa la quinta (5ta) que es una estructural del acorde de re menor (Dm) seguido de tres notas las cuales son notas de paso y anticipación para el siguiente acorde. Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y una duración largo–corto.



❖ **Motivo 3:** Este motivo se toca en los dos saxofon es de manera simultánea. En el carácter melódico se halla una relacion intervalica de unisono y en el carácter armónico hay notas estructurales del acorde do mayor (C) conectadas por



notas de bordadura. El motivo tiene una relación de dirección descendente y ascendente por grados conjuntos y salto de tercera y una duración corta.

## b) Segunda semifrase



Presentando estos cuatro compases que forman la segunda semifrase, se analiza cada motivo.

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo se toca en los dos saxofones de manera simultánea. En el carácter melódico, se halla una relación interválica de



unísono y en carácter armónico está la fundamental del acorde de do mayor (C). En el saxofón alto en la siguiente nota, se encuentra la tercera (3ra) del acorde sol mayor (G). Esta nota se convierte en un anticipo de la armonía del siguiente compás. En el saxofón tenor en la siguiente pulso se halla la nota, que al parecer nos sugiere una adición (add) de la novena (9na) al acorde de sol mayor (G) que al igual que el saxofón tenor, se convierte en un anticipo. Las notas tienen una relación de dirección descendente por grado conjunto (saxofón alto) y por salto (saxofón tenor), una duración largo – largo ya que la segunda nota (negra) esta con una ligadura de tiempo a una redonda, formando así una síncopa externa.

- ❖ **Motivo 2:** Este motivo se toca de manera simultánea. En el carácter melódico se observa una relación interválica de quinta justa (5J). En el carácter armónico se encuentra la fundamental (saxofón alto) y la (5ta) (saxofón tenor) del acorde de (C) donde entre ellas hay una nota de paso en cada instrumento para nuevamente hacer notas del acorde de (C). Entre el primer y segundo tiempo, se presenta una síncopa con la (5ta) (saxofón alto) y la fundamental (saxofón tenor) del acorde de (F) para llegar a las notas (Si) y (Fa) las cuales son el tritono del acorde de (G7).



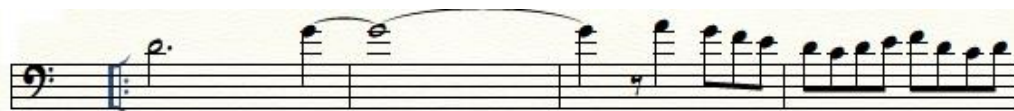
Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y la final por salto con duración corta y sincopa externa.

- ❖ **Motivo 3:** Este motivo se toca simultáneamente por los dos saxofones. En la carácter melódico, tiene una relación interválica de (5J) y en el carácter armónico el tritono creado en el anterior compás se mantiene hasta el primer tiempo saltando allí hacia dos notas del acorde de (G) para luego también por salto resolver dos notas del acorde (C) aunque al parecer las nota (Si) en el saxofón alto nos sugiere la séptima mayor (7ma) para que resulte el acorde de do delta o maj siete (Cmaj7).



## Trombón

### a) Primera semifrase



Exponiendo estos cuatro compases que forman la primera semifrase, se analiza los motivos.

- ❖ **Motivo 1:** En la melodía hay un inicio en tiempo fuerte y un intervalo de cuarta justa (4J). En el carácter armónico se encuentra la fundamental del acorde de re menor (Dm) seguido de la fundamental del acorde de sol mayor (G), formando una nota de anticipo. Las notas tienen una relación de dirección ascendente por salto y una duración largo – largo ya que la segunda nota (negra) esta con una ligadura de tiempo a una redonda, que a su vez forma una síncopa externa.
- ❖ **Motivo 2:** Allí se encuentra la terminación de la síncopa externa que se creó en el compás anterior. En el carácter melódico se halla una relación interválica de cuatro segundas mayores (2M), y una segunda menor (2m). En el carácter armónico esta la fundamental del acorde de (G), seguido de una bordadura y notas de paso. anticipación para el siguiente acorde. Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y una duración largo – corto.



- ❖ **Motivo 3:** Este motivo tiene una relación interválica de segunda mayor (2M), segunda mayor (2M), segunda mayor (2M), segunda menor (2m), tercera menor (3m), segunda menor (2m) y segunda menor (2m). En el carácter armónico la melodía tiene notas estructurales del acorde de re menor (Dm) y sol mayor (G). Las notas tienen una relación de dirección descendente y ascendente por grados conjuntos y salto y una duración corta.



## b) Segunda semifrase



Exponiendo estos cuatro compases de la segunda semifrase, procederemos a analizarlo por motivos musicales.

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo tiene una relación interválica de quinta justa (5J) ascendente. En el carácter armónico tenemos la fundamental del acorde de do mayor (C) y una nota que es la fundamental del acorde de sol mayor (G) por medio de la utilización del anticipo para la armonía del siguiente compás. Las notas tienen una relación de dirección (ascendente) por salto y una duración larga – largo ya que la negra tiene una ligadura de tiempo externa hacia una redonda.



- ❖ **Motivo 2:** Este motivo en el carácter melódico maneja una relación interválica de segunda menor (2m), segunda mayor (2M), segunda mayor (2M), segunda mayor (2M) y tercera menor (3m). En el carácter armónico tenemos notas estructurales del acorde de do mayor (C), fa mayor (F) el cual está entre el final del primer tiempo y el inicio del segundo tiempo creando así sincopa interna y sol mayor (G) siendo este último anticipo de la armonía del siguiente compás creando así sincopa externa. Estas notas tienen además una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y salto y duración corta.



- ❖ **Motivo 3:** En este motivo, en el carácter melódico, en primera medida, encontramos el final de la sincopa externa creada en el motivo anterior. Una relación interválica de tercera menor (3m) ascendente y segunda mayor (2M) ascendente. En el carácter armónico tenemos el acorde de sol mayor con séptima (G7) donde la nota (fa) parece inducir la séptima y por último la resolución a la quinta (5ta) del acorde de do mayor (C). Estas notas tienen además una relación de dirección ascendente primero por salto y luego por grado conjunto y una duración corta.



### Final de frase

Como se puede ver, hay una repetición en la primera frase. La segunda repetición resuelve hacia un final diferente, a continuación, se analiza.

### Trompeta 1 y 2

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo no se toca en la dos trompetas ya que es una continuación de la sincopa externa que empieza en el motivo 1 de la segunda semifrase. En el carácter armónico, se observa una relación interválica de tercera menor (3m). Luego nuevamente realiza una nota para crear nuevamente una sincopa externa hacia el próximo compás. Para analizar el carácter melódico hay que examinar las voces separadas. En el carácter melódico encontramos una relación interválica de unísono. Las notas tienen una relación de dirección (plana) por repetición y una duración larga – larga.



- ❖ **Motivo 2:** Este motivo no se toca en las dos trompetas de manera simultánea en el primer pulso puesto que se encuentra la continuación de



la síncopa externa que empieza en el compás anterior y nuevamente realiza notas para crear síncopa interna y externa. Tenemos también una relación interválica de tercera menor (3m). En el carácter melódico se observa una relación interválica de segunda menor ascendente y segunda menor descendente. Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y una dirección larga – larga ya que esta última tiene una ligadura de tiempo externa hacia una redonda.

### Saxofón alto y saxofón tenor



- ❖ **Motivo 1:** Este motivo no se toca en los dos saxofones ya que es la continuación de la síncopa externa que empieza en el motivo 1 de la segunda



semifrase. En el carácter melódico, la relación interválica es de tercera menor (3m) y tercera mayor (3M) y en el carácter armónico, las notas estructurales de los acordes sol mayor (G) y do mayor (C). Las notas tienen una relación de dirección ascendente para el saxofón alto y (plana) para el saxofón tenor por medio de grados conjuntos y repetición y una duración larga.

- ❖ **Motivo 2:** Este motivo no se toca en las dos trompetas de manera simultánea puesto que tenemos la continuación de la síncopa externa que empieza en el compás anterior. Nuevamente



realiza notas para crear síncopa interna y externa. La relación interválica es de sexta menor (6m). En el carácter melódico encontramos una relación interválica de segunda menor (ascendente) la cual se convierte en una nota de bordadura y segunda menor descendente. Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente

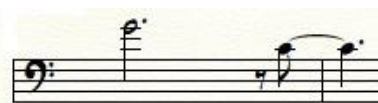
por grados conjuntos y una duración larga – larga - larga ya que esta última tiene una ligadura de tiempo externa hacia una redonda.

### Trombón



A continuación, se analizan los motivos.

❖ **Motivo 1:** En el carácter melódico, se halla la continuación de la síncopa externa del motivo 1 de la segunda semifrase. Se observa también una relación interválica de quinta justa (5J) descendente. En la relación armónica, la nota (sol) la cual es la fundamental del acorde de sol mayor (G) y la nota (do) que es un anticipo a la fundamental del acorde de do mayor (C) que aparece en el siguiente compás generando nuevamente una síncopa externa. Las notas tienen una relación de dirección descendente por salto y una duración largo.



❖ **Motivo 2:** en el carácter melódico se encuentra el final de la síncopa externa creada en el motivo anterior. Se halla una relación interválica de segunda menor (2m) ascendente y segunda menor (2m) descendente. En el carácter armónico se puede observar la nota (do) la cual es la fundamental de do mayor (C) anticipada desde el motivo anterior. La nota (re bemol) hace parte del acorde de bordadura que se forma entre el primer y segundo tiempo formando una síncopa interna para volver a resolver en el acorde de do mayor (C) también anticipada por la fundamental. Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y una duración larga – larga, puesto que la última corchea tiene una ligadura de tiempo externa formando así nuevamente una síncopa externa.



## Análisis Exposición

En esta exposición hay un tema<sup>114</sup> (a), seguido de esto, se repite toda la introducción sin alterar ninguna característica ya analizada anteriormente y por último se repite nuevamente el tema (a) donde varía sólo la letra. El tema (a) va del compás 19 al 34 y se divide en dos frases de ocho compases que a su vez se subdivide en cuatro semifrases. A continuación, se analiza la voz principal y algunos momentos que interviene el Brass y por último la base.

### . La voz

#### a) Primera semifrase



Exponiendo estos cuatro compases de la primera semifrase, se puede analizar que su rango melódico es de octava justa (8J) descendente, puesto que la nota más aguda es (la) y la más grave (la). Allí se encuentran dos motivos.

- ❖ **Motivo 1:** En este motivo, se encuentra en principio la anacrusa. El rango melódico es de sexta menor (6m)



ascendente, puesto que la nota más grave es (do) y la nota más aguda es (la). La relación interválica está entre la segunda menor (2m) hasta la tercera mayor (3M). Además, se puede presenciar la constante utilización de la síncopa tanto interna como externa. Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos y duración corta. Cabe aclarar que en el comienzo de la melodía se encuentra un adorno que se dirige hacia la primera nota fundamental del acorde de do mayor (C).

- ❖ **Motivo 2:** En este motivo, se encuentra en principio la anacrusa. El rango melódico es de séptima menor (7m) ascendente, puesto que la nota más grave es (do) y la nota más aguda es (sol). La relación interválica



<sup>114</sup> Entidad melódica que es una idea principal de una composición. (Alchourrón R., 1991, p. 42).

está entre la segunda menor (2m) hasta la quinta justa (5J). Podemos observar también la constante utilización de la síncopa interna. Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos y duración corta.

## b) Segunda Semifrase



Exponiendo estos cuatro compases de la segunda semifrase, se puede analizar que su rango melódico es de novena menor (9m) descendente, puesto que la nota más aguda es (fa) y la más grave (mi). A continuación, analizaremos sus motivos.

- ❖ **Motivo 1:** En este motivo, se encuentra en principio la anacrusa. El rango melódico es de cuarta justa (4J) descendente, puesto



que la nota más aguda es (fa) y la nota más grave es (do). La relación interválica está entre la segunda menor (2m) hasta la tercera menor (3m). Además, se puede presenciar la constante utilización de la síncopa tanto interna como externa. Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos y duración corta.

- ❖ **Motivo 2:** El principio de este motivo está en tiempo fuerte en comparación al anterior motivo. El rango melódico es de quinta justa



(5J) descendente, puesto que la nota más aguda es (si) y la nota más grave es (si). La relación interválica está entre el unísono hasta la cuarta justa (4J). se puede observar también la utilización de la síncopa interna y externa. Las notas poseen una relación de dirección sobre todo descendente por grados conjuntos y disjuntos con duración corta.

### c) Tercera Semifrase



Exponiendo estos cuatro compases de la tercera semifrase, se puede analizar que su rango melódico es de cuarta justa (4J) descendente, puesto que la nota más aguda es (la) y la más grave (mi). A continuación, se analiza los motivos.

- ❖ **Motivo 1:** En este motivo, está presente nuevamente con la utilización de la anacrusa. El rango melódico es de cuarta



justa (4J) descendente puesto que la nota más aguda es (la) y la más grave es (mi). La relación interválica está entre la segunda mayor (2m) hasta la tercera menor (3m). Además, se puede presenciar la utilización de la síncopa tanto interna como externa. Las notas tienen una relación de dirección sobre todo descendente por grados conjuntos y disjuntos y duración corta.

- ❖ **Motivo 2:** En este motivo, está presente nuevamente con la utilización de la anacrusa. El rango melódico es de tercera



menor (3m) ascendente puesto que la nota más grave es (mi) y la más aguda es (sol). La relación interválica está entre la segunda menor (2m) hasta la tercera menor (3m). Además, se puede presenciar la utilización de la síncopa tanto interna como externa. Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente sobre todo por grados conjuntos y disjuntos y duración corta.

### d) Cuarta semifrase



Exponiendo estos cuatro compases de la última semifrase, podemos analizar en primera medida que su rango melódico es de cuarta justa (4J) descendente, puesto que la nota más aguda es (fa) y la más grave (do). A continuación, analizaremos sus motivos.

- ❖ **Motivo 1:** En este motivo se encuentra el final de la síncopa externa del motivo anterior. El rango melódico es de tercera menor (3m) ascendente puesto que la nota más grave es (re) y la más aguda es (fa). La relación interválica está entre el unísono hasta la tercera menor (3m). se puede presenciar la utilización de la síncopa tanto interna. En el segundo compás el motivo entra al tiempo fuerte. Las notas tienen una relación de dirección sobre todo ascendente por grados conjuntos y disjuntos y duración corta.






- ❖ **Motivo 2:** En este motivo se encuentra nuevamente la entrada al tiempo fuerte. El rango melódico es de tercera mayor (3M) descendente puesto que la nota más aguda es (mi) y la más grave es (do). La relación interválica está entre la segunda mayor (2m) hasta la tercera mayor (3m). Además, podemos presenciar la utilización de la síncopa tanto interna como externa. Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente sobre todo por grados conjuntos y disjuntos y duración corta.





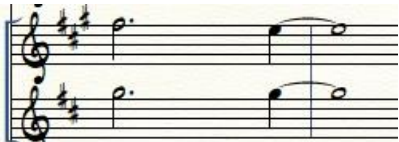
### Sección del Brass

El Brass en el (tema a) sólo interviene exactamente en los compases 26 al 32. A continuación se analizan las melodías.


## Trompeta 1 y 2

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo se toca en las dos trompetas simultáneamente en anacrusa. En el carácter melódico hay una relación interválica de octava justa (8J) y en el carácter armónico las notas se refieren a la quinta del acorde de do mayor (C) que a su vez es el acorde de tónica. Se puede evidenciar la utilización de la sincopa externa. La nota tiene una relación de dirección (plana) por extensión del mismo sonido a través de la sincopa y duración larga.
 
- ❖ **Motivo 2:** Este motivo se toca en las dos trompetas simultáneamente en anacrusa. En el carácter melódico tenemos una relación interválica desde segunda menor (2m) hasta segunda mayor (2M) y en el carácter armónico se encuentra una relación interválica de cuarta justa (4J) donde en el primer compás, hay notas estructurales de los acordes (G6), (G#6), (F#6/A). En el segundo compás, las notas (sol) en la trompeta 1 y (re) en la trompeta 2 que son notas estructurales del acorde de sol menor (Gm) y seguidamente, las notas (fa) en la trompeta 1 y (do) en la trompeta 2 que son notas estructurales del acorde de fa mayor (F).
 
- ❖ **Motivo 3:** Este motivo se toca en las dos trompetas simultáneamente en tiempo fuerte. En el carácter melódico hallamos una relación interválica de cuarta justa (4J) y tercera menor (3m). En el carácter armónico se observan notas estructurales del acorde de re menor (Dm) aun así, se puede ver como la trompeta 2 ejecuta la nota (si) al parecer como la sexta de re menor nombrándolo así (Dm6). Las notas tienen una relación de dirección descendente en la trompeta 1 y repetición en la trompeta 2 por grados conjuntos y duración larga.
 

## Saxofón alto y saxofón tenor

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo se toca en los dos saxofones simultáneamente en anacrusa. En el carácter melódico, la relación interválica de octava justa (8J). En el carácter armónico se encuentra la quinta del acorde de do mayor (C) que a su vez es el acorde de tónica. Se puede evidenciar la utilización de la sincopa externa. La nota tiene una relación de dirección (plana) por extensión del mismo sonido a través de la sincopa y duración larga.
 
- ❖ **Motivo 2:** este motivo se toca en los dos saxofones toca simultáneamente en anacrusa. En el carácter melódico, la relación interválica de tercera menor (3m) en el primer compás y en el segundo la relación cambia a unísono. En el carácter armónico se observa notas estructurales de los acordes (G6), (G#6), (A6). En el segundo compás, la nota (si) que es la tercera (3ra) del acorde de sol menor (Gm) seguido de la nota (la) que pertenece a la tercera (3ra) del acorde fa mayor (F). Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y duración corto y largo.
 
- ❖ **Motivo 3:** Este motivo se toca en los dos saxofones simultáneamente en tiempo fuerte. En el carácter melódico se halla una relación interválica de tercera mayor (3M) y segunda mayor (2M). En el carácter armónico se tienen las notas estructurales del acorde de re menor (Dm) aun así podemos observar cómo el saxofón 1 ejecuta la nota (sol) al parecer creando un efecto de la oncena mayor (11M). Las notas tienen una relación de dirección descendente en el saxofón alto y repetición en el saxofón tenor por grados conjuntos y duración larga.
 

## Trombón

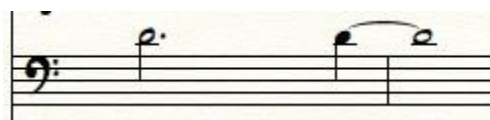
- ❖ **Motivo 1:** Como se puede observar, este motivo empieza en anacrusa. En el carácter armónico el trombón interpreta la quinta (5ta) del acorde de do mayor (C).
 

La nota tiene una relación de dirección (plana) por la ligadura de tiempo externa y duración larga.

- ❖ **Motivo 2:** Este motivo entra en anacrusa con intervalos entre la melodía de segunda menor (2m) y mayor (2M). En el carácter armónico se observa que las notas estructurales de los acordes (G6), (G#6), (A6) en el primer compás y en el segundo se puede ver las notas fundamentales del acorde de sol menor (Gm) y fa mayor (F). Las notas tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y duración corto – largo.



- ❖ **Motivo 3:** Este motivo entra en tiempo fuerte en intervalo de unísono. El carácter armónico realiza la fundamental del acorde de re menor (Dm). Las notas tienen una relación de dirección (plana) por repetición y duración larga.



**El Piano:** En el compás 19 y 20, se puede observar el motivo y una variación del acompañamiento de toda la exposición. El ritmo armónico<sup>115</sup> es dos blancas por compás.



Se encuentra con un acompañamiento el cual entra en tiempo fuerte con un acorde en inversión (6/3) de duración larga. Este acorde en la (MD) siempre entra en tiempo fuerte en el primer tiempo con duración larga y el segundo tiempo con duración corta y en la (MI) en sincopa interna de duración corta, dejando para el final la fundamental del acorde. Este motivo y la variación lo interpreta durante toda la progresión armónica<sup>116</sup> del (tema a).

<sup>115</sup> El ritmo armónico es como su nombre lo indica el ritmo o la relación espacio tiempo en donde suceden los acordes dentro de una obra. (Svetlana Skriagina).

<sup>116</sup> La progresión armónica es uno de los principales elementos de coherencia en la música tonal. El término implica no sólo que un acorde es seguido por otro, sino que la sucesión es controlada y ordenada. (Piston W. Armonía 1987: 21)

En el compás 22, hay un cambio del motivo de acompañamiento. Se observa que el ritmo es idéntico al primer compás de la clave en (3 x 2) con diferencia de una síncopa externa en último golpe. En cuanto a la armonía se puede analizar que el acorde de (Bb) pertenece al (VIIb) y los acordes (Dm sus/A) y (Dm) pertenecen al (II) grado menor en la tonalidad de do mayor (C).



En el compás 29 nuevamente cambia el motivo. Este nuevo ritmo entra en anacrusa creando implícitamente sincopas internas. En cuanto a la



armonía en el primer compás se observa el acorde de (G6) seguido de acordes de paso cromáticos para así llegar a relación (Vm) y (IV) en el siguiente compás. Otra mirada que se le puede dar es la utilización del préstamo<sup>117</sup> de algunos acordes de la escala de re menor (Dm) como (A6) que sería el (V) grado<sup>118</sup>, el (Gm) que es el (IV) grado menor y (F) que sería el tercer grado mayor. Estos acordes tienen una doble funcionalidad tanto están presentes en las escalas de do mayor (C) y re menor (Dm).

## El Bajo Eléctrico



En la línea melódica del bajo se puede observar una relación interválica de cuarta justa (4J) descendente y quinta justa (5J) descendente donde en el segundo compás es invertido. En cuanto al ritmo este es imitado de la clave (3 x 2) en el primer compás repitiéndolo constantemente en los demás compases. Una diferencia es la utilización de la síncopa externa en la (negra) que a su vez es un anticipo de la armonía dentro de la progresión armónica. Este movimiento armónico se le conoce como fundamental, quinta

<sup>117</sup> Como su nombre lo indica es tomar prestado algunos acordes de algún grado de la escala en cuestión. No se debe confundir con la modulación ya que es otro proceso.

