

**“PA’ CALI VE!”: COMPOSICIÓN EMERGENTE, CON BASE EN EL ANÁLISIS DEL ESTILO
COMPOSITIVO DE JAIRO VARELA EN LA DÉCADA DE LOS 80**

Como requisito parcial para optar al título de
Licenciada en Música

VALENTINA SALAZAR AGUIRRE
Código: 2020275041

ASESOR:
Lorena Muñoz Bastidas

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
Bogotá D.C, 2023

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE ILUSTRACIONES.....	4
INTRODUCCIÓN.....	14
CAPITULO 1: PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN	16
1.1 DELIMITACIÓN DEL TEMA.....	16
1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	16
1.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	17
1.4 OBJETIVO GENERAL.....	17
1.5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	17
1.6 JUSTIFICACIÓN.....	18
1.7 ANTECEDENTES.....	19
1.8 ENFOQUE METODOLÓGICO.....	21
1.9 RUTA METODOLÓGICA.....	26
2 CAPITULO 2: MARCO TEÓRICO	29
2.1 UNA MIRADA A LOS ANTECEDENTES DE LA SALSA.....	29
2.2 SALSA: DESDE SUS INICIOS HASTA 1975.....	37
2.3 LA SALSA EN CALI.....	42
2.4 LA CLAVE.....	49
2.5 FORMA MUSICAL DE LA SALSA.....	52
2.6 UNA MIRADA A LA CREACIÓN.....	55
3 CAPITULO III. VIDA, OBRA Y ANÁLISIS MUSICAL.....	58
3.1 JAIRO VARELA MARTÍNEZ (VIDA Y OBRA).....	58

3.2	“BUENAVENTURA Y CANEY”	61
3.2.1	Análisis musical “Buenaventura y Caney”	63
3.3	“CALI PACHANGUERO”	128
3.3.1	Análisis musical “Cali Pachanguero”	130
3.4	RESULTADOS DE LAS CANCIONES ANALIZADAS	206
4	CAPITULO 4. COMPOSICIÓN MUSICAL “PA’ CALI VE!”	208
4.1	ANÁLISIS “PA’ CALI VE!”	208
5	RESULTADOS	254
6	CONCLUSIONES	256
7	BIBLIOGRAFÍA	259
8	ANEXOS	262

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1	50
Ilustración 2	51
Ilustración 3	51
Ilustración 4	52
Ilustración 5	66
Ilustración 6	67
Ilustración 7	68
Ilustración 8	68
Ilustración 9	69
Ilustración 10	70
Ilustración 11	70
Ilustración 12	71
Ilustración 13	71
Ilustración 14	72
Ilustración 15	73
Ilustración 16	74
Ilustración 17	75
Ilustración 18	75
Ilustración 19	76
Ilustración 20	76
Ilustración 21	77
Ilustración 22	77
Ilustración 23	78
Ilustración 24	79
Ilustración 25	80
Ilustración 26	80
Ilustración 27	81
Ilustración 28	81
Ilustración 29	82

Ilustración 30	82
Ilustración 31	83
Ilustración 32	83
Ilustración 33	84
Ilustración 34	85
Ilustración 35	85
Ilustración 36	86
Ilustración 37	86
Ilustración 38	87
Ilustración 39	87
Ilustración 40	88
Ilustración 41	88
Ilustración 42	89
Ilustración 43	90
Ilustración 44	90
Ilustración 45	91
Ilustración 46	91
Ilustración 47	92
Ilustración 48	92
Ilustración 49	93
Ilustración 50	93
Ilustración 51	94
Ilustración 52	94
Ilustración 53	95
Ilustración 54	95
Ilustración 55	96
Ilustración 56	96
Ilustración 57	97
Ilustración 58	97
Ilustración 59	98
Ilustración 60	98