<sup>118</sup> Las siete notas de la escala diatónica se llaman *grados* de la escala. Es costumbre indicarlos con números romanos de I al VII. (Piston W. Armonía 1987: 6).

y octava, formando así, el acompañamiento del bajo y un patrón muy utilizado en esta música. Este patrón rítmico melódico se repetirá contantemente durante toda la obra creando así un bajo ostinato.

## Puente

The image shows a musical score for a bridge section, measures 35-42. The score includes parts for Trumpet in Bb 1 and 2, Alto Sax, Tenor Sax, Trombone 1, Piano, and Electric Bass. The brass instruments play a rhythmic melodic pattern. The piano and electric bass play chords and a bass line respectively. The piano part includes chord symbols: G7(13), C6/9, Fmaj7, Bb7, and Cmaj9.

Como se observa en la imagen en este caso, el puente<sup>119</sup> tiene una duración de ocho compases y va del compás 35 al 42 en donde la mayor participación la hacen la sección de brass. En cuanto al piano y bajo sólo tiene participación en los compases 36, 41, 42 y 43. A continuación se analizan las frases.

<sup>119</sup> El puente es una sección en la cual une dos partes, por esta razón no puede ser más grande que las partes que une. Allí puede tomar diferentes elementos para construirlo

## Sección del brass en el puente

### a) Primera Semifrase :

The image shows a musical score for a brass section. It consists of five staves. The top four staves are for trumpets 1 and 2, alto saxophone, and tenor saxophone. The bottom staff is for trombone. All instruments play the same melody in unison and octave. The melody is in a major key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The rhythm is a steady eighth-note pattern with some syncopation. The melody starts on a middle G and moves in a stepwise fashion, both ascending and descending.

Se recuerda que la sección del brass para esta composición es de arriba hacia abajo; trompetas 1 y 2, saxofón alto, saxofón tenor y trombón. En análisis de la introducción o exposición, se analiza instrumento por instrumento. Aquí se observa la sección completa puesto que todos hacen una misma línea melódica.

Toda la sección realiza una melodía que tiene una textura homofónica<sup>120</sup> al unísono y octava con ritmo idéntico en las cinco voces. Entra en tiempo fuerte aun así el uso de la sincopa interna como externa es continuo. La melodía tiene una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y duración corto y largo.

<sup>120</sup>Textura homofónica es el movimiento de una voz imitada en los demás instrumentos, no tiene diferencia rítmica entre las cuatro voces, el oído se concentra en particular sobre la voz superior y las demás voces en función de soporte. (Piston W., *Armonía*, p. 273)

### b) Segunda semifrase:

The image shows a musical score for the second phrase, consisting of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time and features a melody with a mix of eighth and quarter notes, often beamed together. The accompaniment consists of chords and single notes, providing a harmonic support for the melody. The score is divided into measures by vertical bar lines.

En los dos primeros compases de la segunda semifrase, se observa la continuidad de la melodía con textura homofónica que se desarrolla desde la primera semifrase y un ritmo idéntico. Los demás compases no son idénticas en sus notas, pero si en su ritmo, esto se le conoce en música como *parte colateral*<sup>121</sup>. Esta melodía tiene una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos y duración larga.

### El Piano y El Bajo

The image shows a musical score for the piano and bass parts, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time and features a series of chords in the piano part and a bass line in the bass part. The chords are labeled as C<sup>6/9</sup>, F<sup>MAJ7</sup>, B<sup>°7</sup>, and C<sup>MAJ9</sup>. The bass line consists of single notes, often beamed together, providing a harmonic support for the chords.

En los compases 40, 41 y 42 son el único momento donde tanto el piano como el bajo intervienen en el puente que corresponde a los últimos tres compases de la segunda semifrase. Este material es tomado de la introducción y puesto de la misma manera aquí tanto en el bajo haciendo las fundamentales de los acordes y el piano realizando los

<sup>121</sup> Es una melodía que se limita a seguir la melodía principal, frecuentemente con terceras y sextas. Se utiliza para completar una textura o añadir densidad armónica. (Pistón W. Armonía 1987: 89).

acorde de tres y cuatro voces en la (MD) y en la (MI) y reforzándolos con la fundamental en octavas.

**La percusión:** Allí se observa un corte en la conga, la campana y el platillo más exactamente en el último compás del puente. Al parecer se entiende como un llamado para conectar la siguiente parte.



Este ritmo lo podemos encontrar en la sección del brass donde es continuo la utilización en el primer tiempo de la sincopa interna.

### Análisis del coro-pregón

Esta parte va del compás 43 la 80.

**Coro:**



En esta imagen se puede apreciar el movimiento de las voces del coro que consta de cuatro compases. Esta melodía, tiene una relación interválica de octava. En cuanto al ritmo es el mismo que utilizo la sección del brass en el puente donde en el primer tiempo se puede reconocer la síncopa interna y en el segundo tiempo división de la blanca en dos negra a tiempo. Este coro se repetirá exactamente igual después de cada pregón.

### Pregón 1

❖ **Parte a:** El rango melódico de esta primera parte es de cuarta justa (4J) descendente, puesto que la nota más



aguda es (sol) y la nota más grave es (re). Nótese la utilización de la síncopa interna y externa. En el ritmo toma elementos de la sección del brass en el puente. Esta

melodía tiene una relación de dirección sobre todo descendente por grados conjuntos y disjuntos y duración corta.

- ❖ **Parte b:** La nota más aguda es (la) y su nota más grave es (do) por consiguiente



podemos deducir que su rango melódico es de sexta menor (6m) descendente. Nótese la utilización de la sincopa interna y externa. En el ritmo toma elementos de la sección del brass en el puente. Esta melodía tiene una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos y duración corta.

## Pregón 2

- ❖ **Parte a:** El rango melódico de esta primera parte es de cuarta justa (4J) descendente, puesto que la nota más aguda es (sol) y la nota más grave es (re).



Nótese la utilización de la sincopa interna y externa. En el ritmo toma elementos de la sección del brass en el puente. Esta melodía tiene una relación de dirección sobre todo descendente por grados conjuntos y disjuntos y duración corta. Con relación a la parte (a) del pregón 1 la única diferencia es la letra.

- ❖ **Parte b:** La nota más aguda es (la) y su nota más grave es (do) por consiguiente podemos deducir que su rango melódico es



de sexta menor (6m) descendente. Nótese la utilización de la sincopa interna y externa. Esta melodía tiene una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos y duración corta. Con relación a la parte (b) del pregón 1, la diferencia está el primer compás donde divide la negra en corcheas.

## Pregón 3

- ❖ **Parte a:** El rango melódico de esta primera parte es de cuarta justa (4J) descendente puesto que la nota más



aguda es (sol) y la nota más grave es (re). Nótese la utilización de la síncopa interna y externa. En el ritmo toma elementos de la sección del brass en el puente. Esta melodía tiene una relación de dirección sobre todo descendente por grados conjuntos y disjuntos y duración corta. La letra es idéntica a la parte (a) del pregón 1.

- ❖ **Parte b:** El rango melódico de esta parte es de octava justa (8J) descendente puesto que la nota más aguda es (sol) y la



nota más grave es (sol). Nótese la utilización de la síncopa interna y externa. En el ritmo toma elementos de la sección del brass en el puente. Esta melodía tiene una relación de dirección sobre todo descendente por grados conjuntos y disjuntos y duración corta.

#### Pregón 4

- ❖ **Parte a:** La nota más aguda es (sol) y la más grave es (re) por consiguiente el rango melódico será de cuarta justa (4J).



Es evidente la utilización de la síncopa interna y la exclusión de la síncopa externa que era utilizada recurrentemente. Esta melodía tiene una relación de dirección sobre todo estática por grados conjuntos y disjuntos y duración corta.

- ❖ **Parte b:** Esta melodía entra en tiempo fuerte. Su rango melódico es de quinta justa (5J) descendente puesto que la nota más aguda es



(sol) y la nota más baja es (do). La diferencia con las demás partes es la utilización de más corcheas al iniciar la melodía. Esta melodía tiene una relación de dirección primero descendente y luego ascendente por grados conjuntos y disjuntos. En el segundo compás utiliza materia que proviene de la sección del brass en el puente.

### Piano en el coro pregón



En los compases 43 al 46 se sintetiza todo el acompañamiento del piano durante todo el coro pregón que va hasta el compás 74. Es preciso aclarar que el tumbao<sup>122</sup> analizado en estos cuatro compases es el de la grabación, ya que durante los conciertos el pianista lo cambia. En cuanto a la armonía el acorde de (G7, pertenece al quinto (V) grado o sea la dominante con séptima y el acorde de (C6) que pertenece al primer (I) grado siendo este a su vez el acorde de tónica. Se puede observar como el tumbao se divide en el tiempo.

En la mano derecha (MD) está la fundamental en negra con duplicación a la octava seguido de la tercera y quinta en corchea que se ejecuta simultáneamente, luego tenemos la nota (fa) en negra duplicada a la octava que hace referencia a la séptima de dominante, esta nota es la que crea la síncopa interna y por último repite el patrón con pequeñas variaciones creando síncopa externa en el siguiente compás. En la mano izquierda (MI) tenemos exactamente lo mismo sólo con la diferencia que ni la fundamental ni la séptima se duplican. Cuando pasamos al acorde de (C6) tenemos el mismo patrón con la diferencia que anticipa la armonía por medio de una nota común que es el (sol) en los dos acordes esto en música lo llamamos conducción de voces. La nota (la) corresponde a la sexta del acorde (C6). Este patrón generalmente es muy utilizado en esta música donde la característica esencial es agregar ornamentos por medio de notas de paso, bordaduras, saltos etc. y el manejo del ritmo con relación a la clave. Vale la pena resaltar que este acompañamiento se repetirá durante las siguientes partes mambo 1, exposición tema b, mambo 2 hasta el “fade out” del final.

<sup>122</sup> En la música de origen afrocubana significa el ritmo básico que se toca en el piano.

A partir de este punto sólo se analiza los coros y la sección del brass ya que los demás instrumentos ya vienen interpretando un patrón repetitivo desde la introducción y desde la exposición.

### Análisis mambo 1

#### ❖ Parte a:

Este fragmento va del compás 75 al 78. Aquí se observa cómo es el movimiento de las cinco voces que están compuestas por trompeta 1 y 2, saxofón alto, saxofón tenor y trombón. Esta línea melódica en primera medida entra en anacrusa. Tiene una textura homofónica imitada en las demás voces por intervalo de unísono u octava y el ritmo es idéntico en todas las voces. A esto también se le conoce en la música como *obligatto*<sup>123</sup> que proviene del italiano obligado donde toda la sección del brass realiza la misma melodía idéntica en todas sus voces. Esta melodía tiene una relación de dirección plana, ascendente y descendente por repetición, grados conjuntos y disjuntos y duración corta y larga al final del cuarto compás donde realiza una negra con una ligadura de tiempo a una blanca creando así una síncopa externa.

<sup>123</sup> Es una contra-melodía en combinación con un cantante solista o un acompañamiento (Pistón W., Armonía 1987, p. 89).

❖ **Parte b:**

Este fragmento va del compás 79 al 81. Esta línea melódica tiene una diferencia con la anterior en que empieza en tiempo fuerte. Tiene igualmente la continuación de la textura homofónica que proviene de los compases que le anteceden ya analizados anteriormente. Esta melodía tiene una relación de dirección primero descendente y después ascendente sobre todo por grados conjuntos y disjuntos y duración corta. Nótese el patrón en los dos primeros compases donde realiza un movimiento por grado conjunto y después por salto de tercera (3ra) descendente cambiándolo en el último compás por una arpeggio de do mayor (C) donde la última nota (fa) anticipa la armonía del próximo compás siendo esta parte del acorde de (G7) o sea la séptima de dominante.

**Puente 2**

Este fragmento sólo tiene 6 compases donde sólo interviene el coro y el ostinato que viene haciendo el bombo desde el inicio de la obra. Esta parte va del compás 83 al 86.

Se puede observar una melodía duplicada a la octava. Esta melodía entra en anacrusa, en el segundo compás esta entra en tiempo fuerte. Nótese también la utilización del ritmo (negra con punto, negra con punto negra) que tiene relación con el ritmo de la clave en

(3 x 2) creando así una síncopa interna. El rango melódico es de una quinta justa (5J) descendente puesto la nota más aguda es (la) y la nota más baja es (re). Esta melodía tiene una relación de dirección plana, ascendente y descendente por repetición, grados conjuntos y disjuntos.

### Análisis de la transición

The image shows a musical score for a transition section. The top staff is a vocal line with lyrics: "PON - TE BA - CA - NO QUE, HAY BAI - LE HOY". Below the vocal line are four staves for instruments, likely brass and woodwinds, showing rhythmic accompaniment. The score is in 3/2 time and features a melodic line with a range of a perfect fifth (5J) descending.

Este fragmento consta de cuatro compases que va desde el compás 89 al 92 donde interviene el coro y la sección del Brass a modo de pregunta respuesta.

**Coros:** Se observa una melodía duplicada a la octava. Esta melodía entra en tiempo fuerte y en el segundo compás entra en anacrusa creando una síncopa interna. El rango melódico es de una sexta mayor (6M) ascendente puesto la nota más grave es (re) y la nota más baja es (si). Esta melodía tiene una relación de dirección ascendente y descendente por repetición, grados conjuntos y disjuntos.

The image shows a musical score for the chorus. The top staff is a vocal line with lyrics: "PON - TE BA - CA - NO QUE, HAY BAI - LE HOY". Below the vocal line are four staves for instruments, likely brass and woodwinds, showing rhythmic accompaniment. The score is in 3/2 time and features a melodic line with a range of a sixth major (6M) ascending.

**La sección del Brass:** Aquí se puede analizar todo el movimiento de las cinco. Esta línea melódica entra en contratiempo. Tiene una textura homofónica imitada en las demás voces por intervalo de unísono u octava y el ritmo es idéntico en todas las voces. Esta melodía tiene una relación de dirección ascendente y descendente por, grados conjuntos y disjuntos y duración corta. Podemos deducir que este material melódico y rítmico es tomado de la introducción y del mambo 1.

The image shows a musical score for a brass section. It consists of five staves: Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Alto Sax, Tenor Sax, and Trombone 1. The music is in 4/4 time and features a homophonic melodic line. The melody starts on a half note, followed by eighth notes, and then quarter notes. The rhythm is consistent across all parts, and the intervals between notes are similar, creating a unified sound.

### Análisis del mambo 2

Esta parte va del compás 96 al 120. Se divide en cuatro fragmentos

#### ❖ Fragmento a:

The image shows a musical score for a brass section, labeled 'Fragmento a'. It consists of five staves: Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Alto Sax, Tenor Sax, and Trombone 1. The music is in 4/4 time and features a homophonic melodic line. The melody starts on a half note, followed by eighth notes, and then quarter notes. The rhythm is consistent across all parts, and the intervals between notes are similar, creating a unified sound.

Aquí se observa cómo es el movimiento de las cinco voces que están compuestas por trompeta 1 y 2, saxofón alto, saxofón tenor y trombón. Esta línea melódica en primera medida entra en anacrusa. Estas notas pueden considerarse como un llamado que anuncia una nueva parte. Tiene una textura homofónica imitada en las demás voces por intervalo de unísono u octava y el ritmo es idéntico en todas las voces. Esta melodía tiene una relación de dirección plana, ascendente y descendente por repetición, grados conjuntos y disjuntos y duración corta. Este material melódico puede provenir de la introducción, del puente y de la transición.

## ❖ Fragmento b:

The image shows a musical score for five staves. The top staff is the melody, starting with a rest followed by a quarter note, then a dotted quarter note, and a half note. The rhythm is syncopated, with the second dotted quarter note falling on a weak pulse. The melody is imitated in the other four staves at the same interval (unison or octave). The time signature is 3/2.

Esta línea melódica entra en anacrusa igualmente que la parte anterior. Tiene una textura homofónica imitada en las demás voces por intervalo de unísono u octava y el ritmo es idéntico en todas las voces. Con relación a la primera la diferencia que en el segundo compás realiza el ritmo (negra con punto, negra con punto y negra) la cual es proviene de la clave (3 x 2). La segunda negra con punto está en un pulso débil creando así una sincopa interna. Y la última negra ligada a una corchea crea una sincopa externa presente durante varios fragmentos de la obra. Esta melodía tiene una relación de dirección plana, ascendente y descendente por repetición, grados conjuntos y disjuntos y duración corta. Este material puede provenir de la exposición introducción, y del mambo 1.

## Análisis mambo 2

## ❖ Fragmento c:

The image shows a musical score for five staves. The top staff is the melody, starting with a quarter note, then a dotted quarter note, and a half note. The rhythm is syncopated, with the second dotted quarter note falling on a weak pulse. The melody is imitated in the other four staves at the same interval (unison or octave). The time signature is 3/2.

Esta línea melódica en primera medida entra en tiempo fuerte Tiene una textura homofónica imitada en las demás voces por intervalo de unísono u octava y el ritmo es idéntico en todas las voces. Entre el primer y segundo compás podemos observar como por medio de la ligadura de tiempo se crea una sincopa externa. La melodía tiene un rango interválico dese el unísono hasta la tercera menor (3m) para las primeras cuatro voces, en el trombón cambia de unísono hasta la octava justa (8J). Además, tiene una relación de dirección plana, ascendente y descendente por repetición, grados conjuntos y disjuntos y duración corta – larga. Este material es tomado de puente.

❖ **Fragmento d:**

En esta melodía de igual modo que la analizada con anticipación entra en tiempo fuerte. Tiene una textura homofónica imitada en las demás voces por intervalo de unísono u octava y el ritmo es idéntico en todas las voces. Entre el primer y segundo compás podemos observar como por medio de la ligadura de tiempo se crea una sincopa externa de igual manera en el tercer compás sólo con la diferencia en la duración ya que se dirige hacia una redonda. La melodía tiene un rango interválico dese el unísono hasta la cuarta justa (4J). Además, tiene una relación de dirección plana, ascendente y descendente por repetición, grados conjuntos y disjuntos y duración corta – larga. Este material melódico es tomado de puente y del mambo 1.

En este punto llegamos nuevamente a la parte coro pregón analizado con anticipación y el “fade out” el cual va bajando su dinámica en volumen para el fin.

### 4.3 Análisis “*Musa Original*”

Es el pista número 1 del álbum en Long play “*Musa Original*” producido por Discos Fuentes. Este álbum es editado en Estados Unidos en 1986<sup>124</sup>.

- ❖ Jorge Gaviria: Trompeta
- ❖ Carlos Piña: Saxofón alto
- ❖ Alberto Barros: Trombón, Arreglos
- ❖ Darío Castro: Piano
- ❖ Obert López: Bajo
- ❖ Emil Galvis: Tumbadora
- ❖ Efraín Villanueva: Percusiones
- ❖ Ricardo Ojeda: Percusiones
- ❖ Joe Arroyo: Arreglos, Voz
- ❖ Johnny Arzusa: Coro
- ❖ Johnny Moré: Coro otorga
- ❖ Víctor Meléndez: Coro
- ❖ Conde Martínez: Arreglos
- ❖ Michi Sarmiento: Arreglos
- ❖ Discos Fuentes: Licencia
- ❖ Isaac Villanueva: Programación
- ❖ Luis Rincón: Grabación
- ❖ Pedro Muriel: Mezcla
- ❖ Óscar Valencia: Corte
- ❖ Fernando Vera: Texto contraportada

---

<sup>124</sup> Al parecer la composición que se le concede a Álvaro José Arroyo, como ya se mencionó anteriormente, ya había sido grabada por un grupo llamado *Accodale de New York* en 1981. Este tema tiene el nombre *Compas National* en idioma francés el cual, tiene varias similitudes con “*Musa Original*” .(releer nota al pie No. 88)

## A. Letra

¡Dududubidabada...!  
 Upa ¡jajajajajajajaj!  
 ♪ Notan un tono africanizado....  
 no es mi intención tocarlo así  
 dicen que yo soy negro enrazado,  
 que culpa tiene mamá, no sé. ♪  
 ♪ No hay corazón tan duro aquí  
 que mi tumbao no ponga a gozar  
 la música no tiene tabú  
 te cambia tristeza por gozó ♪  
 ♪ oh oh oh.....  
 vine duro ya avisé  
 oh oh oh.....  
 cambia la rutina así ♪ (x2)

♪ Musa sigue original,  
 comparte un canto original  
 se alimenta la fe,  
 musa sigue original,  
 rico son, rico aquel  
 sí compay es nuevo  
 musa sigue original  
 comparte el canto original  
 se alimenta de la fe en Dios ♪

♪ oído oído  
 de Barranquilla te va  
 un saludo a Panamá,  
 un abrazo a Curazao  
 de parte de La Verdad  
 a Cartagena les va ♪

♪ Oye bien, me inspiré, me inspiré  
 le canto rico a San Andrés  
 baila bien, ¡oh! ♪ (x2)

♪ Baila papá, baila mamá  
 que esto está bueno  
 abrázame a mi  
 baila papá, baila mamá  
 que esto está bueno  
 que si te pisé

baila papá, baila mamá  
 que esto está bueno  
 no fui la misma pasión  
 baila papá, baila mamá  
 que esto está bueno  
 abrázame a mi ♪

♪ Baila papá, baila mamá  
 que esto está bueno ♪ (x4)

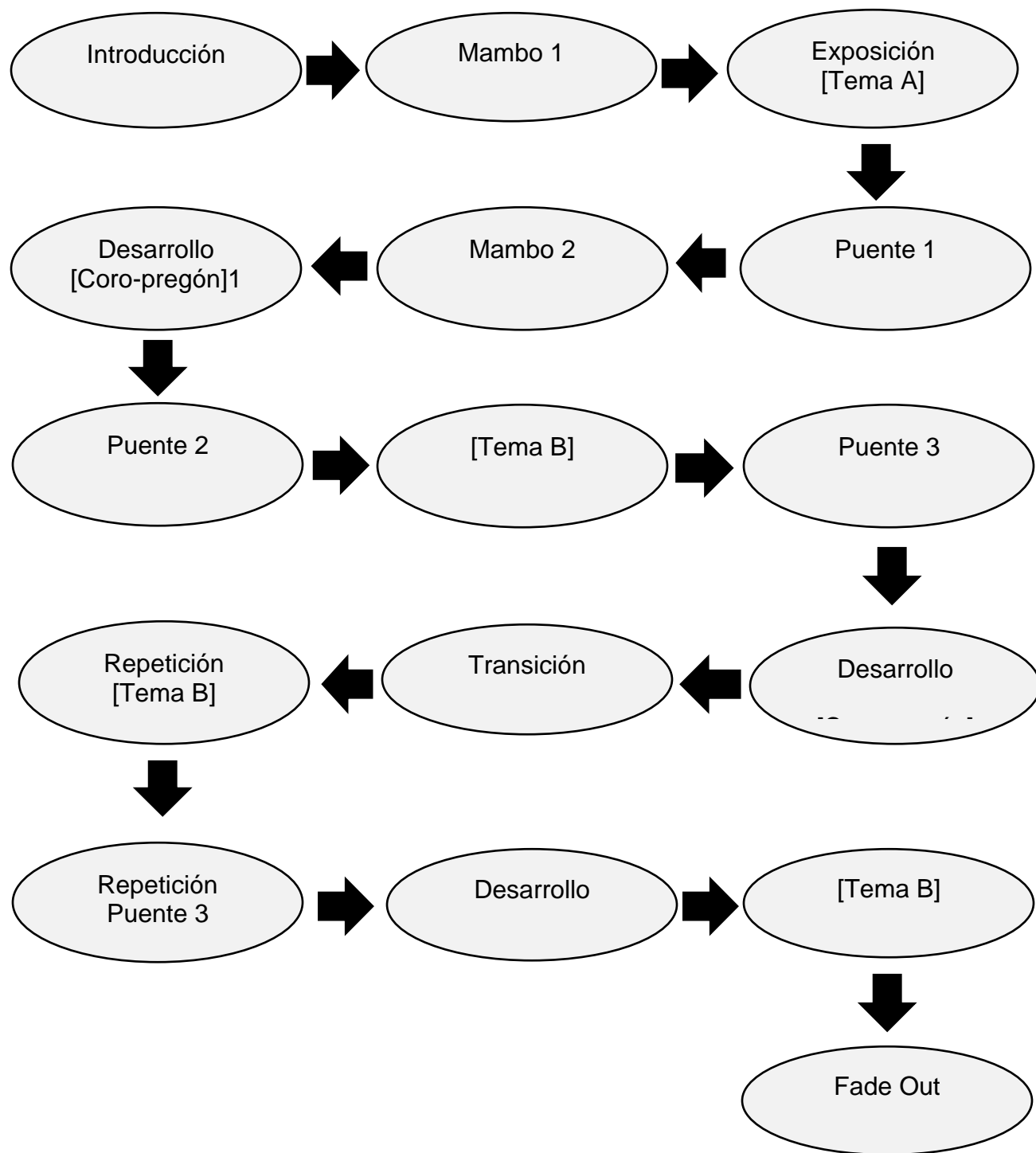
♪ oído oído  
 de Barranquilla te va  
 un saludo a Panamá,  
 un abrazo a Curazao  
 de parte de La Verdad  
 a Cartagena les va ♪

♪ Oye bien, me inspiré, me inspiré  
 le canto rico a San Andrés  
 baila bien, ¡oh! ♪ (x4)

¡Baila baila baila flaco  
 en Barranquilla!

♪ Baila papá, baila mamá  
 que esto está bueno  
 agárrame a mi  
 baila papá, baila mamá  
 que esto está bueno  
 que si te pisé otra vez  
 baila papá, baila mamá  
 que esto está bueno  
 no fui la misma pasión  
 baila papá, baila mamá  
 que esto está bueno  
 la misma pasión  
 baila papá, baila mamá  
 que esto está bueno  
 es la virtud, la virtud  
 de bailar pasito ♪

♪ Baila papá, baila mamá  
 que esto está bueno ♪ (x4) ♪ oído ♪

**Forma de la obra***Ilustración 13: Estructura "Musa Original".*

## La tonalidad

La tonalidad en la grabación del disco es Mi mayor, pero la transcripción se realizó del concierto que realizó el Joe Arroyo en Londres<sup>125</sup>, en donde la canción “*Musa Original*” se encuentra en tonalidad de Mi bemol mayor.

## Transcripción

Además de realizar la transcripción en Finale elaborada por el asesor (Javier Riveros) y el estudiante (Jonny Pérez) realizador de este trabajo de grado, también se realizó una versión para este análisis y una posterior adaptación para la *Orquesta Música del Caribe* de la Universidad pedagógica Nacional.

## Los instrumentos

Los instrumentos que hacen parte de la canción “*Musa Original*” son:

- ❖ Un Bombo.
- ❖ Un Platillo.
- ❖ Una Campana.
- ❖ Unas Congas.
- ❖ Un Bajo Eléctrico.
- ❖ Un Piano.
- ❖ Dos trompetas en si bemol.
- ❖ Un saxofón alto en mi bemol.
- ❖ Un saxofón tenor en si bemol.
- ❖ Un trombón en do.

**La clave:** Según el análisis que se le da a la clave en la página 32,33 y 34 “*Musa Original*” está en clave (3x2) de principio a fin.

## La Introducción

Esta contiene ocho compases que se dividen en dos semifrases y estas semifrases se subdividen a su vez en dos motivos. En esta parte se pueden encontrar elementos rítmicos melódicos que provienen del jazz y el blues. A continuación, se analiza cada uno de los instrumentos de forma horizontal (melodía) y vertical (armonía).

---

<sup>125</sup> Concierto del Joe en Londres-Inglaterra en el Empire Leicester Square en el año 1989:  
[https://www.youtube.com/watch?v=DiutEiJVSHY&list=RDMMDiutEiJVSHY&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=DiutEiJVSHY&list=RDMMDiutEiJVSHY&start_radio=1)

The image displays a musical score for the piece "Musa Original". It features a brass section with five staves: Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Alto Sax, Tenor Sax, and Trombone 1. The rhythm section includes Piano, Electric Bass, Camorra, Conga Drums, Plátello, and Bombo y Cera. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The key signature is E-flat major (Eb), and the tempo is marked with a common time signature (C).

Ilustración 14: Imágenes del análisis "Musa Original".<sup>126</sup>

## Sección del Brass

En esta pieza musical la sección del brass, contiene los siguientes instrumentos:

- ❖ Dos trompetas en Bb.
- ❖ Un saxofón Alto.
- ❖ Un saxofón Tenor.
- ❖ Un trombón.

## Trompeta 1 y 2



Cabe aclarar que las trompetas están afinadas en si bemol (Bb) en consecuencia éstas, pertenecen a la familia de instrumentos transpositores que quiere decir, que la nota que está escrita en el pentagrama no es la que realmente suena. Para encontrar los sonidos reales en una partitura de trompeta basta con subir todas las notas un tono, es por eso por lo que, por ejemplo, en esta obra la tonalidad es mi bemol mayor (Eb) pero las trompetas están en tonalidad de fa mayor (F).

<sup>126</sup>Todas las imágenes del análisis de "Musa Original" fueron extraídas de la partitura de la transcripción en Finale, que realizó el asesor (Javier Riveros) y el autor de este trabajo de grado (Jonny Pérez).

### a) Primera semifrase



Esta semifrase es del compás 1 al compás 4. Exponiendo estos cuatro compases se observan tres motivos:

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es interpretado en las dos trompetas simultáneamente. En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la cuarta justa (4J). Las notas en el primer compás hacen referencia al acorde de primer grado que es (Eb7), ya que en la introducción se toman elementos del jazz y el blues donde los acordes con séptima son generalmente muy utilizados. De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la cuarta justa (4J). En el primer tiempo el ritmo es; negra y dos corcheas donde la última de ellas, hace una ligadura de tiempo interna creado así, una síncopa entre el primer y segundo tiempo.
 
- ❖ **Motivo 2:** El primer sonido de este motivo proviene del primer compás. En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la tercera mayor (3M). Las notas en el segundo compás hacen referencia al acorde de cuarto grado que es (Ab) aunque la primera trompeta toca la nota sol, que puede ser una agregación de la séptima mayor. De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente por saltos, donde la distancia entre las notas no sobrepasa la tercera mayor (3M). En el primer tiempo, el ritmo es; dos corcheas y una negra donde la segunda corchea, hace una ligadura de tiempo interna creando una síncopa. En el segundo tiempo el ritmo es silencio de blanca.
 

- ❖ **Motivo 3:** En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la (4J). Las notas hacen referencia al acorde de cuarto grado que es (Ab)



que viene desde el segundo compás. De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección descendente y ascendente por saltos, donde la distancia entre las notas no sobrepasa la quinta justa (5J). En el primer tiempo, el ritmo es; silencio de negra, silencio de corchea y corchea. En el segundo tiempo es; tresillo de negra. Este motivo concluye en el compás 4 donde las notas hacen referencia al acorde de quinto grado (Bb). El ritmo es; en el primer tiempo blanca y en segundo tiempo silencio de blanca.

#### b) Segunda semifrase:



Esta semifrase va del compás 5 al compás 8. Exponiendo estos cuatro compases se observan dos motivos:

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es interpretado en las dos trompetas simultáneamente. En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la (3M). Las notas en el



primer compás hacen referencia al primer grado que es (Eb), aunque aparece la nota do que puede ser una sexta (Eb6). De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por saltos, donde la distancia entre las notas no sobrepasa la cuarta justa (4J). En el primer tiempo, el ritmo es; silencio de negra, silencio de corchea y corchea. En el segundo tiempo es; tresillo de negra. Este motivo concluye en el compás 6 donde las notas hacen referencia al acorde de primer grado (Eb). El ritmo es; en el primer tiempo blanca y en segundo tiempo silencio de blanca.

- ❖ **Motivo 2:** En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la (3M). Las notas en el primer compás hacen referencia al acorde de primer grado que es (Eb). De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por saltos, donde la distancia de los intervalos no sobrepasa la cuarta justa (4J). En el primer tiempo, el ritmo es; silencio de negra, silencio de corchea y corchea. En el segundo tiempo es; tresillo de negra. Este motivo concluye en el compás 8 donde las notas hacen referencia al acorde de primer grado (Eb). El ritmo es; en el primer tiempo blanca y en segundo tiempo silencio de blanca.



### Saxofón alto y saxofón tenor

Cabe aclarar que los saxofones tienen diferentes afinaciones y los nombres alto y tenor, hace referencia a la tesitura de la voz humana. En consecuencia, éstas, pertenecen a la familia de instrumentos transpositores que quiere decir, que la nota que está escrita en el pentagrama no es la que realmente emite. El saxofón alto está afinado en mi bemol mayor (Eb) así que para encontrar los sonidos reales basta con transportar las notas una sexta mayor (6M) descendente, es por esto, por lo que la obra está en tonalidad de mi bemol mayor (Eb), pero el saxofón alto está en tonalidad de do mayor (C). El saxofón tenor está afinado en si bemol mayor (Bb), así que para encontrar los sonidos reales basta con transportar las notas una novena mayor (9M) descendente, es por esto, por lo que la obra está en tonalidad de mi bemol mayor (Eb), pero el saxofón tenor está en tonalidad de fa mayor (F).

#### a) Primera semifrase:

Esta semifrase es del compás 1 al compás 4. Exponiendo estos cuatro compases se observan tres motivos:

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es interpretado en los dos saxofones simultáneamente. En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la (4J). Las notas en el primer compás hacen referencia al acorde de



primer grado que es (Eb7), ya que en la introducción se toman elementos del jazz y el blues. De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (4J). En el primer tiempo el ritmo es; negra y dos corcheas donde la última de ellas, hace una ligadura de tiempo interna creado así, una síncopa entre el primer y segundo tiempo.

- ❖ **Motivo 2:** El primer sonido de este motivo proviene del compás uno. En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la (4J). Las notas en el segundo compás hacen referencia al



acorde de cuarto grado que es (Ab) aunque el saxofón alto toca la nota sol, que puede ser una agregación de la séptima mayor. De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente por grados conjuntos y saltos, donde la distancia entre las notas no sobrepasa la tercera mayor (3M). En el primer tiempo, el ritmo es; dos corcheas y una negra donde la segunda corchea, hace una ligadura de tiempo interna creando una síncopa. En el segundo tiempo el ritmo es silencio de blanca.

- ❖ **Motivo 3:** En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación hasta la (5J). Las notas hacen referencia al acorde de



cuarto grado que es (Ab) que viene desde el segundo compás. De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección descendente y ascendente por grados conjuntos y saltos, donde la distancia entre las notas no sobrepasa la quinta justa (5J). En el primer tiempo, el ritmo es; silencio de negra, silencio de corchea y corchea. En el segundo tiempo es; tresillo de negra. Este motivo concluye en el compás 4 donde las notas hacen

referencia al acorde de quinto grado (Bb). El ritmo es; en el primer tiempo blanca y en segundo tiempo silencio de blanca.

**b) Segunda semifrase:**



Esta semifrase es del compás 5 al compás 8. Exponiendo estos cuatro compases se observan dos motivos:

❖ **Motivo 1:** Este motivo es interpretado en las dos saxofones simultáneamente. En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la (3M). Las notas en el primer compás hacen referencia al primer grado que es (Eb), aunque aparece la nota do que puede ser una sexta (Eb6). De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por saltos, donde la distancia entre las notas no sobrepasa la cuarta justa (4J). En el primer tiempo, el ritmo es; silencio de negra, silencio de corchea y corchea. En el segundo tiempo es; tresillo de negra. Este motivo concluye en el compás 6 donde las notas hacen referencia al acorde de primer grado (Eb). El ritmo es; en el primer tiempo blanca y en segundo tiempo silencio de blanca.



❖ **Motivo 2:** En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la (4J). Las notas en el primer compás hacen referencia al acorde de primer grado que es (Eb). De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por saltos, donde la distancia de los intervalos no sobrepasa la (5J). En el primer tiempo, el ritmo es; silencio de negra, silencio de corchea y corchea. En el segundo tiempo es; tresillo de negra. Este motivo concluye



en el compás 8 donde las notas hacen referencia al acorde de primer grado (Eb). El ritmo es; en el primer tiempo blanca y en segundo tiempo silencio de blanca.

## El Trombón

### a) Primera semifrase:



Esta semifrase es del compás 1 al compás 4. Exponiendo estos cuatro compases se observan tres motivos:

- ❖ **Motivo 1:** En la forma vertical se observa una textura homofónica con relación a los demás instrumentos de viento. Las notas en el primer compás hacen referencia



al acorde de primer grado que es (Eb). De forma horizontal se observa que la melodía tiene una relación de dirección ascendente por saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la tercera mayor (3M). En el primer tiempo el ritmo es; negra y dos corcheas donde la última de ellas, hace una ligadura de tiempo interna creado así, una síncopa entre el primer y segundo tiempo.

- ❖ **Motivo 2:** El primer sonido de este motivo proviene del primer compás. En la forma vertical se observa una textura homofónica con relación a los demás instrumentos de



viento. Las notas en el segundo compás hacen referencia al acorde de cuarto grado que es (Ab). De forma horizontal se observa que la melodía tiene una relación de dirección ascendente por grado conjunto y salto, donde la distancia entre las notas no sobrepasa la tercera mayor (3M). En el primer tiempo, el ritmo es; dos corcheas y una negra donde la segunda corchea, hace una ligadura de tiempo interna creando una síncopa. En el segundo tiempo el ritmo es silencio de blanca.

- ❖ **Motivo 3:** En la forma vertical se observa una textura homofónica con relación a los demás instrumentos de viento. Las notas hacen



referencia al acorde de cuarto grado que es (Ab) que viene desde el segundo compás.

De forma horizontal se observa que la melodía tiene una relación de dirección descendente y ascendente por grados conjuntos y saltos, donde la distancia entre las notas no sobrepasa la quinta justa (5J). En el primer tiempo, el ritmo es; silencio de negra, silencio de corchea y corchea. En el segundo tiempo es; tresillo de negra. Este motivo concluye en el compás 4 donde las notas hacen referencia al acorde de quinto grado (Bb). El ritmo es; en el primer tiempo blanca y en segundo tiempo silencio de blanca.

**b) Segunda semifrase:**



Esta semifrase va del compás 5 al compás 8. Exponiendo estos cuatro compases se observan dos motivos:

- ❖ **Motivo 1:** En la forma vertical se observa una textura homofónica en relación con los demás instrumentos de viento. Las notas en el primer



compás hacen referencia al primer grado que es (Eb). De forma horizontal se observa que la melodía tiene una relación de dirección ascendente y descendente por saltos, donde la distancia entre las notas no sobrepasa la tercera menor (3m). En el primer tiempo, el ritmo es; silencio de negra, silencio de corchea y corchea. En el segundo tiempo es; tresillo de negra. Este motivo concluye en el compás 6 donde las nota hacen referencia al acorde de primer grado (Eb). El ritmo es; en el primer tiempo blanca y en segundo tiempo silencio de blanca.

- ❖ **Motivo 2:** En la forma vertical se observa una textura homofónica en relación con los demás instrumentos de viento. Las notas en el primer

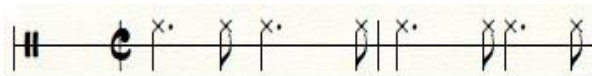


compás hacen referencia al acorde de primer grado que es (Eb). De forma horizontal se observa que la melodía tiene una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos, donde la distancia de los intervalos no sobrepasa la (5J). En el primer tiempo, el ritmo es; silencio de negra, silencio de corchea y corchea.



de la introducción. Este instrumento tiene una técnica muy amplia en el cual se desarrollan varios golpes y efectos llamados tonos. En este caso se utilizan tres golpes; la equis (x) que reproduce un sonido quemado, el triángulo (▲) que reproduce un sonido tapado y los círculos un sonido natural abierto. En esta obra, los primeros seis golpes son interpretados en la conga y los dos últimos golpes en la tumba. El ritmo está compuesto por cuatro corcheas por cada pulso. Este motivo es muy utilizado en la salsa y es conocido como mazacote.

**El Platillo:** Este patrón rítmico de dos compases, constituye el acompañamiento



en la introducción. Los golpes son abiertos. Rítmicamente se puede observar en el primer y segundo pulso una negra con punto y una corchea. Este ritmo se asemeja a la corchea swing utilizado en la batería del jazz y el blues.

## Análisis primera parte del mambo 1

The image shows a musical score for the first part of Mambo 1, covering measures 9 through 12. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- B♭ Trp. 1
- B♭ Trp. 2
- A. Sax.
- T. Sax.
- Tbn. 1
- Pno. (Piano): Includes the label 'CABALLO' and chord changes E<sup>♭</sup>, B<sup>♭7</sup>, and E<sup>♭</sup>.
- E.B. (Electric Bass)
- A.B. (Acoustic Bass)
- C. Dr. (Congas)
- PERC. (Percussion): Includes Congas and Platter (Platillo).

At the bottom of the page, there are red markings for measures 9, 10, 11, and 12, indicating the specific measures covered by this section of the analysis.

Esta primera parte del mambo 1 va desde el compás nueve hasta el compás doce con una repetición. Los instrumentos que intervienen son:




- ❖ Saxofón alto.
- ❖ Saxofón tenor.
- ❖ Trombón.
- ❖ Piano.
- ❖ Bajo.
- ❖ Campana.
- ❖ Congas.
- ❖ Platillo.

A continuación, se analiza cada uno de los instrumentos de manera vertical (armonía) y horizontal (melodía).

### Saxofón alto y saxofón tenor:



Exponiendo estos cuatro compases se observan tres motivos:

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es interpretado en los dos saxofones simultáneamente. De forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica de unísono. Los notas en el primer compás hacen referencia al primer grado (Eb) y en el segundo compás hacen referencia al quinto grado (Bb). De forma horizontal se observa que la melodía tiene una relación de dirección ascendente por grados conjuntos y descendentes por salto, donde la distancia entre las notas no sobrepasa la cuarta justa (4J). En el primer tiempo, el ritmo es silencio de blanca. En el segundo tiempo cuatro corcheas. Este motivo concluye en el compás diez en el cual el ritmo son dos negras en el primer tiempo.
 
- ❖ **Motivo 2:** Este motivo comienza en el segundo pulso del décimo compás. De forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica de unísono. Los notas en el primer y segundo compás hacen referencia al quinto grado (Bb). De forma horizontal se observa que la melodía tiene una relación de dirección ascendente por grados conjuntos y descendente por salto, donde la distancia entre las notas no sobrepasa la cuarta justa (4J). En el segundo pulso, el ritmo es de cuatro corcheas. Este motivo concluye en el compás once en el cual el ritmo es de dos negras en el primer tiempo.
 
- ❖ **Motivo 3:** Este motivo comienza en el segundo pulso del onceavo compás. De forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica de unísono. Los notas en el primer compás hacen referencia al quinto grado (Bb) y en el compás doce las notas hacen referencia al acorde de primer grado (Eb). De forma horizontal se observa que la melodía tiene
 

una relación de dirección ascendente por grados conjuntos y descendente por saltos, donde la distancia entre las notas no sobrepasa la tercera mayor (3M). En el segundo pulso, el ritmo es de cuatro corcheas. Este motivo concluye en el compás doce en el cual el ritmo en el primer pulso es de cuatro corcheas y en el segundo pulso es de una negra y silencio de negra.

**El Trombón:** Este motivo sólo es interpretado en el compás nueve donde en los saxofones hay un silencio de blanca. De forma vertical las notas hacen referencia al primer grado (Eb). De forma horizontal se observa una relación de dirección ascendente por salto de (3m). En el primer tiempo el ritmo es de dos negras y en el segundo pulso es silencio de blanca.



### El Piano



Este fragmento muestra el acompañamiento de varias secciones. El piano toca acordes de cuatro sonidos de la tonalidad como el primer grado (Eb6) y el quinto grado (Bb6), con agregaciones como la sexta, así que la progresión armónica es tónica (I), dominante (V) y tónica (I). Los acordes en la mano derecha evitan el tiempo fuerte del primer pulso creando así, contratiempos y sincopas internas y externas. A estos acordes los complementan las notas fundamentales interpretadas con la mano izquierda de cada acorde en tiempo fuerte. Esta transcripción es realizada del álbum y no hay versiones exactas ya que en cada presentación el pianista varía este fragmento.