Ilustración 61	99
Ilustración 62	99
Ilustración 63	100
Ilustración 64	100
Ilustración 65	101
Ilustración 66	102
Ilustración 67	102
Ilustración 68	104
Ilustración 69	104
Ilustración 70	105
Ilustración 71	106
Ilustración 72	106
Ilustración 73	107
Ilustración 74	108
Ilustración 75	108
Ilustración 76	109
Ilustración 77	109
Ilustración 78	110
Ilustración 79	111
Ilustración 80	111
Ilustración 81	112
Ilustración 82	113
Ilustración 83	113
Ilustración 84	114
Ilustración 85	115
Ilustración 86	116
Ilustración 87	117
Ilustración 88	118
Ilustración 89	118
Ilustración 90	119
Ilustración 91	120

Ilustración 92	120
Ilustración 93	121
Ilustración 94	121
Ilustración 95	122
Ilustración 96	122
Ilustración 97	123
Ilustración 98	124
Ilustración 99	124
Ilustración 100	125
Ilustración 101	126
Ilustración 102	126
Ilustración 103	127
Ilustración 104	128
Ilustración 105	132
Ilustración 106	134
Ilustración 107	135
Ilustración 108	136
Ilustración 109	137
Ilustración 110	138
Ilustración 111	139
Ilustración 112	140
Ilustración 113	141
Ilustración 114	142
Ilustración 115	142
Ilustración 116	143
Ilustración 117	143
Ilustración 118	143
Ilustración 119	144
Ilustración 120	145
Ilustración 121	146
Ilustración 122	146

Ilustración 123	147
Ilustración 124	147
Ilustración 125	148
Ilustración 126	149
Ilustración 127	150
Ilustración 128	151
Ilustración 129	151
Ilustración 130	152
Ilustración 131	153
Ilustración 132	154
Ilustración 133	154
Ilustración 134	155
Ilustración 135	155
Ilustración 136	156
Ilustración 137	156
Ilustración 138	156
Ilustración 139	157
Ilustración 140	159
Ilustración 141	159
Ilustración 142	160
Ilustración 143	160
Ilustración 144	161
Ilustración 145	161
Ilustración 146	162
Ilustración 147	162
Ilustración 148	163
Ilustración 149	163
Ilustración 150	164
Ilustración 151	164
Ilustración 152	165
Ilustración 153	166

Ilustración 154	166
Ilustración 155	167
Ilustración 156	167
Ilustración 157	168
Ilustración 158	168
Ilustración 159	169
Ilustración 160	170
Ilustración 161	170
Ilustración 162	171
Ilustración 163	171
Ilustración 164	172
Ilustración 165	172
Ilustración 166	173
Ilustración 167	174
Ilustración 168	175
Ilustración 169	176
Ilustración 170	177
Ilustración 171	177
Ilustración 172	178
Ilustración 173	179
Ilustración 174	179
Ilustración 175	180
Ilustración 176	181
Ilustración 177	181
Ilustración 178	181
Ilustración 179	182
Ilustración 180	182
Ilustración 181	182
Ilustración 182	183
Ilustración 183	183
Ilustración 184	184

Ilustración 185	184
Ilustración 186	185
Ilustración 187	185
Ilustración 188	186
Ilustración 189	186
Ilustración 190	187
Ilustración 191	188
Ilustración 192	188
Ilustración 193	189
Ilustración 194	189
Ilustración 195	190
Ilustración 196	191
Ilustración 197	191
Ilustración 198	192
Ilustración 199	193
Ilustración 200	194
Ilustración 201	195
Ilustración 202	195
Ilustración 203	196
Ilustración 204	197
Ilustración 205	198
Ilustración 206	199
Ilustración 207	200
Ilustración 208	200
Ilustración 209	201
Ilustración 210	202
Ilustración 211	203
Ilustración 212	204
Ilustración 213	204
Ilustración 214	205
Ilustración 215	206