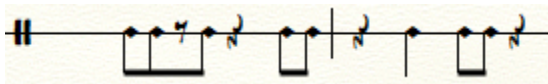
### El Bajo Eléctrico



Este fragmento muestra el acompañamiento de varias secciones. El bajo interpreta las notas fundamentales de los acordes de la tonalidad como el primer grado (Eb) y el

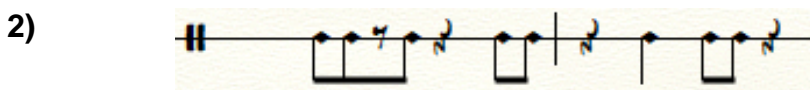
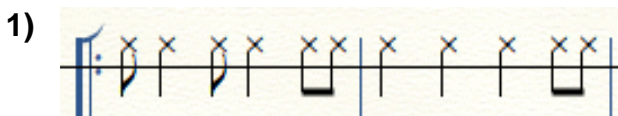
quinto grado (Bb). Las notas corresponden a la fundamental y la quinta de cada acorde y se puede observar una relación interválica de (5J) ascendente y (4J) ascendente y descendente. Rítmicamente utiliza el patrón de blanca en el primer pulso y dos negras en el segundo pulso.

**La Campana:** Este patrón rítmico se ejecuta durante gran parte de la obra, exceptuando algunos cortes realizados por toda la orquesta. Los golpes se ejecutan en la parte superior, emitiendo un sonido grave. Este ritmo entra en tiempo fuerte por medio de dos golpes en corchea. El siguiente grupo de dos golpes lo componen un silencio de corchea y una corchea la cual crea un contratiempo. El silencio de negra está situado en el segundo pulso seguido de dos golpes en corcheas que vuelven a dar un contratiempo. En el segundo compás se puede observar la anacrusa ya que entra con un silencio en primer tiempo fuerte. El siguiente golpe está en negra creándose por tercera vez un contratiempo para que después se contraste con la entrada a tiempo en dos corcheas en el segundo pulso y finaliza con un silencio de negra para completar el compás



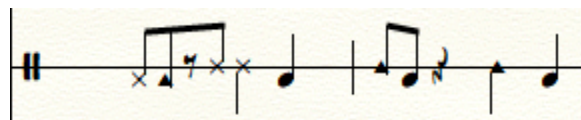
Detallando cada una de las campanas de los dos temas observaremos sus similitudes y diferencias:

### Comparación entre la campana “*Tumbatecho*” (1) y campana “*Musa Original*” (2)



Nótese la diferencia entre algunos golpes y silencios entre las dos campanas.

**Las Congas:** En estos dos compases, podemos observar el ritmo de principio a fin en la obra, exceptuando algunos cortes que hace toda la orquesta. Este instrumento tiene una técnica muy amplia en el cual se



desarrollan varios golpes y efectos llamados tonos. Generalmente se utiliza para la equis (x) un sonido tapado, para el triángulo (▲) un sonido quemado y los círculos un sonido natural abierto. En esta composición, los cuatro primeros golpes son ejecutados en la conga, el último golpe del primer compás es interpretado en la tumba. En el segundo compás el (▲) es tocado en la conga y el círculo en la tumba. El ritmo está compuesto por una entrada a tiempo fuerte por un par de corcheas, el siguiente par está compuesto por silencio de corchea y corchea donde el silencio concuerda en primera instancia con la campana. En el segundo pulso tenemos la división del blanca por dos negras a tiempo. En el segundo compás de igual manera tenemos un par de corcheas que entran a tiempo seguido de un silencio de negra. Nótese que solamente hay un golpe de diferencia entre el primer compás y el segundo.

Una hipótesis que podemos señalar es la mezcla de dos ritmos muy conocidos en esta música, el caballo muy utilizado en la salsa y el chandé que hace parte de un ritmo caribeño:

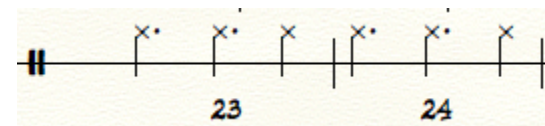
- ❖ **Caballo:** Nótese como son muy parecidos en el primer compás, la única diferencia es un golpe en el final.



- ❖ **Chandé:** Aquí podemos observar el ritmo de chandé en tambora costeña. Los dos golpes de negra en el parche de la tambora coinciden con los de la tumba en tono abierto.



- El Platillo:** Estos dos compases, construyen todo el acompañamiento de la obra creando por supuesto un ostinato rítmico donde se puede

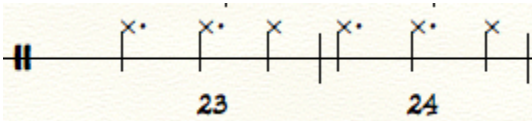


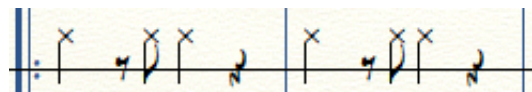
observar la continua utilización de la sincopa interna por medio del segundo golpe en negra con puntillo. Los dos primeros golpes que son negra con puntillo se ejecutan en el platillo de manera cerrada y el tercer golpe que es una negra se reproduce de manera

abierta. Este ritmo se basa en los tres golpes generalmente creados en la clave son (3 x 2).

Analizando cada uno de los platillos de los dos temas se observa las similitudes y diferencias:

### Comparación entre el platillo de “*Musa Original*” (1) y el platillo de “*Tumbatecho*” (2)

1) 

2) 

Allí se encuentran similitudes como la utilización de la sincopa por medio de silencio o prolongación del sonido. Entran en tiempo fuerte los dos ostinatos rítmicos y en el segundo tiempo la diferencia es un golpe que lo precede una corchea en el platillo de “*Tumbatecho*”. También hay una diferencia en la subdivisión del segundo tiempo puesto que en “*Musa Original*” es ejecutado un sonido abierto, en “*Tumbatecho*” se queda en silencio.

### Análisis segunda parte del mambo 1



Esta segunda parte del mambo 1 va del compás trece al compás veinte y en la repetición salta del compás dieciocho al compás veintidós. Solamente se analizará el brass ya que

el piano, el bajo, la campana, las congas y el platillo que constituyen la base de la orquesta vienen con un patrón rítmico exacto desde la primera parte del mambo 1.

## Trompeta 1 y 2

### a) Primera semifrase:



Exponiendo estos cuatro compases, se puede observar dos motivos:

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es interpretado en las dos trompetas simultáneamente. En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la cuarta justa (4J). Las notas en el primer compás hacen referencia al acorde de primer grado que es (Eb) y en el segundo compás las notas hacen referencia al acorde de quinto grado (Bb). De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la cuarta justa (4J). En el primer pulso el ritmo es de silencio de corchea y tres corcheas creando así una anacrusa. En el segundo pulso es corchea, negra la cual crea una sincopa interna y corchea con ligadura de tiempo externa creando nuevamente una sincopa externa. En el segundo compás en el primer pulso el ritmo es la corchea que viene ligada del compás anterior y lo completa una corchea y una negra. En el segundo pulso el ritmo es de dos negras.



- ❖ **Motivo 2:** En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la (5J). Las notas en el primer compás hacen referencia al acorde de quinto grado que es (Bb) y en el segundo compás las notas hacen referencia al acorde de primer grado (Eb). De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de



dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (5J). En el primer pulso el ritmo es de dos negras y en el segundo pulso es de negra y dos corcheas donde la segunda está ligada a la corchea del siguiente compás. En el segundo compás el ritmo es de cuatro corcheas donde la primera viene de la ligadura del compás anterior y completa el compás con un silencio de blanca.

**b) Segunda semifrase:**



Exponiendo estos cuatro compases se pueden observar tres motivos:

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es exactamente igual al motivo uno de la primera semifrase.



- ❖ **Motivo 2:** Este motivo es muy parecido al motivo dos de la primera semifrase. La única diferencia es que en el primer pulso del segundo compás el ritmo cambia de tres corcheas a silencio de corchea y silencio de negra.



- ❖ **Motivo 3:** Este motivo es el final de la segunda semifrase cuando se repite así que el primer compás hace parte del motivo dos de la primera semifrase con la diferencia que en el segundo pulso el ritmo es silencio de blanca. En forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la (4J). En el segundo compás la primera nota hace referencia al acorde de quinto grado (Bb) y la segunda nota hace referencia al acorde de primer grado (Eb). En la forma horizontal las melodías tienen una relación de dirección contraria por grado conjunto y salto. El ritmo es de dos negras con puntillo donde la segunda crea una sincopa interna y completa el compás un silencio de negra.





## Saxofón alto y saxofón tenor:

### a) Primera semifrase:



Exponiendo estos tres compases se puede observar dos motivos:

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es interpretado en los dos saxofones simultáneamente. En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica de unísono exceptuando el primer sonido que tiene una relación interválica de (2m). Las notas en el primer compás hacen referencia al acorde de primer grado que es (Eb) y en el segundo compás las notas hacen referencia al acorde de quinto grado (Bb). De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la cuarta justa (4J). En el primer pulso el ritmo es de silencio de corchea y tres corcheas creando así una anacrusa. En el segundo pulso es corchea, negra la cual crea una sincopa interna y corchea con ligadura de tiempo externa creando nuevamente una sincopa externa. En el segundo compás en el primer pulso el ritmo es la corchea que viene ligada del compás anterior y lo completa una corchea y una negra. En el segundo pulso el ritmo es de dos negras.
 
- ❖ **Motivo 2:** En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica de unísono. Las notas en el primer compás hacen referencia al acorde de quinto grado que es (Bb) y en el segundo compás las notas hacen referencia al acorde de primer grado (Eb). De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (5J). En el primer pulso el ritmo es de dos negras y en el segundo pulso es de negra y dos corcheas
 

donde la segunda está ligada a la corchea del siguiente compás. En el segundo compás el ritmo es de cuatro corcheas donde la primera viene de la ligadura del compás anterior y completa el compás con un silencio de blanca.

**b) Segunda semifrase;**



Exponiendo estos cuatro compases se pueden visualizar tres motivos. Cabe aclarar que los dos últimos compases hacen parte del segundo final después de la repetición.

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es exactamente igual al motivo uno de la primera semifrase.



- ❖ **Motivo 2:** Este motivo es muy parecido al motivo dos de la primera semifrase. La única diferencia es que en el primer pulso del segundo compás el ritmo cambia de tres corcheas a silencio de corchea y silencio de negra.



- ❖ **Motivo 3:** Este motivo es el final de la segunda semifrase cuando se repite así que, el primer compás hace parte del motivo dos de la primera semifrase con la diferencia que en el segundo pulso el ritmo es silencio de blanca. En forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la (3M). En el segundo compás la primera nota hace referencia al acorde de quinto grado (Bb) y la segunda nota hace referencia al acorde de primer grado (Eb). En la forma horizontal las melodías tienen una relación de dirección ascendente por grado conjunto y salto. El ritmo es de dos negras con puntillo donde la segunda crea una sincopa interna y completa el compás un silencio de negra.





## El Trombón:

### a) Primera semifrase:



Exponiendo estos cuatro compases se puede observar tres motivos:

- ❖ **Motivo 1:** En la forma vertical se observa una textura homofónica en relación las trompetas y los saxofones. Las notas en el primer compás hacen referencia al acorde de primer grado que es (Eb) y en el segundo compás las notas hacen referencia al acorde de quinto grado (Bb). De forma horizontal se observa que la melodía tiene una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la cuarta justa (4J). En el primer pulso el ritmo es de silencio de corchea y tres corcheas creando así una anacrusa. En el segundo pulso es corchea, negra la cual crea una sincopa interna y corchea con ligadura de tiempo externa creando nuevamente una sincopa externa. En el segundo compás en el primer pulso el ritmo es la corchea que viene ligada del compás anterior y lo completa una corchea y una negra. En el segundo pulso el ritmo es de dos negras.
 
- ❖ **Motivo 2:** En la forma vertical se observa una textura homofónica en relación con las trompetas y saxofones. Las notas en el primer compás hacen referencia al acorde de quinto grado que es (Bb) y en el segundo compás las notas hacen referencia al acorde de primer grado (Eb). De forma horizontal se observa que la melodía tiene una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (4J). En el primer pulso el ritmo es de dos negras y en el segundo pulso es de negra y dos corcheas donde la segunda está ligada a la corchea del siguiente compás. En el segundo compás el ritmo es de cuatro corcheas donde la primera viene de la ligadura del compás anterior y completa el compás con un silencio de blanca.
 

### b) Segunda semifrase:



Exponiendo estos cuatro compases se puede observar tres motivos. Cabe aclarar que los dos últimos compases son el segundo final de la repetición.

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es exactamente igual al motivo uno de la primera semifrase.



- ❖ **Motivo 2:** Este motivo es muy parecido al motivo dos de la primera semifrase. La única diferencia es que en el primer pulso del segundo compás el ritmo cambia de tres corcheas a silencio de corchea y silencio de negra.



- ❖ **Motivo 3:** Este motivo es el final de la segunda semifrase cuando se repite así que, el primer compás hace parte



del motivo dos de la primera semifrase con la diferencia que en el segundo pulso el ritmo es silencio de blanca. En forma vertical se observa una textura homofónica en relación con las trompetas y saxofones. En el segundo compás la primera nota hace referencia al acorde de quinto grado (Bb) y la segunda nota hace referencia al acorde de primer grado (Eb). En la forma horizontal la melodía tiene una relación de dirección ascendente por grado conjunto. El ritmo es de dos negras con puntillo donde la segunda crea una sincopa interna y completa el compás un silencio de negra.

## Analisis Exposicion

Esta exposicion va del compás 23 al 38 pero se dividira en dos fragmentos para el analisis.

### Primera parte

Musical score for the first part of the exposition, measures 23 to 30. The score includes staves for Voice Principal, Chorus, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Alto Sax, Tenor Sax, Trombone 1, Piano, and Electric Bass. The lyrics are: "NO TAN UN TO-NO, A FRI-CA NI ZA 'O NO ES MI INTEN- CION TO- CAR-LO, A SI -".

Este fragmento va desde el compás 23 al 30.

### Voz Principal

#### a) Primera Semifrase

Musical score for the first half-phrase of the voice principal, measures 23 to 30. The lyrics are: "NO TAN UN TO-NO, A FRI-CA NI ZA 'O NO ES MI INTEN- CION TO- CAR-LO, A SI -".

Exponiendo estos cuatro compases con anacruza se puede observar que su rango melodico es de quinta justa (5) ascendente ya que la nota mas baja es (si bemol) y la nota mas aguda (fa). Se encuentra tambien dos motivos que se repiten.

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo empieza en la cuarta corchea de la subdivision del segundo pulso creando así una anacruza. En la forma vertical las notas hacen referencia al acorde (Eb). En la forma horizontal, el rango melodico es de (4J) ascendente ya que la nota mas grave es (si bemol) y la nota mas aguda es (mi bemol). La melodia tiene una relacion de direccion ascendente, plana y descendente por

Musical score for Motivo 1, showing the first half-phrase of the voice principal. The lyrics are: "NO TAN UN TO-NO, A FRI-CA".

grados conjuntos y salto. Ritmicamente se observa la utilización de la síncopa interna.

- ❖ **Motivo 2:** Este motivo en pieza en tiempo fuerte del primer pulso. En la forma vertical las notas hacen referencia al acorde de (Ab) que es el cuarto grado. En la forma horizontal,



el rango melódico es de (3m) descendente ya que la nota más aguda es (do) y la más grave es (la bemol). La melodía tiene una relación de dirección descendente y ascendente por grados conjuntos y salto. Ritmicamente se observa la utilización de la síncopa interna. La última corchea es el inicio de la siguiente motivo.

En los compases 25 y 26 que faltan los motivos son iguales, solamente cambian los acordes ya que las notas se refieren al quinto grado (Bb).

### b) Segunda semifrase



Exponiendo estos cuatro compases con anacruza se puede observar que su rango melódico es de octava justa (8J) descendente ya que la nota más aguda es (mi bemol) y la nota más grave (mi bemol). Se encuentran también dos motivos que se repiten.

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es igual al motivo uno de la primera semifrase, solamente lo difiere en el rango melódico que es (5J) y al acorde que se refieren las notas que es (Cm) que a su vez es el sexto grado de la tonalidad.



- ❖ **Motivo 2:** Este motivo es igual al motivo dos de la primera semifrase, sólo lo difiere el acorde que se refieren las notas que es (Fm) que a su vez es el segundo grado de la tonalidad.



En los compases 29 y 30 que faltan los motivos son iguales, sólo cambian los acordes ya que las notas se refieren al quinto grado (Bb) y el siguiente compás a (Eb) que es la tónica.

## Seccion del Brass

Este fragmento se presenta del compás 25 al compás 30. Estos motivos funcionan como contramelodias que responden a la melodía principal que lleva la voz del cantante. En la forma vertical se observa una textura homofónica donde la relación intervalica de la trompeta dos y los saxofones es de unísono, el trombon de octava justa (8J) y la trompeta uno de tercera menor y mayor ascendente. En el compás 25 y 26 las notas hacen referencia al acorde de quinto grado (Bb), en el compás 27 al acorde de sexto grado (Cm). En el compás 28 al acorde de segundo grado (Fm), en el compás 29 al acorde de quinto grado nuevamente y en el compás 30 al acorde de primer grado (Eb). En la forma horizontal las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre los sonidos no sobrepasa la (3M). Ritmicamente se observa la utilización constante de la corchea-negra y corchea-negra con punto creando así síncopas internas y anacruzas.

## El Piano

En este punto el piano cambia el patrón de acordes que trae desde el noveno compás en el mambo 1 y lo reemplaza por un tumbao que aporta más movimiento al acompañamiento que va desde el compás 23 al 30, repitiéndolo tal cual del compás 31 al 37. En la forma vertical se puede observar que la progresión armónica es (I, IV, V, V, Vi, ii, V y I). Se puede observar que las dos manos realizan el mismo ritmo y las mismas notas solamente con la diferencia que en la mano derecha (M.D) utiliza constantemente

la octava antes de cada intervalo armonico que es el relleno del acorde. El tratamiento del acorde en el piano se divide en dos partes; la fundamental o agregaciones en octava y relleno en intervalo armonico o melodico. Este patron ritmico es generalmente muy utilizado en los generos tropicales. Ritmicamente entra a tiempo en el primer compás y en siguiente realiza una síncopa externa con ligadura de tiempo, esto lo realiza constantemente en los demas compases.

### El Bajo Eléctrico



Este fragmento del bajo va del compás 23 al compás 30. Sigue realizando el mismo patrón rítmico mostrado desde el mambo 1 la única diferencia de seguir la progresión armónica que en este parte es (I, IV, V, V, Vi, ii, V y I).

### La Campana, las congas y el platillo

En este punto cabe resaltar que estos instrumentos de percusión, realizan un patrón rítmico que viene desde el noveno compás hasta el final de la obra, exepctuando algunos cortes realizados por la toda la orquesta.

### Segunda parte de la exposicion

Este fragmento va del compás 31 al compás 38. El piano, el bajo y la percusion que contituyen la base de la orquesta, realizan el mismo patron ritmico y melodico que se analizó en la primera parte de la exposicion.

### Voz principal

#### a) Primera semifrase

Musical notation for the first vocal phrase in G minor, measures 31-38. The melody is: G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). Lyrics: NO HAY CO-RA ZON TAN DU-RO, A QUI QUE MI TUM BAO NO PON-GA, A GO-ZAR.

Esta semifrase tiene el mismo analisis que la primera semifrase de la primera parte de la exposicion, la unica diferencia es la letra.

#### b) Segunda semifrase

Musical notation for the second vocal phrase in G minor, measures 31-38. The melody is: G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). Lyrics: LA MU-SI-CA NO TIE-NE TA-BU TE CAM-BIA, TRIS-TE ZA POR GO-ZO.

Esta semifrase es igual a la segunda semifrase de la primera parte de la exposicion, la unica diferencia es el utimo compás donde se utiliza la sincopa tanto interna como externa y cambia la letra.

### Seccion del Brass

Musical notation for the brass section in G minor, measures 32-34 and 36-37. The section includes Trumpet 1 & 2, Alto Sax, Tenor Sax, and Trombone 1. The melody is: G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).

Este fragmento se presenta exactamente en el compás 32 al 34 y del 36 al 37 ya que tanto el compás 31 y 35 estan en silencio . Estos motivos funsionan como contramelodias que responden a la melodia principal que lleva la voz del cantante. En la forma vertical se observa una textura homofonica donde la relacion intervalica de las trompetas es unisono, los saxofones de unisono y el trombon de (8J). En el compás 32 las notas hacen referencia al acorde de cuarto grado (Ab), en el compás 33 y 34 al acorde de quinto grado

(Bb), en el compás 36 al acorde de segundo grado (Fm), en el compás 37 al acorde de quinto grado nuevamente. En la forma horizontal las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos donde la distancia entre las notas no sobrepasa la (3M). Ritmicamente se observa la utilización constante de la corchea-negra y corchea-negra con punto creando así síncopas internas y anacruzas.

### Analisis puente 1

The image shows a musical score for a bridge section. It includes parts for Voice Principal, Chorus, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Alto Sax, Tenor Sax, and Trombone 1. The lyrics are: VI - NE DU - RO VA, A VI - SE CAM - BIA LA FO - TI - NA SI. The score is in 3/4 time and features a mix of eighth and quarter notes with accents.

Aquí se puede observar el fragmento que va desde el compás 39 al 46 con repetición.

### Los Coros

#### a) Primera semifrase

The image shows a musical score for the first half-phrase of the chorus. It is in 3/4 time and features a mix of eighth and quarter notes with accents. The lyrics are: OH OH OH VI - NE DU - RO VA, A VI - SE. The score is in 3/4 time and features a mix of eighth and quarter notes with accents.

Esta semifrase consta de cuatro compases donde se encuentran dos motivos. El primero tiene una textura homofónica de octava en relación con la trompeta uno y el siguiente empieza en anacruza donde tiene una relación de dirección descendente y ascendente por grados conjuntos y saltos. El rango melódico es de sexta mayor (6M) descendente ya que la nota más aguda es (sol) y la más grave es (si bemol).

## b) Segunda semifrase



Esta semifrase consta de cuatro compases con motivos muy parecidos a la primera semifrase, lo único que los difiere es el rango melódico que es de quinta justa (5J) descendente y la letra.