Ilustración 216	212
Ilustración 217	213
Ilustración 218	214
Ilustración 219	215
Ilustración 220	216
Ilustración 221	216
Ilustración 222	217
Ilustración 223	217
Ilustración 224	218
Ilustración 225	219
Ilustración 226	220
Ilustración 227	221
Ilustración 228	221
Ilustración 229	223
Ilustración 230	223
Ilustración 231	224
Ilustración 232	225
Ilustración 233	225
Ilustración 234	226
Ilustración 235	226
Ilustración 236	227
Ilustración 237	227
Ilustración 238	228
Ilustración 239	229
Ilustración 240	230
Ilustración 241	231
Ilustración 242	232
Ilustración 243	232
Ilustración 244	233
Ilustración 245	234
Ilustración 246	234

Ilustración 247	235
Ilustración 248	235
Ilustración 249	236
Ilustración 250	237
Ilustración 251	237
Ilustración 252	238
Ilustración 253	239
Ilustración 254	240
Ilustración 255	241
Ilustración 256	242
Ilustración 257	243
Ilustración 258	243
Ilustración 259	244
Ilustración 260	245
Ilustración 261	246
Ilustración 262	246
Ilustración 263	247
Ilustración 264	248
Ilustración 265	249
Ilustración 266	250
Ilustración 267	250
Ilustración 268	251
Ilustración 269	252
Ilustración 270	253
Ilustración 271	253

TABLA DE FIGURAS

Tabla 1	23
Tabla 2	24
Tabla 3	25
Tabla 4	26

INTRODUCCIÓN

La presente monografía se centra en el estudio del estilo compositivo del maestro Jairo Varela en la década de los 80, quien junto con su afamada orquesta “Grupo Niche” contribuyó en gran medida a la consolidación de la salsa colombiana y al mismo tiempo logró posicionarse como una de las orquestas con mayor reconocimiento a nivel nacional e internacional. Dicho estudio, se encuentra constituido por una parte histórica y otra musical, las cuales le brindaron a la autora de este trabajo una mirada más amplia y completa sobre el tema en cuestión. Lo anterior, con el fin de adquirir herramientas que aportaran a la creación de una composición en género salsa, que incluyera algunos de los rasgos sonoros característicos de la orquesta referenciada y que a su vez, tomara en cuenta otras decisiones estéticas escogidas por la misma.

El trabajo se encuentra estructurado en cuatro capítulos. En primer lugar, se halla información general con relación al tema seleccionado. Seguido de esto, en el segundo capítulo, se encuentra un marco teórico que abarca los antecedentes de la salsa desde la mirada de la música cubana, partiendo desde el periodo de la conquista (siglo XVI). A continuación, aparece un relato acerca del surgimiento de la salsa como fenómeno musical, tomando como punto de referencia a Estados Unidos y, finalmente se realiza un recorrido por la llegada de la salsa a Cali, desde una mirada socio-cultural, con miras a entender la importancia de la misma en el pueblo caleño y tomando en cuenta que dicha ciudad fue clave en la carrera artística de la orquesta en cuestión. Además, es importante mencionar que la composición resultante es alusiva a la misma. De igual manera, es importante señalar que la información anterior fue completada con un estudio sobre “la clave” como eje transversal, la organología, la estructura o forma musical de la salsa y la cuestión creativa.

En el tercer capítulo, se encuentra una semblanza sobre la vida y obra de Jairo Varela, la cual permite obtener información relacionada con el contexto social en el que creció el compositor y

en el que posteriormente desarrolló la mayor parte de su carrera musical. Igualmente, se ofrece información sobre la historia de las canciones seleccionadas para el ejercicio del análisis musical, las cuales en este caso corresponden a *Buenaventura y Caney* y *Cali Pachanguero*. Más adelante, se realizaron los respectivos análisis de dichas canciones, con el fin de identificar algunas herramientas del estilo compositivo del maestro anteriormente mencionado. Para finalizar, en el cierre del capítulo se presentan los resultados de los mismos, con miras a reunir los rasgos sonoros característicos de la agrupación. Lo anterior, sirvió como insumo para lo referente al asunto compositivo.

En el último capítulo, se expone el análisis musical de la composición resultante titulada "*Pa Cali Ve!*", la cual como se mencionó previamente, reúne elementos tanto del estilo compositivo de Jairo Varela, como algunas de las decisiones estéticas escogidas por la autora de este trabajo. Finalmente, para concluir el trabajo realizado en la presente monografía, se ofrecen unas conclusiones las cuales fueron abordadas desde un enfoque histórico, musical, educativo y creativo.

CAPITULO 1: PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Delimitación del tema

Este trabajo indagó aspectos históricos y musicales de la obra del maestro Jairo Varela, a partir del análisis de dos de sus canciones tituladas: *Buenaventura y Caney* y *Cali Pachanguero*. Lo anterior, con el fin de tomar algunos de sus elementos compositivos característicos y plasmarlos en una composición musical de salsa, para formato de orquesta de música del Caribe, que a su vez contribuya a ampliar el repertorio de la salsa colombiana.

1.2 Planteamiento del problema

La música popular ha estado ligada a procesos históricos y de carácter cultural, lo cual le ha permitido influir en la construcción social de los pueblos y adaptarse a las necesidades de cada época; así lo menciona el etnomusicólogo Joseph Crivillé i Bargalló (2004). Además de su importancia a nivel socio-cultural, cabe destacar que los géneros musicales condensados bajo dicha categoría, también han demostrado tener gran riqueza y complejidad a nivel musical, lo cual los hace un tema aún más interesante a estudiar. Sin embargo, a pesar de entender esto y reconociendo que cada vez son más las instituciones de educación superior que se han preocupado por abordar la enseñanza no solo del repertorio clásico europeo, sino de nuestras músicas tradicionales y de diversos estilos populares, aún es evidente el poco conocimiento que se tiene sobre estas a nivel histórico, teórico musical e interpretativo.

Partiendo de lo anterior, nace el deseo de profundizar sobre la salsa, escogiendo como tema de estudio al maestro Jairo Varela, quien junto con su afamada orquesta “Grupo Niche” ha sido un referente importante para la salsa colombiana. Durante su carrera artística, dicho compositor se atrevió a explorar la salsa involucrando en muchas de sus composiciones diversos formatos instrumentales y fusionando ritmos auténticos de la salsa con ritmos pertenecientes al folklore

colombiano, especialmente los de la región Pacífica y Caribe tales como: cumbia, porro chocoano, vallenato, entre otros. Gracias a esto, llegó a crear lo que el investigador Umberto Valverde denomina como: el “*Sonido Niche*” (Valverde, 2013), contribuyendo de esta manera a la identidad sonora de la salsa colombiana y jugando un papel importante en la configuración de nuestra cultura (sobre todo en la cultura caleña). En ese sentido, se busca extraer algunos elementos musicales de las canciones *Cali Pachanguero* y *Buenaventura y Caney*, del compositor mencionado anteriormente, con el fin de proponer repertorio que desde el estudio del análisis musical, genere motivos detonantes estéticos para la composición.

1.3 Pregunta de investigación

- ¿Qué características musicales se pueden extraer a partir del análisis de las canciones *Buenaventura y Caney* y *Cali Pachanguero*, con el fin de plasmarlas en una composición musical que a su vez involucre elementos armónicos del jazz y rítmicos del bossa nova?

1.4 Objetivo general

- Identificar características interpretativas y compositivas con base en el análisis de dos canciones de Jairo Varela, con el fin de incorporarlas en una composición musical en género salsa.

1.5 Objetivos específicos

- Contribuir a la apropiación del lenguaje de la salsa a partir de la elaboración de una guía dirigida a músicos, con el fin de profundizar sobre elementos armónicos, melódicos, rítmicos e interpretativos.
- Aportar al ejercicio reflexivo creativo en torno a la música salsa a través de una composición musical.