## Sección del Brass

El brass solamente interviene en los compases 39, 40, 43 y 44 ya que los demás están en silencio. Por el contrario de la exposición, estos instrumentos resaltan los motivos que realiza el coro y deja los compases en silencio como material contrastante. En la forma vertical se encuentra una textura homofónica donde la relación intervalica es de octava (8J) entre la trompeta dos y saxofón alto, de (8J) entre el saxo tenor y el trombon y de (3m) y (5J) en la trompeta uno. Los acordes cambian en cada negra con punto así; (Ab) que es el acorde de cuarto grado, (A°) que es un acorde de paso cromático y (Bb) que es acorde de quinto grado. Ritmicamente se utiliza cada negra con punto para crear un corte que lo siguen todos los demás instrumentos.

## El Piano

Este fragmento de acompañamiento en el piano va desde el compás 39 al 46 con repetición. En este punto se puede observar como cambia la progresión armónica a (IV, #IV, V, V y I). El cuarto grado ascendido resulta ser el (A°) que a su vez es un acorde de paso cromático para llegar a (Bb) que es el acorde de quinto grado. El ritmo armónico

tanto en el compás 39 y 43 cambia de redonda a negra con punto que a su vez es utilizado para crear un corte que sigue toda la orquesta. El tumbao es el mismo que utiliza en la exposicion exepctuando el corte, en el que realiza acordes en la mano derecha y en la mano izquierda la fundamental de cada uno de ellos.

### El Bajo Eléctrico



Este fragmento del bajo va desde el compás 39 al 46 con repeticion. De la misma manera que le piano, la progresion armonica cambia a (IV, #IV, V, V y I). El ritmo armonico en los compases 39 y 43 cambia de redonda, a negra con punto que a su vez es utilizado, para reproducir un corte que replica en todos los demas intrumentos. El patrón ritmico en los demas compases que no hacen el corte es el mismo que viene interpretando desde el mambo 1.

### Analisis primera parte del mambo 2

Este fragmento va desde el compás 47 al 54.

### Seccion del Brass

Exponiendo estos ocho compases se continuara analizando cada intrumento.

### Trompeta 1 y 2

#### a) Primera semifrase:

En este punto se puede observar dos motivos.

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es interpretado en las dos trompetas simultáneamente. En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la cuarta justa (4J). Las notas hacen referencia al acorde de primer grado que es (Eb) en el primer compás y en el segundo a (Ab) que es el acorde de cuarto grado. De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (3M). En el primer pulso el ritmo es silencio de negra, silencio de corchea y corchea. En el segundo pulso es corchea, negra y corchea donde la negra crea una síncopa interna. En el siguiente compás el ritmo es de dos negras con punto donde la segunda nuevamente resalta la constante utilización de la síncopa y completa el compás un silencio de negra.



- ❖ **Motivo 2:** En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica hasta la (3M). Las notas tanto del primer y segundo compás hacen referencia al acorde de quinto grado que es si bemol. De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección plana, ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (3M). En el primer pulso el ritmo es de cuatro corcheas y en el segundo pulso es negra y dos corcheas donde la última de ellas está ligada con una negra punto del siguiente compás creando así una síncopa externa. En el siguiente compás el ritmo es de dos negras con punto donde la primera de ellas viene ligada del compás anterior. La segunda negra con punto resalta nuevamente la utilización de la síncopa interna.



### b) Segunda semifrase



Exponiendo este pequeño fragmento que va del compás 50 al 53, se puede observar un motivo.

- ❖ **Motivo 1:** en la forma vertical se encuentra una textura homofónica con una relación intervalica hasta la (3M). Las notas hacen referencia al acorde de sexto grado que es (Cm) en el primer compás y en el segundo al acorde de segundo grado (Fm). En la forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección plana y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (3M). En el primer pulso del primer compás el ritmo es silencio de blanca y en el siguiente pulso es de cuatro corcheas. En el segundo compás el ritmo es de dos negras con puntillo y lo completa un silencio de negra. Los dos compases que faltan tienen el mismo motivo sólo con la diferencia que las notas hacen referencia primero a (Bb) que es el acorde de quinto grado y en el compás que sigue a (Eb).



## Saxofon alto y saxofon tenor

### a) Primera semifrase



En este fragmento se puede observar dos motivos:

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es interpretado en los dos saxofones simultáneamente. En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación intervalica de unísono. Las notas hacen referencia al acorde de primer grado que es (Eb) en el primer compás y en el segundo a (Ab) que es el acorde de cuarto grado. De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (3M). En el primer pulso el ritmo es silencio de negra, silencio de corchea y corchea. En el segundo pulso es corchea, negra y corchea donde la negra crea una síncopa interna. En el siguiente compás el ritmo es de dos negras con punto y completa el compás un silencio de negra.



- ❖ **Motivo 2:** : En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica de unísono. Las notas tanto del primer y segundo compás hacen referencia al acorde de quinto grado que es si bemol (Bb). De forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección plana, ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (3M). En el primer pulso el ritmo es de cuatro corcheas y en el segundo pulso es negra y dos corcheas donde la última de ellas está ligada con una negra punto del siguiente compás creando así una síncopa externa. En el siguiente compás el ritmo es de dos negras con punto donde la primera de ellas viene ligada del compás anterior.



**b) Segunda semifrase:**



Exponiendo estos cuatro compases se puede observar un motivo.

- ❖ **Motivo 1:** En la forma vertical se encuentra una textura homofónica con una relación interválica de unísono. Las notas hacen referencia al acorde de sexto grado que es (Cm) en el primer compás y en el segundo al acorde de segundo grado (Fm). En la forma horizontal se observa que las melodías tienen una relación de dirección plana y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (3M). En el primer pulso del primer compás el ritmo es silencio de blanca y en el siguiente pulso es de cuatro corcheas. En el segundo compás el ritmo es de dos negras con puntillo y lo completa un silencio de negra. Los dos compases que faltan tienen el mismo motivo, sólo con la diferencia que las notas hacen referencia primero a (Bb) que es el acorde de quinto grado y en el compás que sigue a (Eb).





## El Trombón

### a) Primera semifrase



Exponiendo estos cuatro compases se observa dos motivos:

- ❖ **Motivo 1:** En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica de octava con la trompeta dos y los saxofones. Las notas hacen referencia al acorde de (Eb) en el primer compás y en el segundo a (Ab). De forma horizontal se observa que la melodía tiene una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (3M). En el primer pulso el ritmo es silencio de negra, silencio de corchea y corchea. En el segundo pulso es corchea, negra y corchea donde la negra crea una síncopa interna. En el siguiente compás el ritmo es de dos negras con punto y completa el compás un silencio de negra.
 

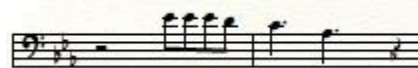
- ❖ **Motivo 2:** En la forma vertical se observa una textura homofónica que tiene una relación interválica de octava con la trompeta dos y los saxofones. Las notas tanto del primer y segundo compás hacen referencia al acorde de quinto grado que es si bemol (Bb). De forma horizontal se observa que la melodía tiene una relación de dirección plana, ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (3M). En el primer pulso el ritmo es de cuatro corcheas y en el segundo pulso es negra y dos corcheas donde la última de ellas está ligada con una negra punto del siguiente compás creando así una síncopa externa. En el siguiente compás el ritmo es de dos negras con punto donde la primera de ellas viene ligada del compás anterior. La segunda negra con punto resalta nuevamente la utilización de la síncopa interna.
 

### b) Segunda semifrase:



Analizando estos cuatro compases se observa un motivo:

- ❖ **Motivo 1:** En la forma vertical se encuentra una textura homofónica con una relación intervalica de octava con la trompeta dos y los saxofones. Las notas hacen referencia al acorde de sexto grado que es (Cm) en el primer compás y en el segundo, al acorde de segundo grado (Fm). En la forma horizontal se observa que la melodía tiene una relación de dirección plana y descendente por grados conjuntos y saltos. La distancia entre las notas no sobrepasa la (3M). En el primer pulso del primer compás el ritmo es silencio de blanca y en el siguiente pulso es de cuatro corcheas. En el segundo compás el ritmo es de dos negras con puntillo y lo completa un silencio de negra. Los dos compases que faltan tienen el mismo motivo, solamente con la diferencia que las notas hacen referencia primero a (Bb) que es el acorde de quinto grado y en el compás que sigue a (Eb).



## El Piano y el Bajo Eléctrico

Tanto el piano como el bajo siguen haciendo el mismo patrón rítmico y la misma progresión armónica que se analizó en la exposición.

## Segunda parte del mambo 2

Este fragmento va del compás 55 al 62. Esta segunda parte tiene motivos exactos que vienen de la primera parte del mambo dos. Los compases que difieren esta parte son el 55, el 61 y el 62 las cuales son un corte y un final de frase.

**Corte:** Este corte funciona remplazando el motivo uno de la primera parte del mambo 2. En la forma vertical se observa una textura homofónica donde la relación intervalica es de unísono y octava en la trompeta dos, los saxofones y trombon. La trompeta tiene una relación intervalica de (3m) frente a los demás instrumentos. Las notas hacen referencia al acorde (Bb) en el primer compás y en el segundo al acorde de (Ab). En la forma horizontal se encuentra una relación de dirección plana y descendente por grados conjuntos. El ritmo se conviene aquí en dos grupos de tresillos de negra donde la primera de las negras es silencios. Este motivo es utilizado como un corte que realiza toda la orquesta simultáneamente.



### Analisis desarrollo coro-pregón

Este parte va desde del compás 63 la 70. Toda la base que la componen el piano, el bajo, y al percusion realizan el mismo patron analizado en el mambo 1.

**Final de frase:** Este motivo funciona como final de frase diferente a la primera parte del mambo dos. En la forma vertical se puede observa una textura homofónica de unísono entre las trompetas y saxofon tenor. Entre el saxofon alto y el trombon la relación intervalica es de octava. Las notas hacen referencia en el primer compás al acorde de quinto grado que es (Bb) y en el siguiente compás a (Eb) que es el acorde de tónica. En la forma horizontal se observa una relación de dirección descendente y ascendente por grados conjuntos donde el intervalo predominante es la segunda menor (2m). El ritmo unicia con un silencio de corchea para entrar en contratiempo y completar con corcheas los demás pulsos. En el siguiente compás sólo se encuentra una negra completando el compás con silencios.



## El Coro



El coro empieza en el segundo pulso del compás 62 como anacruza. En la forma vertical las notas se refieren en la anacruza a tónica (Eb). Los dos siguientes compases al acorde de quinto grado (Bb) y finaliza nuevamente con el acorde de tónica. De forma horizontal las notas tienen una relación intervalica hasta la (3M). Este coro se repite cada cuatro compases, cuatro veces en donde interviene la voz principal conocido esto como coro-pregón.

## La Voz principal



Este fragmento se repite cuatro veces después del coro por cuatro veces. En la forma vertical las notas en los dos primeros compases hacen referencia al acorde de primer grado (Eb) y los dos siguientes hacen parte del acorde (Bb) que es el quinto grado. De forma horizontal se observa una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. El rango melódico es de (4J) ascendente ya que la nota más baja es (si bemol) y la nota más aguda es (fa). Ritmicamente se encuentra la utilización de la síncopa interna y externa por medio de ligaduras de tiempo. El pregón cambia con cada repetición y es muy libre según lo que se imagine el cantante tanto en ritmo como en la letra.

## Análisis del puente 2

Esta parte va del compás 72 al 81. Este puente se divide en dos fragmentos; uno en donde interviene el brass y el otro interviene un sintetizador. Hay que aclarar que toda la base sigue realizando el mismo patrón que viene haciendo en el coro-pregón.

## Primera parte

### Seccion del Brass

The image shows a musical score for the Brass section, consisting of five staves: Trumpet in B $\flat$  1, Trumpet in B $\flat$  2, Alto Sax, Tenor Sax, and Trombone 1. The score is written in 4/4 time and covers measures 72 to 75. The trumpets and saxophones play a melodic line, while the trombone plays a single note at the end of the phrase.

Este primer fragmento va del compás 72 al 75. Aquí se puede observar que las trompetas y los saxofones relizan una melodia mientras que el trombón sólo tiene una nota en el final de la frase que apoya tambien los saxofones a manera de pregunta respuesta.

### Trompeta 1 y 2

The image shows a musical score for Trompetas 1 y 2, consisting of two staves. The score is written in 4/4 time and covers measures 72 to 75. The two trumpets play a melodic line in unison.

Exponiendo estos cuatro compases se puede observar dos motivos.

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es interpretado en las dos trompetas simultaneamente . En la forma vertical se encuentra una textura homofonica con una relacion intervalica de (4J) y en el segundo compás de unisono. Las notas hacen referencia a la progresion armonica (I,V) o sea (Eb, Bb). En la forma horizontal las melodias tiene una relacion de direccion plana y descendete y ascendente por saltos y repeticiones. El motivo empieza en el segundo pulso del primer compás por medio de dos negras. En el siguiente compás el ritmo es negra con punto corchea en el pirmer pulso y el el segundo pulso dos negras.

The image shows a musical score for Motivo 1, consisting of two staves. The score is written in 4/4 time and covers measures 72 to 75. The two trumpets play a melodic line in unison.

- ❖ **Motivo 2:** En la forma vertical se observa una textura homofónica con una relación intervalica hasta la cuarta justa (4J). Las notas se refieren a la progresión armónica (V,I) o sea (Bb, Eb). En la forma horizontal las melodías tienen una relación de movimiento oblicuo donde la primera trompeta asciende mientras la segunda está más plana.



## Saxofones y trombón



Exponiendo estos cuatro compases se puede observar dos motivos.

- ❖ **Motivo 1:** Este motivo es interpretado en los dos saxofones simultáneamente. En la forma vertical se encuentra una textura homofónica con una relación intervalica de (4J) y en el segundo compás de unísono. Las notas hacen referencia a la progresión armónica (I,V) o sea (Eb, Bb). En la forma horizontal las melodías tienen una relación de dirección plana y descendente y ascendente por saltos y repeticiones. El motivo empieza en el segundo pulso del primer compás por medio de dos negras. En el siguiente compás el ritmo es negra con punto corchea en el primer pulso y en el segundo pulso dos negras.



- ❖ **Motivo 2:** En la forma vertical se observa una textura homofónica con una relación intervalica hasta la cuarta justa (4J). Las notas se refieren a la progresión armónica (V,I) o sea (Bb, Eb). En la forma horizontal las melodías tienen una relación de movimiento oblicuo donde la primera trompeta asciende mientras la segunda está más plana. En el último compás refuerzan la nota grave que realiza el trombón para ganar peso. La relación intervalica es de octava entre el saxofón alto y el trombón y de (3m) el saxofón tenor.



## Segunda parte

En este fragmento va desde el compás 78 al 81. Aquí, ya no interviene el brass sino que aparece un instrumento nuevo el sintetizador. En la grabacion el piano sigue haciendo el patron que viene realizando desde el coro-pregón pero cuando se analiza una version en vivo, es el mismo pianista realiza la melodia. Esta melodia se repite ocho veces.

### Piano y sintetizador

The image displays two systems of musical notation. The upper system is for the piano, labeled 'CASALLO' and 'PIANO'. It features a treble clef with a key signature of three flats (B-flat major/C minor) and a 3/4 time signature. The right hand plays a series of chords, with 'E<sup>bb</sup>' and 'B<sup>b7</sup>' indicated above the staff. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The lower system is also for the piano, labeled 'PIANO', and shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both in the same key and time signature.

El piano realiza el mismo patrón ritmico que viene del coro-pregón por su parte el sintetizador tiene un motivo que se repite en los dos siguientes compases.

- ❖ **Motivo 1:** En la forma vertical se observa una textura homofonica donde la relacion intervalica llega hasta la (3M). las notas hacen referencia al acorde de quinto grado (Bb9) que es la dominante. En la forma horizontal las melodias tienen una relacion de movimiento descendente y ascendente por saltos. En el primer compás el ritmo es silencio de corchea, negra y corchea donde la negra crea una síncopa interna y en el segundo pulso es de dos negras. En el siguiente compás el ritmo es blanca con punto y completa el compás con un silencio de negra.

This image shows a close-up of the piano part for 'Motivo 1'. It is labeled 'PIANO' and shows two measures of music. The right hand has a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, and a dotted quarter note. The left hand provides a bass line with eighth notes and a dotted quarter note. The key signature is three flats and the time signature is 3/4.

❖ **Motivo 2:** En la forma vertical se observa una textura homofonica donde la relacion intervalica llega hasta la (4J). Las notas hacen referencia al acorde de primer grado (Eb) que es la tonica. En la forma horizontal las melodias tienen una relacion de movimiento ascendente y descendente por saltos. En el primer compás el ritmo es corchea, negra, corchea, negra y negra. En el siguiente compás el ritmo es blanca con punto y completa el compás con un silencio de negra.



## Analisis tema B

Esta parte va desde el compás 84 al 91 donde intervienen los coros y el piano cambia su patron ritmico.

## Coros



Esta fragmento se repite dos veces antes de entrar al mambo 3. En la forma vertical las notas hacen referencia a la progresion que lleva el bajo y el piano. De manera horizontal el reango melodico es de (5J) ascendente ya que la nota as baja es (si bemol) y la nota mas aguda es (fa). Se observa una relacion de direccion ascendente, plana y descendente por grados conjuntos y saltos. Ritmicamente se encuentra la constante utilizacion de la síncopa interna y externa.

## El Piano y Bajo Eléctrico

El piano en esta parte cambia el patrón ritmico tomando elementos de la exposicion y cambia la progresion armonica a (V, V, I, IV, #IV, V, V, I y I) donde el (#IV) se refiere al

acorde (A°) que funciona como un acorde de paso cromático entre el cuarto grado y el quinto grado. Por su parte el bajo realiza el mismo patrón rítmico que utiliza en el coropregon con la única diferencia en la progresión armónica que es la misma del piano.

### La Percusión

Cabe recordar que la percusión sigue realizando el mismo patrón rítmico que viene desde el mambo uno.

### Analisis mambo 3

Este fragmento va del compás 93 al 96 en los cuales interviene el brass sobre todo los saxofones que se muestran más activos. Generalmente en el merengue también se le llama mambo a la parte donde los saxos realizan melodías con un movimiento rítmico activo.

### Saxofón alto y Saxofón tenor

Exponiendo estos cuatro compases se puede observar dos motivos.

❖ **Motivo 1:** Este motivo es interpretado en los dos saxofones simultáneamente. En la forma vertical se observa una textura homofónica de unísono. Las notas hacen referencia al acorde de (Eb) que es el primer grado y en el segundo compás a (Bb) que es el acorde de quinto grado. En la forma

En la forma

horizontal se encuentra que las melodias tiene una relacion de direccion descendente por saltos ya que realiza los las notas de los acordes en arpeggios. Ritmicamente realiza cuantro corcheas por cada pulso y el ultimo grupo la ultima corchea se liga a una negra con punto creando asi una síncopa interna.

❖ **Motivo 2:** Este motivo empieza en la ultima corchea de la subdivion del segundo pulso como anacruza.

En la forma vertical se observa una textura homifonica con una relacion intervalica que llega

hasta la tercera mayor (3M). Las notas pertenecen a la progresion que en este punto es (V, I) o sea (Bb, Eb). En la forma horizontal se encuentra una relacion de direccion plana, ascendente y descente po grados conjuntos y saltos. Por medio de la utilizacio del ritmo corche, negra, crea síncopas internas. En la subdivicion del segundo pulso en la ultima corchea realiza una ligadura de tiempo para crear una siíncpa externa seguido de tres corcheas que completan el pulso. En el siguiente pulso el ritmo es de silencio de negra y corchea.



## Desarrollo coro-pregón 2

Este fragmento va del compás 98 al 101 y se repite seis veces.

**Voz principal:** El rango melodico es de (4J) ascendente ya que la nota mas grave es (si bemol) y la mas aguda es (mi bemol). Durante

las repeticiones cambia la letra y el motivo ritmico. Las notas hacen referencia al acorde de quinto grado. La melodia tiene una relacion de direccion ascendente por grados conjuntos y saltos.

## Coros



El rango melódico es de (4J) ascendente ya que la nota más grave es (si bemol) y la más aguda es (mi bemol). Las notas hacen a la progresión armónica (I, IV-#IV, V, V) con ritmo armónico de redonda que cambia solamente en el compás 99 que es blanca. La melodía tiene una relación de dirección plana y ascendente por repetición y grados conjuntos.

## Trancisión

Esta parte va desde el compás 102 al 105 y se repite cuatro veces en la que sólo interviene el coro y la percusión, los demás instrumentos quedan en silencio realizando los golpes respectivos del pulso.

## Coros



Este fragmento tiene el mismo análisis que en el coro-pregón dos.

## Percusión

Siempre marca los dos pulsos de cada compás, en negra y silencio de negra. En la grabación se puede escuchar el sonido de un bombo de batería, pero en vivo el 'timbalero' utiliza la paila más grave del timbal latino.



## Repeticiones de las partes

En este punto la obra vuelve a repetir algunas partes ya analizadas. Estas repeticiones se dan en el siguiente orden:

- ❖ Repetición segunda parte del puente dos con sintetizador.
- ❖ Repetición Repetición del puente dos.
- ❖ Repetición del desarrollo coro-pregón dos
- ❖ Repetición nuevamente de la segunda parte del puente dos con sintetizador.

**Fin de la obra**

La canción repitiendo el puente dos por tercera vez en un descenso de volumen conocido como *Fade Out*.

## CAPÍTULO 4: CREACIÓN “P’AL BEMBÉ”

Este proceso de creación estuvo mediado durante toda la investigación por las lecturas, las transcripciones, los análisis, la interpretación, la escucha y sobre todo la conversación sobre lo relacionado con la música y el gran Caribe, la cual está rodeada de un gran misticismo y sincretismo que dio el suceso de la esclavitud y la llegada de diferentes comunidades africanas que también tuvieron su proceso de mestizaje. Esto da como resultado un tejido social implícitamente complejo. La letra da cuenta de todos los procesos sociales en torno a la rumba cubana, denominado género profano y de fiesta popular. Este tipo de música se baila y se vive generalmente en el barrio, claro está que el significado de fiesta está más destinado a la adoración de orishas y divinidades africanas por medio de la palabra “*Bembé*”. Los Bembés son fiestas de carácter muy negroide y raizal, sintiendo el lenguaje de los tambores sagrados para atraer a los orishas y pedirles lo que los integrantes desean, puede ser salud, bienestar, fuerza etc.