1.6 Justificación

Este trabajo aporta a la consolidación del estudio del estilo compositivo de una de las orquestas embajadoras de la salsa en Colombia: el “Grupo Niche” del maestro Jairo Varela, basándose en una amplia investigación histórica y musical que permita profundizar sobre los diversos ritmos, sonoridades, armonías y melodías que influyeron en la identidad sonora de dicha agrupación en sus inicios. Para ello, se escogieron dos canciones: *Buenaventura y Caney* (1981), primer éxito que cosechó la orquesta con el cual empezaron a consolidar su sonido, a la vez que iban ganando popularidad a nivel local y en los Estados Unidos; y *Cali Pachanguero* (1984), su obra cumbre, con la cual alcanzaron su mayor reconocimiento y se posicionaron a nivel mundial. Es tal la relevancia de esta canción, que se dice que es reconocida por muchos como el segundo himno de Cali. Además, cabe mencionar que la misma se encuentra incluida en el ranking de las 50 mejores canciones latinas de la historia según la revista *Billboard*. (Billboard contenidos, 2020).

Asimismo, desde el campo pedagógico se pretende hacer un aporte desde la transcripción, considerando que luego de haber realizado una amplia búsqueda en la web y tras consultarlo con integrantes de la orquesta “Grupo Niche”, se encontró que las obras seleccionadas no cuentan con material escritural inédito. Dicho aporte, contribuye a la preservación de este tipo de músicas y facilita el acercamiento de los músicos interesados en el estudio de las mismas. De igual manera, con base en dichas transcripciones se busca ofrecerle a la comunidad académica los respectivos análisis musicales de las obras y de la composición resultante. Lo anterior, con el objetivo de proporcionar una guía que permita profundizar sobre asuntos rítmicos, melódicos, armónicos y estilísticos, abordados desde la perspectiva del lenguaje de la música popular.

Por último y no menos importante, como resultado de dichos análisis, desde lo creativo se busca sintetizar algunos de los rasgos sonoros más relevantes de las canciones analizadas, con el fin

de plasmarlos en una composición, que incluya otras decisiones estéticas y que a su vez le conceda a la autora de este trabajo la posibilidad de adentrarse en la búsqueda de su identidad sonora. Igualmente, cabe destacar que esta creación busca contribuir a ampliar el repertorio de la salsa hecha en Colombia. Esto, como un sentido homenaje que permita reunir elementos musicales y verbales que reflejen la alegría y la esencia características del pueblo caleño.

1.7 Antecedentes

El presente trabajo gira en torno a la salsa; tema que en los últimos años ha cobrado gran interés en la comunidad académica, siendo abordado desde disímiles puntos de vista. Gracias a esto, cada vez resulta más común encontrar textos que buscan contribuir a la construcción de la historia de esta música, la cual ocupa un lugar importante dentro de la llamada “música popular”. Tomando esto en consideración, se realizó un rastreo sobre algunos documentos que han abordado previamente el estudio de la salsa, tanto desde su perspectiva histórica como desde su perspectiva musical. Para ello, se seleccionó una tesis de maestría y dos monografías de pregrado, las cuales han labrado un camino en el tema en cuestión.

La primera fuente de información referenciada es la tesis de maestría titulada: *Guayacán: caracterización musical de la agrupación en los años 80 y 90 desde la producción discográfica*, del estudiante Luis Antonio Guevara Calderón (2020). Esta investigación busca reconstruir la historia de la agrupación liderada por Alexis Lozano. Además, indaga su producción discográfica, a través del análisis musical y de las letras, buscando dar una mirada de las características sonoras que distinguen a dicha agrupación. Este trabajo se relaciona con la monografía en curso, puesto que ambas investigan la vida y obra de dos iconos de la salsa producida en el pacífico colombiano, con el fin de descubrir los rasgos sonoros y estilísticos que los diferencian de las demás agrupaciones locales e internacionales. Además, es importante recordar que el músico chocoano Alexis Lozano, también tomó parte en la composición y los arreglos de las primeras

producciones del Grupo Niche, lo cual evidentemente lo relaciona directamente con el presente documento.