### 5.1 Análisis “P’al Bembé”

#### A. Letra

♪ Bailen mi ritmo pegao  
que esto lo canto con mucho sabor  
y también con herencia africana  
que llevo en el corazón. ♪

♪ Sangre latina yo llevo  
cuando yo toco mi tambo bata  
el cuerpo se me arrebatá  
al son de este guaguancó. ♪

♪ He venido yo,  
a cantarle a usted  
y a mi orisha  
Olofí Chango. ♪ (x2)

♪ Vamos a tocar  
negro no se va  
vení p’al bembé  
a mover los pies. ♪

♪ **Pregón** ♪

♪ Vamos a tocar  
negro no se va  
vení p’al bembé  
a mover los pies. ♪

♪ **Pregón** ♪

♪ Vamos a tocar

negro no se va  
vení p’al bembé  
a mover los pies. ♪

♪ **Pregón** ♪

♪ Vamos a tocar  
negro no se va  
vení pal’ bembé  
a mover los pies. ♪

♪ **Pregón** ♪

♪ Suena mi tambo  
el bembé se formó ♪

♪ **Pregón** ♪

♪ Suena mi tambo  
el bembé se formó ♪

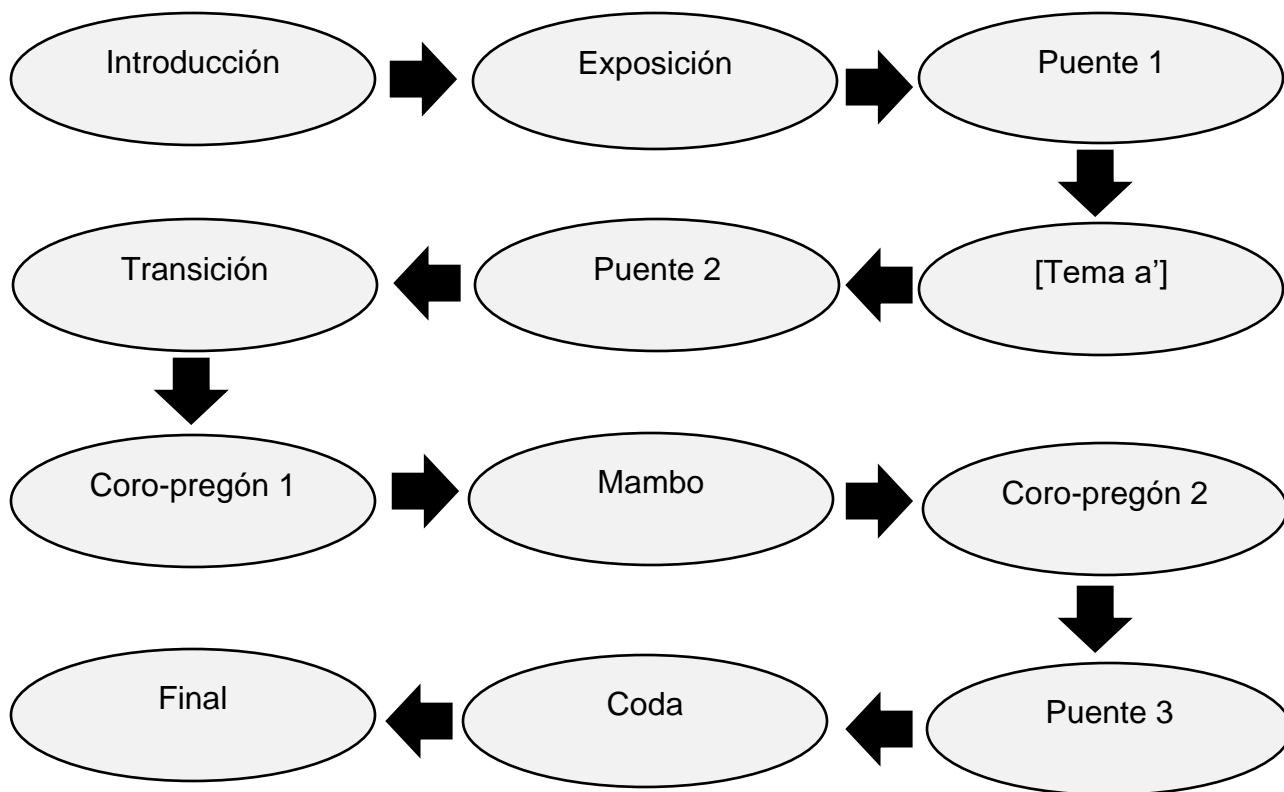
♪ **Pregón** ♪

♪ Suena mi tambo  
el bembé se formó ♪

♪ **Pregón** ♪

♪ Suena mi tambo  
el bembé se formó ♪

♪ **Pregón** ♪

**B. Forma de la obra**

*Ilustración 15: Estructura "P'al Bembé".*

## La Tonalidad

La obra está en tonalidad de (sol menor) con modulación a (sol mayor) y termina en (sol menor).

## La Percusión

Ilustración 16: Imágenes del análisis de "P'al Bembé".<sup>127</sup>

Este fragmento va del compás 1 al 4. Estos motivos rítmicos se utilizan en varias partes conformando la base, que sólo cambia en algunos cortes que realiza toda la orquesta.

## La clave

Esta composición está en clave de son (3 x 2) en las siguientes partes:

- ❖ Introducción
- ❖ Exposición (Tema A)
- ❖ (Tema a')
- ❖ Mambo
- ❖ Coro-pregón 2


Este patrón cambia a clave de rumba también en (3 x 2) en las siguientes partes:

- ❖ Puente 1
- ❖ Puente 2
- ❖ Transición
- ❖ Coro-pregón 1
- ❖ Puente 3
- ❖ Coda

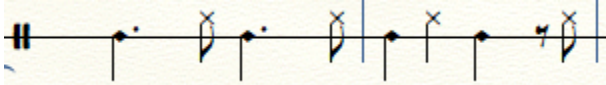
<sup>127</sup> Todas las imágenes del análisis de "P'al Bembé" fueron extraídas de la composición que está transcrita en partitura en Finale, que realizó el autor de este trabajo de grado (Jonny Pérez).

## La Campana

Este instrumento se toca durante toda la obra con dos motivos rítmicos diferentes.

❖ **Motivo 1:** Esta secuencia rítmica 

está compuesta por cuatro compases. El primer compás es el del mismo tipo que el primer compás de la clave de son en (3 x 2). Tanto el segundo como cuarto compás tienen el ritmo idéntico, el cual entra en anacrusa con dos golpes de corchea, dejando en el segundo tiempo nuevamente un silencio para entrar con un golpe de negra y creando así un contratiempo<sup>128</sup>. En cuanto al tercer compás contrasta claramente con el primero, puesto que, realiza una corcha que anticipa el siguiente golpe, luego nótese cómo la negra con puntillo crea una síncopa interna para luego resolver en dos corchas, también intentando anticipar un golpe, en este caso es un silencio dando la sensación nuevamente de contratiempo. Cabe aclarar que todos estos golpes se realizan en el sonido grave y abierto de la campana.

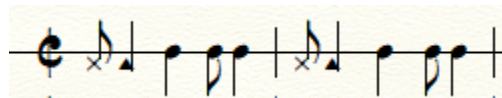
❖ **Motivo 2:** Este ritmo proviene sobre todo de la transcripción de la campana en la rumba cubana. Generalmente, es uno de los modelos más utilizados para acompañar esta música. Nótese cómo por el contrario del motivo 1, esta utiliza la combinación de sonidos graves, agudos, abiertos y cerrados. Este tipo es muy parecido al de la campana de bongo en la salsa en clave (3 x 2), además de la continua utilización de contratiempos y síncopas internas y externas. Este Patrón se utiliza en la obra en las partes donde se toca el guaguancó, más exactamente donde cambia a clave de rumba. 

<sup>128</sup> Se denomina contratiempo al sonido métrico que ocurre por la aparición de silencios en las partes del compás (o del tiempo) normalmente acentuadas que alternan con sonidos que se presentan en las partes no acentuadas. La no prolongación del sonido sobre un tiempo o subdivisión del tiempo fuerte, es lo que diferencia al contratiempo de la síncopa. Fuerte (<https://es.wikipedia.org/wiki/Contratiempo>).

## Las Congas

Este instrumento se toca durante toda la obra con dos modelos rítmicos específicos:

- ❖ **Modelo 1:** Las congas se componen de dos tambores, conga y tumba. Estos dos compases



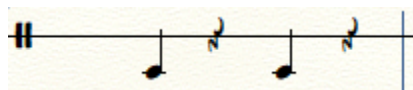
forman la mayor parte del acompañamiento. Este instrumento tiene una técnica muy amplia donde se desarrollan varios golpes y efectos llamados tonos. En este caso se utiliza para la equis (x) un sonido tapado, para el triángulo (▲) un sonido quemado, los círculos un sonido natural abierto. En esta obra, la (x) y el (▲) son tocados en la conga y los círculos en la tumba. El ritmo está compuesto por una entrada a tiempo fuerte, aunque con una corchea que anticipa el siguiente golpe. La negra siguiente crea una síncopa interna y nuevamente realiza el ritmo corchea negra como anticipando el nuevo golpe.

- ❖ **Modelo 2:** Aquí se puede observar el modelo de acompañamiento



generalmente más utilizado dentro del guaguancó. Lo constituye dos compases, donde el primer compás es el mismo utilizado en la salsa y el segundo, que se asemeja tanto en la clave y la campana. Rítmicamente se observa una serie de golpes entre quemados, tapados y abiertos hechos en corcheas en el primer compás, en el segundo tiene una entrada en tiempo fuerte, pero se puede ver como la corchea y la negra siguientes crean una sincopa interna, resuelta después por los tres golpes faltantes en corcheas. Este tipo de acompañamiento será interpretado en las partes donde la obra cambia a clave de rumba.

**El Chequeré<sup>129</sup>:** Este instrumento, tiene similitud con las maracas o maracones del Caribe. El ritmo es un ostinato

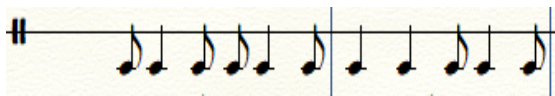


rítmico que consta de un golpe en el primer tiempo y otro en el segundo intermedios

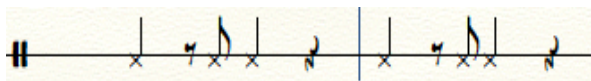
<sup>129</sup>Es un idiófono de golpe indirecto, compuesto por un recipiente hueco que se obtiene del fruto de la planta cucurbitácea güiro amargo, forrado con un tejido en forma de red, al cual se ensartan indistintamente semillas o cuentas, o ambas inclusive. Chequeré pertenece a uno de los conjuntos instrumentales que se usan en los rituales de la santería cubana. Fuente ([https://www.ecured.cu/Chequer%C3%A9\\_\(instrumento\\_musical\\_de\\_percusi%C3%B3n\)](https://www.ecured.cu/Chequer%C3%A9_(instrumento_musical_de_percusi%C3%B3n))).

por silencios de negra. Este patrón rítmico sólo se toca cuando la obra cambia a clave de rumba.

**El Jam Block**<sup>130</sup>: Estos dos compases se encuentra un patrón rítmico que constituye el acompañamiento rítmico que se ejecuta en el cambio de clave. El ritmo sale de la transcripción de varias rumbas cubanas que puede dar cuenta de una mezcla entre diferentes patrones. Este modelo es parecido al que se toca en las congas con algunos golpes de más. El común denominador aquí es tanto el contratiempo como la sincopa interna y un leve contraste entre el primer y segundo compás.



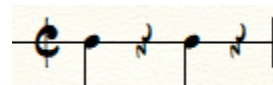
**El Platillo**: Estos dos compases están presentes durante toda la obra generando así un ostinato rítmico. Está compuesto por una entrada a tiempo a una negra, luego una corchea la cual anticipa el siguiente golpe, que también entra en tiempo semifuerte. Una característica fundamental es que los dos primeros golpes se hacen secos o cerrados y el tercero se deja abierto.



## El Bombo

En esta composición tenemos dos patrones rítmicos en el bombo.

❖ **Patrón 1**: Este modelo de acompañamiento se compone dos golpes sobre los tiempos del compás creando así una estabilidad en la relación espacio tiempo.



❖ **Patrón 2**: Este ritmo-tipo se ejecuta cuando la clave cambia de son a rumba en (3 x 2). EL primer compás hace referencia a los mismos golpes de la clave contrastándolo en el segundo compás donde los golpes están a tiempo aquí precisamente se presenta un complemento interesante puesto que los silencios serán ocupados por la clave de rumba.



<sup>130</sup> Está hecho de material plástico duro, siendo una versión moderna de la caja china. Fuente ([https://es.wikipedia.org/wiki/Bloque\\_pl%C3%A1stico\\_\(percusi%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Bloque_pl%C3%A1stico_(percusi%C3%B3n)))

A partir de este punto, se analizó el piano y el bajo en las diferentes partes.

### El Piano y el bajo en la introducción

Estos cuatro compases se repiten durante toda la introducción donde la progresión armónica con ritmo de redonda es (IV, III, V, I). El ritmo que utiliza es muy similar al de la campana donde se utiliza el primer compás de la clave (3x2), contratiempos y síncopas internas. La mano izquierda realiza las notas fundamentales de los acordes y la mano derecha completa las notas de esos acordes. El bajo por su parte realiza la misma melodía de la mano izquierda del piano.

### Exposición A

Este parte se divide en dos fragmentos.

#### ❖ Primero:

El primer fragmento va del compás 19 al 25 donde la progresión armónica es (I, IV, V, I, I, V/IV, sustituto tritonal del V del IV,) IV, IV, acorde disminuido de paso, bVII, III, VI). El ritmo armónico es de redonda y sólo cambia a blanca en los compases 20 y 24. El “tumbao” del piano consiste en realizar los acordes en fundamental en arpeggios y octavas subiendo o bajando cromáticamente. En el bajo se toca las fundamentales y quintas de los acordes de la progresión con algunas notas de paso.

## ❖ Segundo:

El segundo fragmento va del compás 26 al 32 donde la progresión armónica es (IV, IV, acorde disminuido de paso, bVII, III, VI). El ritmo armónico es de redonda.

## Transición

Este fragmento va del compás 42 al 50. La tonalidad cambia a sol mayor y la progresión armónica es (I, VI, II, V, III, sustituto tritonal del V del III, III, V, I). Rítmicamente se utiliza el anticipo de los acordes generando así una síncopa externa constante. La mano izquierda realiza las notas fundamentales de los acordes y la mano derecha completa las notas y las agregaciones de los acordes.

## El piano en el coro-pregón 1

Esta parte se divide en dos fragmentos.

## ❖ Primero:

El fragmento va del compás 51 al 58 y realiza la misma progresión de la transición con la única diferencia que realiza los acordes en arpeggios al principio y en fundamental en los demás.

### ❖ Segundo:

El piano y el bajo realizan el patrón rítmico generalmente utilizado en el guaguancó. El fragmento va del compás 58 al 66. La progresión armónica es (I, V).

### Mambo y coro pregón dos

El fragmento va del compás 67 al 83 y se utiliza en las dos partes de la misma manera. La tonalidad cambia nuevamente y vuelve hacer la del principio (sol menor). La progresión armónica es (I, I, bVII, bVII) y el ritmo armónico es de redonda. Rítmicamente se utiliza la síncopa interna y externa. Las dos manos hacen lo mismo rítmica y melódicamente, sólo con la diferencia de que en la izquierda duplica la fundamental en octava. En el bajo se toca la fundamental y la quinta de los acordes de la progresión.

### El Piano en la coda

La coda se fracciona en dos semifrases:

### ❖ Primera semifrase:

El fragmento va del compás 88 al 95. En la forma vertical se observa una textura homofónica con una relación interválica de terceras menores y mayores. Los acordes cambian cada cuatro compases, en esta primera parte la progresión armónica es (I, IV). Se encuentra también la constante utilización de la síncopa interna y externa por medio

de las ligaduras de tiempo. El bajo realiza la misma melodía de la mano izquierda del piano.

### ❖ Segunda semifrase:

Este fragmento va del compás 96 al 103. De manera vertical se puede ver una textura homofónica con una con una relación interválica de terceras menores y mayores. Los acordes cambian cada cuatro compases, y en final cada dos compases. La progresión armónica es (V, I). Se encuentra también la constante utilización de la síncopa interna y externa por medio de las ligaduras de tiempo. El bajo realiza las misma melodía de la mano izquierda del piano.

A partir de este punto se analiza el “brass” en las diferentes partes.

El brass está construido por los siguientes instrumentos:

- ❖ Dos trompetas en Bb.
- ❖ Un saxofón alto en Eb.
- ❖ Un saxofón tenor en Bb
- ❖ Dos trombones en F

### El brass en la introducción

El fragmento va del compás 9 al 16. Primero inician los saxofones con una textura homofónica en relación interválica de (4J). En el ritmo se observa una entrada en contratiempo en corcheas. Después entran los trombones con una textura homofónica

en relación interválica de (4J) y tiene la función de responder la primera melodía de los saxofones. En el compás 13 entran las trompetas con una textura homofónica en relación interválica de terceras mayores y menores (3m y M). En la macroestructura el brass utiliza la textura polifónica.

## Mambo

The image shows a musical score for a mambo piece, consisting of four staves. The top two staves are for the trumpet section, and the bottom two are for the saxophone section. The music features complex rhythmic patterns, including syncopation and internal accents, with various dynamic markings like accents and slurs.

El fragmento del mambo va del compás 67 al 74. Las trompetas tienen una textura homofónica donde la relación interválica es de terceras mayores y menores. Los saxofones con una textura homofónica donde la relación interválica es de unísono. Los trombones por su parte tienen también una textura homofónica donde la relación interválica es de (5J). En la macroestructura el brass utiliza la textura polifónica. Rítmicamente se utiliza constantemente el contratiempo y las síncopas internas y externas por medio de ligaduras de tiempo.

## La voz principal

En la exposición se observan dos fragmentos.

### ❖ Primero:

The image shows a single staff of music for a vocal line. The melody is written in a bass clef and includes various rhythmic values and dynamics. Below the staff, the lyrics are written in Spanish, with hyphens indicating syllable placement over the notes.

BAI - LEN MI RIT - MO PE - GA - O QUE ESTO LO CAN - TO CON MU - CHO SA - BOR  
 SAN - GRE LA - TI - NA YO LLE - VO CUAN - DO YO TO - CO MI TAM - BO BA - TA

Este fragmento va del compás 19 la 25. El rango melódico es de séptima mayor ascendente ya que la nota más grave es (fa#) y la nota más aguda (fa) una octava arriba. La melodía tiene una relación de dirección descendente y ascendente por grados conjuntos y saltos. Rítmicamente se utiliza la síncopa interna y externa.

## ❖ Segunda:

Y TAM - BIEN CON HE - REN - CIA AFRI - CA \_\_\_\_\_ NA QUE LLE - VO EN EL CO - RA - ZO \_\_\_\_\_ N  
EL \_\_\_\_\_ CUE - PO SE ME A - RRE - BA \_\_\_\_\_ TA AL SON DE ESTE GUA - GUAN CO \_\_\_\_\_ O

El segundo fragmento va del compás 26 al 34. El rango melódico es de sexta menor descendente ya que la nota más aguda es (mi bemol) y la más grave es (sol). La melodía tiene una relación de dirección ascendente y descendente por grados conjuntos y saltos. Rítmicamente se utiliza la síncopa interna y externa. La segunda letra hace referencia a la repetición de la exposición.

## La voz en la transición

HE \_\_\_\_\_ VE - NI - DO \_\_\_\_\_ YO PA \_\_\_\_\_ CAN - TA - LE A USTE Y \_\_\_\_\_ A MI O - RI - ZHA O \_\_\_\_\_ LO - DU - MA - RE \_\_\_\_\_ HE  
VE \_\_\_\_\_ GA - SE PA \_\_\_\_\_ CA VA \_\_\_\_\_ MO' A BAI - LAR EN \_\_\_\_\_ LA ES GUI NA DEL BA - RRIO AL \_\_\_\_\_ FREN - TE EL SO - LAR \_\_\_\_\_ VE

Esta parte de la transición va del compás 43 al 50 con cambio de letra en la repetición. El rango melódico es de (8J) ya que la nota más grave es (re) y la más aguda es (re) una octava arriba. En el ritmo se utiliza constantemente la síncopa interna y externa.

## Coro-pregón 1

VA \_\_\_\_\_ MOC A TO - CAR NE \_\_\_\_\_ GRO NO SE VA VE \_\_\_\_\_ NI PAL BEN - BE - E A \_\_\_\_\_ MO - VE LO PIE

La parte del coro-pregón uno va del compás 51 al 66 pero el coro sólo interviene los primeros ocho compases. Allí se observan tres voces con textura homofónica y relación interválica de terceras menores, mayores y cuartas justas.

## Pregón

PREGON G D7

El pregón interviene en el compás 59 al 66. En la partitura se encuentran los compases vacíos ya que el pregón se construye con la improvisación espontánea del cantante.

## Coro-pregón 2

PREGON

SUE - NA MI \_\_\_\_\_ TAN - BO EL BEM - BE SE FOR - MO

El coro-pregón dos funciona de la misma manera que el coro-pregón uno puesto que el coro sólo interviene en los primeros cuatro compases y luego entra el cantante con pregón improvisado exponientemente. Esta parte va del compás 76 al 83.

## CONCLUSIONES

Estas se han agrupado en diferentes categorías, más para entenderlas que por su misma especificidad. Ahora bien, es claro que pensar en escribir una reflexión sobre la creación, además de música caribeña y especialmente sobre un “ritmo” al que han llamado como su autor por un asunto más comercial que otra cosa, no fue tarea fácil, y mucho menos tener conclusiones a satisfacción de todo lector. Sin embargo, este ejercicio ha sido uno de los puntos más interesantes para intentar recontextualizar una posición educativa en torno a la creación, así como también, dejar en manifiesto que la terminación de este documento no es el final del proceso investigativo, creativo y educativo, sino más bien el inicio de un mundo mágico en el campo educativo y además como compositor. Es así como se llegó a una conclusión general en este tipo de documentos investigativos: el trabajo riguroso, de análisis, de lectura, de escritura, de escuchar a otros a través de encuestas, en cuatro sentidos: lo educativo, lo formativo, lo analítico y lo creativo en torno a nuestra música, son los caminos esenciales para acortar las brechas entre diferentes posiciones musicales.