Dentro de la licenciatura se encuentra la monografía titulada: *El “Joesón”, una mirada desde la creación*, del estudiante Jonny Jesús Pérez Camacho (2020). El trabajo referenciado se centra en la obra del compositor cartagenero Álvaro José Arroyo, más conocido como el “Joe Arroyo”. Dicho documento, se centra en asuntos históricos que permiten acercar al lector al entorno cultural en el que se gestó esta música afrocaribeña. Con base en esto, el autor del trabajo escoge dos canciones del compositor, las somete a un análisis morfológico y finalmente recoge algunos elementos característicos de dicho estilo, los cuales le sirven de insumo para realizar una composición musical. Este trabajo se conecta con la monografía en curso, en tanto que ambos toman como objeto de estudio a dos de los artistas más representativos de la salsa colombiana, buscando dar una mirada del entorno cultural en el que desarrollaron sus respectivas obras musicales y pretendiendo visibilizar la importancia de su aporte en el ámbito académico. A partir de esto, los estudiantes ofrecen los análisis musicales de algunas de las obras de los compositores seleccionados, con el fin de tomar recursos musicales que les permitan acercarse al estilo compositivo de cada uno de ellos.

Otro documento hallado dentro de la licenciatura es la monografía titulada: *Influencias musicales de las migraciones en la sonoridad de la producción tapando el hueco del Grupo Niche del año 1988*, de la estudiante Valentina Castillo Loaiza (2022). En este trabajo, la autora se enfoca en explicar los procesos migratorios y diásporas en torno a los fenómenos musicales del Caribe. Lo anterior, tomando como referencia algunas obras del álbum titulado: *Tapando el hueco* de la orquesta Grupo Niche, las cuales fueron abordadas desde el análisis sonoro, con el fin de dar un punto de vista sobre los procesos migratorios que se dieron alrededor de los integrantes de dicha agrupación y de la influencia de esto en la creación de las canciones seleccionadas. La monografía se relaciona con el presente trabajo, en la medida que ambos documentos comparten

como tema de estudio la salsa colombiana y más específicamente el análisis sonoro de la agrupación Grupo Niche, la cual en el caso de la estudiante referenciada hace énfasis en la época en donde la orquesta estaba incursionando en lo que más adelante sería reconocido con el nombre de “salsa romántica” y en el caso de quien redacta el presente trabajo, se enfoca en los inicios de dicha agrupación, cuando también era dirigida por Alexis Lozano y en donde era más evidente el sonido de la salsa clásica. El contraste de ambos trabajos resulta interesante, debido a que permite ver de una manera más amplia los cambios sonoros por los que ha atravesado la orquesta con el paso del tiempo, lo cual es un gran insumo para futuros trabajos que involucren como tema de estudio a la agrupación en cuestión.

1.8 Enfoque metodológico

La presente monografía se ubica dentro de la línea de investigación-creación, la cual de acuerdo con Gonzalo de Jesús Castillo Ponce (2013), consiste en otorgarle a los productos artísticos (obras musicales, poemas, pinturas, entre otros) un valor cognitivo, que no se quede en la simple creación de un objeto que evoque emociones, sino que repercuta en procesos de investigación que generen nuevas formas de conocimiento. De igual manera, es importante mencionar que dicho trabajo se encuentra bajo los lineamientos del enfoque cualitativo, el cual es definido por Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal en su libro titulado: *“Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos”*, como el análisis de experiencias y motivaciones humanas, las cuales buscan indagar de manera subjetiva aspectos de la realidad social o cultural en un lugar de estudio. Además, los autores agregan que: “Habitualmente nos interesa una práctica precisa desarrollada por algún sujeto específico, cuyo interés, en muchos casos, deriva no de su representatividad como miembro de un colectivo, sino de su singularidad y distinción” (López-Cano y San-Cristóbal, 2013, p. 109).