### **Conclusiones desde la creación**

- ❖ Es importante el estudio de la música popular, folclórica para la comprensión de la música de cada pueblo y así entender las lógicas de la misma composición.
- ❖ Conocer los compositores, nos ayuda no sólo a entender la interpretación de esta música, sino que nos ayuda a identificar cómo influencia las maneras sociales en la composición. Esta nos caracteriza y nos ayuda al sentido identitario de nuestro folclor, al igual nos ayuda a entender el entorno social y las influencias que marcaron las creaciones artísticas.
- ❖ Si se realiza con una intención reflexiva cualquier trabajo creativo-musical, resulta siendo funcional no sólo para el oyente, sino para el mismo compositor.

- ❖ Las dificultades creativo-musicales siempre serán infinitas, no hay caminos únicos para la composición, pero sí es claro que estas responden a las especificidades de las sociedades, y de sus épocas, pues son muy distintas en cada compositor.
- ❖ Es importante generar estudios desde lo histórico, lo creativo, lo artístico y lo musical, intentando así recontextualizar nuestra música colombiana y entender los fenómenos musicales que aparecen, en este caso del “*Joesión*”.
- ❖ No siempre los compositores pueden dar cuenta de sus obras, incluso en muchos de ellos se encontró que componen desde dos posiciones: a) por inspiraciones en la sublimación de su deseo, es decir lo que llamamos “la musa”; b) por presiones de factores externos y/o internos. Y aun así muchos no necesariamente pueden describir sus procesos creativos, sino más bien reflexiones en torno a sus mismas obras;
- ❖ Cada obra creativa tiene necesidades y miradas sociales distintas y desde allí se debe comenzar su abordaje, no sólo para el análisis, sino para la selección de aspectos desde la creatividad acorde a ellas.
- ❖ Es notoria la ganancia de documentar y reflexionar en torno a experiencias como fenómenos creativos, especialmente de la música del Caribe.
- ❖ La creación está ligada a fenómenos culturales, históricos, políticos y religiosos. Es decir, que la creación de obras, así mismo su fuente de desarrollo, está dada por sus creencias, por la idiosincrasia y el mismo sincretismo de sus gentes.
- ❖ El juicio estético y la utilidad de las artes dependen de quien lo diga o de quien lo aprueba y de quienes deciden. Es decir, por mencionar si el cantautor Joe Arroyo y sus composiciones denominadas “*Joesión*” son obras de arte o simplemente son un producto musical caribeño y no que va más allá del comercio.

### **Conclusiones desde el folclor**

- ❖ Dentro de la composición hay muchos factores que ayudan a generar ideas. Un proceso importante es el análisis morfológico de la música autóctona, puesto que nos genera un nivel de conocimiento musical.
- ❖ Muchas composiciones no nacen por lo que es llamado “la musa”, sino por la generación de repeticiones y de trabajo estudioso de cada forma o estilo musical.

- ❖ Como dice Poincaré, la invención o creación es un ejercicio de selección. Es decir, en nuestra especificidad, tomar todos los elementos que han estructurado nuestro pensamiento musical y someterlos a combinaciones, sustracciones y adiciones.
- ❖ Es importante el análisis y la valoración de toda la música caribeña, en especial la de nuestro país, así como el trabajo analítico de nuestros ritmos colombianos, pues hay un vacío en la investigación en este tipo de trabajos documentales.
- ❖ Es necesario resaltar nuestra cultura por medio de los procesos de formación musical en instancias académicas ya que hace parte de la identidad.
- ❖ Vale la pena decir que se debe crear un esfuerzo para apoyar trabajos investigativos, y monográficos, donde la exploración y la creación sean un recurso esencial y en estos casos ayudar a posicionar en la academia.
- ❖ No siempre los estudios dan cuenta de una verdad en la investigación, sino por el contrario ayuda a dilucidar diferentes formas de composición y de aprendizaje.

### **Conclusiones desde lo educativo**

- ❖ Varias universidades no asumen el compromiso de la enseñanza musical folclórica y popular, pues en muchas carreras de música no aparece dentro de los currículos educativos este asunto, dejando la responsabilidad a otros espacios fuera de la academia.
- ❖ Los diferentes tipos de análisis de instrumentación, orquestación y transcripción ayudan a los procesos educativos y además creativos, pues se desarrollan también en los semilleros, que son los primeros espacios en el aprendizaje del fenómeno musical del Caribe.
- ❖ Es importante insistir en que todos los encuestados encontraron inconvenientes musicales para dar respuesta. Es decir, que puede ser una buena opción formular una cátedra curricular para que respondan a estas necesidades y a las características del folclor.
- ❖ Para aprender en la especificidad musical, hay que repetir para generar el conocimiento musical, pero también ir más a fondo, pues en los sujetos se debe generar el saber *per se*, teniendo el tiempo para analizar y mirar su contexto.

- ❖ Es fundamental el estudio de la música colombiana en las carreras de música, pues un “experto” musical conoce las obras, compositores, época, estilo, danza, letras, etc. Este ideal consiste en investigar saber de obras y todo lo que contiene, para poder hablar con conocimiento argumentativo de lo que constituye la música colombiana.
- ❖ En muchas instituciones del país, los materiales de enseñanza se componen mayormente occidental y el estudio de nuestra música queda relegado a algunos espacios y en algunos casos no se hace un estudio investigativo de análisis e historia donde se pueda trabajar más profundo este asunto.

### **Conclusiones desde lo particular**

- ❖ El hallazgo de diferentes fuentes bibliográficas de asuntos técnicos o instrumentales de este tipo de música está descrito más desde los sociólogos, los escritores y novelistas, que, desde los mismos músicos, por lo que se requiere que nosotros nos dediquemos a este rol investigativo y contribuyamos optimizar trabajo. Por lo anterior se hace necesario realizar más diagnósticos de lecturas para aportar más a la construcción de nuestra música.
- ❖ En todo este trabajo investigativo, no se encontró mucha información específica acerca del “*Joesón*” y ningún documento que hable de este fenómeno, sólo algunas referencias históricas del Joe Arroyo del periodista Mauricio Silva. Por eso, este trabajo es un aporte no sólo a la reflexión de apreciación de nuestra música, sino al mismo asunto creativo. Esto fue la motivación principal de elaboración para este documento y ya terminado nace la motivación de seguir en ese camino de la investigación creación.
- ❖ Se puede pensar que, en una investigación, se debe encontrar conocimientos a la curiosidad o inquietud que influyeron en la selección y estudio de un tema, pero al parecer no es así. Hay que estar dispuesto al error o negativas que contradigan o distancien el objeto de estudio. Se puede enunciar que esa es la esencia de la investigación

## BIBLIOGRAFÍA

- ❖ Acosta, L. (2006), *Música y descolonización*. Fundación editorial el perro y la rana.
- ❖ Acosta, L. (2007), *Otra visión de la música popular en Cuba*. Editorial La iguana Ciega. Barranquilla, Colombia.
- ❖ Alchourrón, R. (2006), *Composición y arreglos de música popular*. Ricordi Americana Editores. Buenos Aires.
- ❖ Arenas, E. (2016), *Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica universitaria*. Revista No 15 pensamiento, palabra... y obra. Bogotá, Colombia,
- ❖ Assinnato, M. V. (2013), *El concepto de mente en teorías sobre improvisación*. Musical Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Argentina
- ❖ Bartok, B. (1979), *Escritos sobre música popular*. (R. V. Raschella, Trad.) Juárez, México: Melo.
- ❖ Benveniste, E. (2002), *Problemas de Lingüística General I*. 14ª edición Siglo XXI
- ❖ Betancur, A (1993), *Sin clave y bongó no hay son, música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba*. Antioquia, Colombia: Universidad de Antioquia.
- ❖ Bolívar, N. (1994), *Los Orishas en Cuba*. Pm ediciones. Cuba, ciudad de La Habana.
- ❖ Bustamante, G. (1999), *Algunos elementos para pensar la investigación educativa*. Pedagogía y Saberes No 13: Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.
- ❖ Bustamante, G. (1989), *Las divinidades africanas en la música del caribe*. UNIVERSITAS Humanística: Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.
- ❖ Domínguez S. (2007), *El objeto de estudio en la investigación. Diversas aproximaciones*. Revista de Educación y Desarrollo. México.
- ❖ Caicedo, A. (2001), *¡Que viva la música!* Grupo editorial Norma. Bogotá, Colombia.
- ❖ Carey, J. (2007), *¿Para qué sirven las artes?* Debate. Buenos Aires, Argentina.
- ❖ Castellanos, I. (1980), *Elegua quiere tambó: Cosmovisión religiosa afrocubana en las canciones populares*. Universidad del Valle. Cali, Colombia.
- ❖ Delannoy, L. (2001), *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. Fondo de la Cultura Económica de México.

- ❖ Elías, N. (1991), *Mozart Sociología de un genio*. Ediciones Península. Barcelona, España.
- ❖ Esquivias, M. T. (2004), *Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- ❖ Galimberti, U. (2002), *Diccionario de psicología*. Siglo veintiuno editores. México.
- ❖ Gardner, H. (1995), *Mentes Creativas, Una anatomía de la creatividad*. Editorial Paidós. Barcelona, España.
- ❖ Gadamer, G. (1991), *La actualidad de lo bello*. Editorial Paidós. Barcelona, España.
- ❖ Joliot, P. (2004). *La investigación apasionada*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- ❖ Jaramillo, F. (1992), *Música tropical y salsa en Colombia*. Discos Fuentes.
- ❖ Martínez, H. (2013), *Plan especial de salvaguardia de los cantos de trabajo de llano*. Ministerio de cultura. Colombia.
- ❖ Mauleón, R. (2005), *101 Montunos*. Sher Music ediciones. Estados Unidos.
- ❖ Miller, A. (2006), *Introducción a la clínica Lacaniana*. RBA Libros. Barcelona, España.
- ❖ Njoroge, M. (2016), *Chocolate Surrealism. Music, Movement, Memory and History in the Circum-Caribbean*. Editorial University Press of Mississippi. Estados Unidos.
- ❖ Piston, W. (2009), *Armonía*. Mundimúsica. España.
- ❖ Poincaré, H. (1908), *L'invention Mathématique*.
- ❖ Quignard P. *El odio a la música*.
- ❖ Sabino, C. (1992), *El Proceso de investigación*. Editorial Panapo. Venezuela, Caracas.
- ❖ Silva, M. (2011), *El centurión de la noche, Joe Arroyo una vida cantada*. Fundación Cultural Nueva Música y Editorial La Iguana. Bogotá, Colombia.
- ❖ Silva, M. (2012), *¿Quién mato al Joe?* Grijaldo. Bogotá, Colombia.
- ❖ Skriagina, S. (1993), *El papel de la historia de la música en la formación musical profesional*. UNIVERSITAS Humanística: Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.
- ❖ Stravinsky, I. (1946), *Poética musical*. El acantilado. Barcelona, España.
- ❖ Tablante, L. (2014), *El dólar de la salsa del barrio latino a la industria global de fonogramas, 1971-1999*. Iberoamericana, Editorial.

- ❖ Ulloa, A. (2010), *La salsa en discusión, Música popular e historia cultural*. Programa editorial Universidad del Valle. Cali, Colombia,
- ❖ Zamacois, J. (2002), *Tratado de armonía Libro III*. Idea Books.
- ❖ Zuleta, E. (2010), *Arte y Filosofía*. Nuevo Hombre Editores. Medellín, Colombia.

## BIBLIOGRAFIA WEB

- ❖ Rafael Cortijo. (s.f.). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Rafael\\_Cortijo](https://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Cortijo).
- ❖ Hermanos Grimm. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos\\_Grimm](https://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos_Grimm).
- ❖ Bembé. (s.f.). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Bemb%C3%A9>.
- ❖ Danzón. (s.f.). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Danz%C3%B3n>.
- ❖ Jazz Hot. (s.f.). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Hot>.
- ❖ Bamboula. (s.f.). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Bamboula>.
- ❖ Bantú. (s.f.). En *Wikipedia*.  
<https://es.wikipedia.org/wiki/Bant%C3%BA#:~:text=El%20t%C3%A9rmino%20bant%C3%BA%20se%20refiere,racial%20ni%20una%20cultura%20uniformes>.
- ❖ Congo Square. (s.f.). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Congo\\_Square](https://es.wikipedia.org/wiki/Congo_Square).
- ❖ Segregación racial. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Segregaci%C3%B3n\\_racial#:~:text=La%20segregaci%C3%B3n%20racial%20consiste%20en,trav%C3%A9s%20de%20las%20normas%20sociales](https://es.wikipedia.org/wiki/Segregaci%C3%B3n_racial#:~:text=La%20segregaci%C3%B3n%20racial%20consiste%20en,trav%C3%A9s%20de%20las%20normas%20sociales).
- ❖ Storyville. (s.f.). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Storyville>.
- ❖ Reino de Dahomey. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Reino\\_de\\_Dahomey](https://es.wikipedia.org/wiki/Reino_de_Dahomey).
- ❖ Pueblo Asante. (s.f.). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Pueblo\\_asante](https://es.wikipedia.org/wiki/Pueblo_asante).
- ❖ África Septentrional. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81frica\\_del\\_Norte](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81frica_del_Norte).
- ❖ Virgen de la Candelaria. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen\\_de\\_la\\_Candelaria](https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_la_Candelaria).

- ❖ Grupo Océano. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo\\_Oc%C3%A9ano](https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_Oc%C3%A9ano).
- ❖ Grupo Santillana. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo\\_Santillana](https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_Santillana).
- ❖ Escuela Gestalt. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Psicolog%C3%ADa\\_de\\_la\\_Gestalt](https://es.wikipedia.org/wiki/Psicolog%C3%ADa_de_la_Gestalt).
- ❖ Joy Paul Guilford. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Joy\\_Paul\\_Guilford](https://es.wikipedia.org/wiki/Joy_Paul_Guilford).
- ❖ Erich Fromm. (s.f.). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Erich\\_Fromm](https://es.wikipedia.org/wiki/Erich_Fromm).
- ❖ Sidney Parnes. (s.f.). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Sidney\\_Parnes](https://es.wikipedia.org/wiki/Sidney_Parnes).
- ❖ Ellis Paul Torrance. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Ellis\\_Paul\\_Torrance](https://en.wikipedia.org/wiki/Ellis_Paul_Torrance).
- ❖ Psicometría. (s.f.). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Psicometr%C3%ADa>.
- ❖ Robert J. Sternberg. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Robert\\_J.\\_Sternberg](https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_J._Sternberg).
- ❖ Robert Craft. (s.f.). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Craft](https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Craft).
- ❖ Vladimir Nabokov. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Vladimir\\_Nabokov](https://es.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Nabokov).
- ❖ Borís Pasternak. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Bor%C3%ADs\\_Pasternak](https://es.wikipedia.org/wiki/Bor%C3%ADs_Pasternak).
- ❖ Fiódor Dostoyevski. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Fi%C3%B3dor\\_Dostoyevski](https://es.wikipedia.org/wiki/Fi%C3%B3dor_Dostoyevski).
- ❖ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Georg\\_Wilhelm\\_Friedrich\\_Hegel](https://es.wikipedia.org/wiki/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel).
- ❖ Geoffrey Hartman. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Geoffrey\\_Hartman](https://en.wikipedia.org/wiki/Geoffrey_Hartman).
- ❖ Arthur Schopenhauer. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Arthur\\_Schopenhauer](https://es.wikipedia.org/wiki/Arthur_Schopenhauer).
- ❖ Gustrave Flaubert. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Gustave\\_Flaubert](https://es.wikipedia.org/wiki/Gustave_Flaubert).

- ❖ Clement Greenberg. (s.f.). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Clement\\_Greenberg](https://es.wikipedia.org/wiki/Clement_Greenberg).
- ❖ Tristan Tzara. (s.f.). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Tristan\\_Tzara](https://es.wikipedia.org/wiki/Tristan_Tzara).
- ❖ El Tropipop. (s.f.). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Tropipop>.

## Anexos

- ❖ Score de la transcripción, versión y adaptación de la canción del Joe Arroyo “*Tumbatecho*”.
- ❖ Score de la transcripción, versión y adaptación de la canción de Joe Arroyo “*Musa Original*”.
- ❖ Score de la composición elabora por Jonny Pérez “*P’al Bembé*”.
- ❖ Audio Mp3 de la composición.
- ❖ Audio Mp3 de la combinación del ritmo caballo con el chandé.

# TUMBATECHO

(JOE ARROYO)

TRANSCRIPCIÓN Y VERSION:  
JOHNNY PEREZ Y JAVIER RIVEROS

## SCORE

♩=110

1

2

Voz PRICIPAL  
 COROS  
 TROMPETA EN B: 1  
 TROMPETA EN B: 2  
 SAXOFON ALTO  
 SAXOFON TENOR  
 TROMBON

PIANO  
 BAJA ELECTRICO  
 CLAVES  
 CONGAS  
 CAMPANA 1  
 PLATILLO 2  
 BOMBO

D MIN G C C G7(9)(13) A7(9)(13)

1 2 3 4 5 6

Voz  
 COROS  
 TPT B: 1  
 TPT B: 2  
 SX. A.  
 SX. T.  
 TBN. 1

PNO  
 B. E.  
 CIV.  
 CONG.  
 CAMP 1  
 PLTLO 2  
 BOM

A MAJ7(9)(13) B7(9)(13) D MIN G D MIN C C

7 8 9 10 11 12

1 2

Voz

COROS

TPT B> 1

TPT B> 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn.1

PNO

B. E.

CLV.

CONG.

CAMP 1

PTILO 2

BOM

G C<sup>b</sup>/<sub>9</sub> F<sup>MAJ</sup>7 B<sup>o7</sup> C<sup>MAJ</sup>9 G C<sup>b</sup>/<sub>9</sub> D<sup>b</sup>/<sub>9</sub> C<sup>b</sup>/<sub>9</sub> C

13 14 15 16 17 18

Voz

COROS

TPT B> 1

TPT B> 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn.1

PNO

B. E.

CLV.

CONG.

CAMP 1

PTILO 2

BOM

C C C B<sup>b</sup> D<sup>SUS</sup> D<sup>MIN</sup> D<sup>MIN</sup> D<sup>MIN</sup>

LLE-GO, A SU CA - SA DE RE CHO BIEN RUM-BEA DO POR DES PE-CHO DE HE CHO CA-YO, AL LE -

19 20 21 22 23 24

TUMBATECHO

Voz: CHO MI - RAN DO, AL TE CHO Y SI - GUO DE - RE CHO O YEN DO MU SI CA

Coros

Trf B♭ 1

Trf B♭ 2

Sx. A

Sx. T.

Tbn. 1

Pno: G C C C C<sup>ADD13</sup> G<sup>ADD13</sup> A<sup>ADD13</sup> G<sup>MIN</sup> F

B. E.

Civ.

Cong.

CAMP 1

PRILLO 2

BOM

25 26 27 28 29 30

Voz: BRA VA Y BRI - SAS DE ENE - RO QUE TUM - BA TU TE CHO

Coros

Trf B♭ 1

Trf B♭ 2

Sx. A

Sx. T.

Tbn. 1

Pno: D<sup>MIN</sup> D<sup>MIN</sup> G C G<sup>7(13)</sup>

B. E.

Civ.

Cong.

CAMP 1

PRILLO 2

BOM

31 32 33 34 35 36

Voz

Coros

Trp B♭ 1

Trp B♭ 2

Sx. A

Sx. T.

Tbn. 1

Pno

B. E.

Civ.

CONG.

CAMP 1

PRILLO 2

BOM

37 38 39 40 41 42

C<sup>6/9</sup> F<sup>MAJ</sup>7 B<sup>°7</sup> C<sup>MAJ</sup>9

Voz

Coros

Trp B♭ 1

Trp B♭ 2

Sx. A

Sx. T.

Tbn. 1

Pno

B. E.

Civ.

CONG.

CAMP 1

PRILLO 2

BOM

43 44 45 46 47 48

G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

TE - CHO CA - E TE - CHO TE - CHO CA - E TE - CHO TE - CHO CA - E TE - CHO

TE - CHO CA - E TE - CHO BRU

Voz: — SAS DE ENE - RO TUM - BA TE CHO MI

Coros: TE - CHO CA - E TE - CHO TE - CHO CA - E TE - CHO

PNO: C<sup>b</sup> C<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>b</sup> C<sup>b</sup>

B. E.

CLV.

CONG.

CAMP. 1

PRILLO 2

BOM.

49 50 51 52 53 54

Voz: — RA NO FU - MES DE ESO MI RA QUE TE TUM - BA, EL TE - CHO DE - RE - CHO

Coros: TE - CHO CA - E TE - CHO

PNO: G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>b</sup> C<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

B. E.

CLV.

CONG.

CAMP. 1

PRILLO 2

BOM.

55 56 57 58 59 60

Voz

TE CHO CA - E TE - CHO RUM BA QUE TRAI - GO BIEN DE - RE - CHO

Coros

TE - CHO CA - E TE - CHO

Trf B> 1

Trf B> 2

Sx. A

Sx. T.

Tbn.1

Pno

C<sup>b</sup> C<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>b</sup> C<sup>b</sup>

B. E.

Civ.

Cong.

CAMP 1

PILLO 2

Bom

61 62 63 64 65 66

Voz

PE - RO - QUE TE - CHO CA - E TE - CHO MU - SI - CA

Coros

TE - CHO CA - E TE - CHO TE - CHO CA - E TE - CHO

Trf B> 1

Trf B> 2

Sx. A

Sx. T.

Tbn.1

Pno

G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>b</sup> C<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

B. E.

Civ.

Cong.

CAMP 1

PILLO 2

Bom

67 68 69 70 71 72

Voz

MU - SI - CA PE - RO QUE TEN - GO DE - RE - CHO

Coros

Trp B> 1

Trp B> 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

PNO

B. E.

CLV.

CONG.

CAMP 1

PTILO 2

BOM

73 74 75 76 77 78

Voz

1 2

Coros

EL SON DEL JOE A -

Trp B> 1

Trp B> 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

PNO

B. E.

CLV.

CONG.

CAMP 1

PTILO 2

BOM

79 80 81 82 83 84

TUMBATECHO

1, 2, 3.

Voz

Coros

Trf B+ 1

Trf B+ 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn.1

PNO

B. E.

Civ.

CONG.

CAMP 1

PRILLO 2

BOM

85 86 87 88 89 90

RRR - YO ES LO ME - JO' PON - TE BA - CA - NO QUE, HAY BAI - LE

G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Voz

Coros

Trf B+ 1

Trf B+ 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn.1

PNO

B. E.

Civ.

CONG.

CAMP 1

PRILLO 2

BOM

91 92 93 94 95 96

HOY PON - TE BA - CA - NO QUE, HAY BAI - LE HOY

4 D.S. y SIGUE

C<sup>6</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> C<sup>6</sup>

Voz

Coros

Trp B♭ 1

Trp B♭ 2

Sx. A

Sx. T.

Tbn. 1

Pno

B. E.

Civ.

Cong.

CAMP 1

PRULO 2

BON

97 98 99 100 101 102

G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>b</sup> C<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Voz

Coros

Trp B♭ 1

Trp B♭ 2

Sx. A

Sx. T.

Tbn. 1

Pno

B. E.

Civ.

Cong.

CAMP 1

PRULO 2

BON

103 104 105 106 107 108

C<sup>b</sup> C<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>b</sup>

Voz

Coros

Trf B> 1

Trf B> 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

PNO

B. E.

Civ.

CONG.

CAMP 1

PRILLO 2

BOM

109 110 111 112 113 114

C<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>b</sup> C<sup>b</sup> G<sup>7</sup>

TE - CHO CA - E TE -

-X N VECES-

FADE OUT

Voz

Coros

Trf B> 1

Trf B> 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

PNO

B. E.

Civ.

CONG.

CAMP 1

PRILLO 2

BOM

115 116 117 118 119 120 121

G<sup>7</sup> C<sup>b</sup> C<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>b</sup> C<sup>b</sup>

CHO TE - CHO CA - E TE - CHO

# MUSA ORIGINAL

VERSION JOE ARROYO

TRANSCRIPCION Y VERSION:  
JONNY PEREZ Y JAVIER RIVEROS

♩=190

♩=220

VOZ PRINCIPAL

COROS

TROMPETA EN B♭ 1

TROMPETA EN B♭ 2

SAXOFON ALTO

SAXOFON TENOR

TROMBON 1

PIANO

BAJO ELECTRICO

CAMPANA

CONGAS

PLATILLO

BOMBO Y GUIRA

1 2 3 4 5 6 7 8

Voz

COROS

TPT. B♭ 1

TPT. B♭ 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTILO.

BOMB

9 10 11 12 13 14

1. 2.

Voz

COROS

TPT. B♭ 1

TPT. B♭ 2

SX. A.

SX. T.

TBN. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTILO.

BOMB.

15 16 17 18 19 20 21

Voz

COROS

TPT. B♭ 1

TPT. B♭ 2

SX. A.

SX. T.

TBN. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTILO.

BOMB.

22 23 24 25 26 27

NO TAN JUN TO-NOA FRI-CA NI ZA 'O NO ES MI INTEN- CION TO- CAR-LOA SI- DI- CEN QUE YO SOY NE- GRO

Voz

EN RA ZAO QUE CUL - PA TIE - NE PA - PA NO - SE NO HAY CO - RA ZON TAN DU - RO, A QUI QUE

COROS

Tpt. B $\flat$  1

Tpt. B $\flat$  2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB

F-7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 6 E $\flat$ 6 A $\flat$ 7

28 29 30 31 32

Voz

MI TUM BAO NO PON - GA, GO - ZAR LA MU - SI - CA NO TIE - NE TA - BU TE CAM - BIA, TRIS - TE - ZA POR GO - ZO

COROS

Tpt. B $\flat$  1

Tpt. B $\flat$  2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB

B $\flat$ 7 C-7 F-7 B $\flat$ 7 B $\flat$ 7

33 34 35 36 37 38

Voz

COROS

TPT. B $\flat$  1

TPT. B $\flat$  2

SX. A.

SX. T.

TBN. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB.

VI - NE DU - RO YA, A VI - SE

OH OH OH VI - NE DU - RO YA, A VI - SE OH OH OH

A $\flat$  A $\flat$ 7 B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 6 A $\flat$  A $\flat$ 7 B $\flat$ 7

A $\flat$  A $\flat$ 7 B $\flat$  B $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  A $\flat$  A $\flat$ 7 B $\flat$

39 40 41 42 43

Voz

COROS

TPT. B $\flat$  1

TPT. B $\flat$  2

SX. A.

SX. T.

TBN. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB.

CAM - BIA LA RU - TI - NA SI

CAM - BIA LA RU - TI - NA SI

B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 6 E $\flat$ 6 A $\flat$ 7 B $\flat$ 7

B $\flat$  B $\flat$  E $\flat$

44 45 46 47 48 49

Voz

COROS

TPT. B $\flat$  1

TPT. B $\flat$  2

SX. A.

SX. T.

TBN. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTILO.

BOMB

C-7 F-7 B $\flat$ 7 E $\flat$  E $\flat$ 7

50 51 52 53 54 55

Voz

COROS

TPT. B $\flat$  1

TPT. B $\flat$  2

SX. A.

SX. T.

TBN. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTILO.

BOMB

A $\flat$ 7 B $\flat$ 7 C-7 F-7 B $\flat$ 7

56 57 58 59 60 61

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Voz

COROS

TPT. B $\flat$  1

TPT. B $\flat$  2

SX. A.

SX. T.

TBN. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB

MU - SA SI - GUE O - RI - GI - NAL

COM - PAR - TE, UN CAN - TO, O RI - GI - NAL

62 63 64 65 66 67

Voz

COROS

TPT. B $\flat$  1

TPT. B $\flat$  2

SX. A.

SX. T.

TBN. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB

SE ALI - MEN - TA DE LA FE, EN DIOS

MU - SA

8.

68 69 70 71 72 73

1. 2. MUSA ORIGINAL



Voz

COROS

Tpr. B $\flat$  1

Tpr. B $\flat$  2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB

74 75 76 77 78 79

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

9. ME INSPIRE

Voz

COROS

Tpr. B $\flat$  1

Tpr. B $\flat$  2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB

ME,INS - PI - RE ME,INS - PI RE

B $\flat$ 7

80 81 82 83 84 85

MUSA ORIGINAL

1. 2.

Voz

COROS

LE CAN-TO RI - CO, A SAN - AN - DRES BAI - LA BIEN OH OH ME, JNS - PI

TPT. B $\flat$  1

TPT. B $\flat$  2

SX. A.

SX. T.

TBN. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB

86 87 88 89 90 91 92

1, 2

3.

Voz

COROS

BAI -

TPT. B $\flat$  1

TPT. B $\flat$  2

SX. A.

SX. T.

TBN. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB

93 94 95 96 97

BAILA MAMA...

MUSA ORIGINAL

Voz

COROS

TPT. B $\flat$  1

TPT. B $\flat$  2

Sx. A.

Sx. T.

TBN. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB

LA PA - PA BAI - LA MA - MA QUE, ES - TO, ES - TA BUE - NO BAI

A - BRA - SA - ME, A - MI

E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 A $\flat$ 7 B $\flat$ 7

98 99 100 101

Voz

COROS

TPT. B $\flat$  1

TPT. B $\flat$  2

Sx. A.

Sx. T.

TBN. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB

LA PA - PA BAI - LA MA - MA QUE, ES - TO, ES - TA BUE - NO BAI

102 103 104 105

CORO

MUSA ORIGINAL -X N VECES-

FADE OUT

Voz A LA *f*

COROS Y SIGUE

Tpt. B $\flat$  1

Tpt. B $\flat$  2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

PNO.

B. E.

CAMP.

CONG.

PTLLO.

BOMB

106 107 108 109 110

# P'AL BEMBE

(JONNY PEREZ)

COMPOSITOR:  
JONNY PEREZ

SCORE

VoZ PRINCIPAL

COROS

TROMPETA EN B $\flat$  1

TROMPETA EN B $\flat$  2

SAXOFON ALTO

SAXOFON TENOR

TROMBON 1

TROMBON 2

PIANO

BAJO ELECTRICO

CLAVES

CAMPANA

CONGA

CHEQUERE

JAN BLOCK

PLATILLO

BOMBO

This musical score is for the piece "P'AL BEMBE" and consists of 12 measures. The instrumentation includes:

- Voz** (Vocal): A single staff with a treble clef and a key signature of two flats.
- COROS** (Chorus): A single staff with a treble clef and a key signature of two flats.
- B<sup>b</sup> TPT. 1** and **B<sup>b</sup> TPT. 2** (Trumpets): Two staves with treble clefs and a key signature of two flats.
- SX. A.** and **SX. T.** (Saxophones): Two staves with treble clefs and a key signature of one sharp.
- TEN. 1** and **TEN. 2** (Tenors): Two staves with bass clefs and a key signature of two flats.
- PNO.** (Piano): A grand staff with treble and bass clefs and a key signature of two flats. Chord symbols *Cm*, *B<sup>b</sup>*, *D*, and *Gm* are written above the staff.
- BAJO** (Bass): A single staff with a bass clef and a key signature of two flats.
- CLV.** (Clarinets): A single staff with a treble clef and a key signature of two flats.
- CAMP.** (Cymbals): A single staff with a treble clef and a key signature of two flats.
- CONGAS** (Congas): A single staff with a treble clef and a key signature of two flats.
- CHEGUE.** (Chequer): A single staff with a treble clef and a key signature of two flats.
- JAM. B.** (Jambou): A single staff with a treble clef and a key signature of two flats.
- PILO.** (Pillos): A single staff with a treble clef and a key signature of two flats, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- BOMBO** (Bombo): A single staff with a treble clef and a key signature of two flats, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with measure numbers 5 through 12 written below.

BAI - LEN MI RIT - MO PE -

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top is the vocal line (Voz) with lyrics. Below it is the Coros line. The instrumental section includes two B♭ Trumpets (B♭ TPT. 1 and 2), Saxophone Alto (Sx. A.) and Tenor (Sx. T.), two Tenors (Tbn. 1 and 2), Piano (PNO.) with chord symbols (Cm, B♭, D, Gm, D, D7(9), Gm, Cm, D7), and Bass (BAJO) with the same chord symbols. The percussion section includes Congas, Chevre, Jan. B., Plllo, and Bombo. The Bombo part includes measure numbers 13 through 20.

Voz

- GA - O QUE ESTO LO CAN - TO CON MU - CHO SA - BOR Y TAM - BIEN CON HE - REN - CIA AFRI-

COROS

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

Tbn. 2

PNO.

Bajo

CIV.

CAMP.

CONGAS

CHERE.

JAN. B.

PTILO.

BOMBO

21 22 23 24 25 26 27 28

The musical score is written for a jazz ensemble. The vocal line is in the bass clef with lyrics in Spanish. The piano accompaniment is in the treble and bass clefs, with chord symbols above the notes. The percussion section includes Congas, Chere, Jan. B., Ptilo, and Bombo. The score is divided into measures 21 through 28.

Voz

CA NA QUE LLE - VO, EN EL CO - RA - ZO N

Coros

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

Tbn. 2

PNO.

Bajo

CIV.

CAMP.

CONGAS

CHORE.

JAN. B.

PTILO.

BOMBO

29 30 31 32 33 34 35 36

P'AL BEMBE

1 2 G

Voz HE VE - NI - DO YO PA CAN - TA - LE, A

Coros

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. Gm G G G MAJ7 G MAJ7 EMIN7(9) AMIN7(9)

Bajo Gm G G MAJ7 EMIN7(9) AMIN7(9)

Civ.

Camp.

Congas

Choro.

Jam. B.

Ptlo.

Bombo

37 38 39 40 41 42 43 44 45

Detailed description: This is a full orchestral score for the piece 'P'AL BEMBE'. It includes parts for Voice (Voz), Chorus (Coros), two Trumpets (B> Tpt. 1 & 2), two Saxophones (Sx. A. & T.), two Trombones (Tbn. 1 & 2), Piano (Pno.), Bass (Bajo), Congas, Choro, Jam. B., Ptlo., and Bombo. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line with lyrics 'HE VE - NI - DO YO PA CAN - TA - LE, A' and the instrumental accompaniment. The second system continues the instrumental parts, including piano and bass lines with chord markings (Gm, G, G MAJ7, EMIN7(9), AMIN7(9)) and various percussion parts. Measure numbers 37 through 45 are indicated at the bottom.

P'AL BEMBE

**Voz**  
 USTE Y A MI O - RI - SHA O LO - DU - MA - RE HE

**Coros**  
 VA MOS A TO - CAR NE GRO NO SE

**B> Tpt. 1**

**B> Tpt. 2**

**Sx. A.**

**Sx. T.**

**Tbn. 1**

**Tbn. 2**

**Pno.**  
 D<sup>7(9)</sup> D<sup>7(9)/C</sup> B<sup>MIN7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>MIN7</sup> D<sup>7(9)</sup> G<sup>MAJ7</sup> G<sup>MAJ7</sup> G<sup>MAJ7</sup> E<sup>MIN7(9)</sup> A<sup>MIN7(9)</sup>

**Bajo**  
 D<sup>7(9)</sup> D<sup>7(9)/C</sup> B<sup>MIN7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>MIN7</sup> D<sup>7(9)</sup> G<sup>MAJ7</sup> G<sup>MAJ7</sup> E<sup>MIN7(9)</sup> A<sup>MIN7(9)</sup>

**CLV.**

**CAMP.**

**CONGAS**

**CHORRE.**

**JAM. B.**

**PTILO.**

**BOMBO**  
 46 47 48 49 50 51 52 53

P'AL BEMBE

D7

PREGON

G

VOZ DEL CARIBE..

Voz

Coros

B: TPT. 1

B: TPT. 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

Tbn. 2

PNO.

BAJO

CIV.

CAMP.

CONGAS

CHERE.

JAN. B.

PTILO.

BOMBO

VA VE NI PAL BEM - BE - E A MO - VE LO PIE

D7(9) D7(9)/C BMIN7 Bb7 AMIN7 D7(9) GMAJ7 G6(9)

D7(9) D7(9)/C BMIN7 Bb7 AMIN7 D7(9) GMAJ7

54 55 56 57 58 59 60

Detailed description: This is a full orchestral score for the piece 'P'AL BEMBE'. The score is written in 4/4 time and features a variety of instruments. The vocal parts (Voz and Coros) are in the key of D major. The instrumental parts include two trumpets (B: TPT. 1 and 2), two saxophones (Sx. A. and Sx. T.), two trombones (Tbn. 1 and 2), piano (PNO.), bass (BAJO), congas, chere, jan. b., ptilo, and bombo. The piano part includes a complex harmonic structure with chords such as D7(9), D7(9)/C, BMIN7, Bb7, AMIN7, D7(9), GMAJ7, and G6(9). The percussion parts are highly rhythmic, with the congas and bombo providing a steady beat. The score is divided into measures 54 through 60.

D<sup>7</sup>

This musical score is for the piece "P'AL BEMBE" and is page 212 of a larger work. The score is written in the key of D major and includes the following parts:

- Voz**: Vocal line, mostly silent on this page.
- COROS**: Chorus line, featuring a vocal line with a "VA" (Vocal Ad Libitum) marking.
- B. TPT. 1** and **B. TPT. 2**: Trumpet parts in B-flat major.
- SX. A.** and **SX. T.**: Saxophone parts in B-flat major.
- TBN. 1** and **TBN. 2**: Trombone parts in B-flat major.
- PNO.**: Piano accompaniment, featuring a **D6(9)** chord and a **Gm** (G minor) chord.
- BAJO**: Bass line.
- CUV.**: Conga line.
- CAMP.**: Campana (bell) line.
- CONGAS**: Conga line.
- CHERE.**: Chere line.
- JAM. B.**: Jam B. line.
- PTILO.**: Ptilo line.
- BOMBO**: Bombo line.

The score includes measure numbers 61 through 67 at the bottom of the page.

1 2

Voz

COROS

B<sup>+</sup> TPT. 1

B<sup>+</sup> TPT. 2

SX. A.

SX. T.

TBN. 1

TBN. 2

PHO.

BASSO

CLV.

CAMP.

CONGAS

CHORE.

JAM. B.

PTILO.

BOMBO

68 69 70 71 72 73 74 75

F Gm F

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'P'AL BEMBE'. The score is arranged in a vertical stack of staves. At the top right, there are two measures labeled '1' and '2'. The instruments listed on the left are: Voz (Vocal), COROS (Chorus), B<sup>+</sup> TPT. 1 and 2 (Trumpets), SX. A. and T. (Saxophones), TBN. 1 and 2 (Tubas), PHO. (Piano), BASSO (Bass), CLV. (Clavichord), CAMP. (Cymbals), CONGAS (Congas), CHORE. (Choreography), JAM. B. (Jambou), PTILO. (Percussion), and BOMBO (Drum). The piano part includes dynamic markings 'F' and 'Gm'. The bottom of the page shows measure numbers 68 through 75. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

P'AL BEMBE

PREGON

Voz

COROS

SUE - NA MI TAM - BO EL BEM - BE SE FOR - MO

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

Tbn. 2

Pho.

Bajo

Civ.

CAMP.

CONGAS

CHEGUE.

JAM. B.

PILO.

BOMBO

76 77 78 79 80 81 82 83

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'P'AL BEMBE'. The score is written for a large ensemble. At the top, the title 'P'AL BEMBE' is centered, with 'PREGON' written below it. The vocal parts include a solo voice (Voz) and a chorus (COROS). The chorus part has lyrics: 'SUE - NA MI TAM - BO EL BEM - BE SE FOR - MO'. The instrumental parts include two trumpets (B. Tpt. 1 and 2), two saxophones (Sx. A. and Sx. T.), two trombones (Tbn. 1 and 2), piano (Pho.), and bass (Bajo). The piano part includes dynamic markings 'Gm' and 'F'. The percussion section includes Congas, Chegue, Jam. B., Pilo, and Bombo. The score is divided into measures, with measure numbers 76 through 83 indicated at the bottom.

P'AL BEMBE

Voz

COROS

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

SX. A.

SX. T.

TBN. 1

TBN. 2

PHO.

BAJO

CLV.

CAMP.

CONGAS

CHORE.

JAN. B.

PTILO.

BOMBO

D (ADD9#11) E<sup>b</sup> (ADD9#11) E (ADD9#11) F (ADD9#11) F# (ADD9#11) Gm

94 95 96 97 98 99 90

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'P'AL BEMBE'. It features a variety of instruments and voices. The vocal parts (Voz and COROS) are in the top staves. Below them are two Trumpets (B♭ TPT. 1 and 2), two Saxophones (SAX. A. and T.), and two Trombones (TBN. 1 and 2). The piano (PHO.) and bass (BAJO) parts are in the middle. The bottom section includes percussion: Clavichord (CLV.), Campana (CAMP.), Congas, Choro (CHORE.), Janbata (JAN. B.), Ptilo, and Bombo. The piano part includes chord voicings: D (ADD9#11), E<sup>b</sup> (ADD9#11), E (ADD9#11), F (ADD9#11), F# (ADD9#11), and Gm. The bass part also includes a Gm chord. The percussion parts are marked with measure numbers 94 through 90. The score is in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

P'AL BEMBE

Voz

COROS

B: Tpt. 1

B: Tpt. 2

Sx. A.

Sx. T.

Tbn. 1

Tbn. 2

PNO.

BAJO

CLV.

CAMP.

CONGAS

CHEGRE.

JAM. B.

PTILO.

BOMBO

91 92 93 94 95 96 97

*Cm* *D7* *Cm* *D7*

*f*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "P'AL BEMBE". The score is arranged for a large ensemble. At the top, there are staves for Voice (Voz) and Chorus (COROS). Below these are staves for two Trumpets (B: Tpt. 1 and 2), two Saxophones (Sx. A. and Sx. T.), and two Trombones (Tbn. 1 and 2). The piano (PNO.) and bass (BAJO) parts are shown with treble and bass clefs. The piano part includes dynamic markings like *f* and *p*, and chord symbols *Cm* and *D7*. The bass part also features *Cm* and *D7* chord symbols. The percussion section includes Congas, Chegre, Jam. B., Ptilo, and Bombo. The bottom of the page shows measure numbers 91 through 97.

P'AL BEMBE

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top are the vocal parts: VOZ (bass clef), COROS (treble clef), B♭ TPT. 1 (treble clef), and B♭ TPT. 2 (treble clef). Below these are the woodwinds: SX. A. (treble clef) and SX. T. (treble clef). The brass section includes TBN. 1 (bass clef) and TBN. 2 (bass clef). The piano and bass parts are shown in a grand staff with treble and bass clefs. The piano part includes chord markings: D<sup>7</sup>, G<sup>m</sup>, D<sup>7(9)</sup>, E<sup>b(9)</sup>, and D<sup>7(9)</sup>. The bass part includes chord markings: D<sup>7</sup>, D<sup>7(9)</sup>, E<sup>b(9)</sup>, and D<sup>7(9)</sup>. The percussion section includes CIV. (snare), CAMP. (cymbal), CONGAS (congas), CHEGUE. (bongos), JAM. B. (jambou), PTILO. (triangle), and BOMBO (bass drum). The score is divided into measures 98 through 104.

P'AL BEMBE

This musical score is for the piece 'P'AL BEMBE'. It is arranged for a large ensemble including vocalists, brass, woodwinds, piano, and a full percussion section. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The instrumental parts for brass (B♭ Trumpets, Saxophones, Trombones) and piano are heavily marked with fingering numbers (IV, V, VI) and slurs, indicating specific technical requirements. The piano part includes chord symbols such as E<sup>b</sup>(<sup>b</sup>9) and D<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9). The percussion section includes parts for Congas, Choro, Jam B., Pillo, and Bombo. The score is divided into measures 105 through 108. The vocal parts (Voz and Coros) are currently blank.