Por otra parte, es posible evidenciar que el diseño que mejor sustenta el presente trabajo es el narrativo, el cual es definido por Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista en su libro titulado *“Metodología de la investigación”*, como la narración cronológica de un suceso, proceso o hecho, el cual puede ser relatado por el sujeto que lo haya vivenciado o puede ser abordado desde la mirada de un investigador experto en el tema. Dicho diseño se relaciona con este documento, en tanto que el mismo parte desde la mirada histórica de la salsa, con el fin de ofrecer un contexto acerca de algunos lugares y actores que fueron relevantes en la gestación y el desarrollo de esta música, para posteriormente conectarlo con el tema de estudio de este proyecto, el cual consiste en indagar aspectos de la vida y obra del compositor Jairo Varela.

Este diseño a su vez utiliza algunas herramientas de recolección de datos propias del método cualitativo y algunas de las tareas propuestas en la autoetnografía. De acuerdo con Ellis Adams y Bochner (2011), la autoetnografía se refiere a los datos que describen la experiencia subjetiva del investigador dentro de un espacio, con el fin de entender y/o reflexionar sobre aspectos relacionados a la cultura o a un fenómeno observado. Asimismo, el modo de operación que mejor se relaciona con esta monografía tiene que ver con la autoetnografía descriptiva, la cual según López-Cano y San-Cristobal, consiste en relatar ideas o transmitir información, sin pretender ofrecer análisis y reflexiones. No obstante, es importante mencionar que de dicho ejercicio descriptivo pueden surgir preguntas que posteriormente lleven a problematizar el tema desarrollado.

Herramientas de recolección de datos

- **Diario de campo**

Esta herramienta es fundamental a la hora de registrar las anotaciones de las experiencias personales, posterior a la observación de cada evento. Aquí, la autora de

este trabajo tuvo la oportunidad de consignar información relacionada con el proceso creativo, el cual dio paso a la composición de la canción titulada “Pa’ Cali Ve!”.

Tabla 1

Ejemplo para la recolección de la información del diario y registro de campo

FECHA	EVENTO	REFLEXIÓN
15 de Junio 2022	Primer acercamiento a la composición.	Se llevó a cabo la selección del formato instrumental que se quería implementar en la composición y se escogieron los elementos armónicos, melódicos y rítmicos más relevantes de las dos canciones analizadas.

Nota. Elaboración propia.

- **Observación externa (directa e indirecta)**

López-Cano y San-Cristobal (2014), definen esta herramienta como la interacción entre el sujeto y el fenómeno estudiado, en donde uno de sus fines puede estar asociado con entender y/o aprender cierta práctica artística. A su vez, mencionan que existe un tipo de *observación indirecta*, la cual consiste en el estudio de una actividad a través de material multimedia, y un tipo de *observación directa*, que tiene que ver con la presencia del sujeto en el lugar de la actividad que pretende observar.

Por su parte, Hernández, Fernández y Baptista (2014), sostienen que dicha herramienta resulta imprescindible en el enfoque cualitativo ya que esta es formativa y arroja información directa del fenómeno que se quiere estudiar. Además, destacan que entre las cualidades que debe tener un buen observador se destacan saber escuchar, prestar atención a los detalles y ser capaz de comprender y reflexionar acerca del objeto de estudio.

Tabla 2

Ejemplo para la recolección de la información de la observación externa

OBSERVACIÓN EXTERNA		EVENTO	OBJETIVO
INDIRECTA	DIRECTA		
X		Entrevista a Jairo Varela en el programa ConversanDos.	Profundizar acerca de aspectos de la vida y obra de Jairo Varela.
	X	Concierto del “Grupo Niche” en el marco de la Feria de Cali.	Apreciación del estilo interpretativo de la orquesta.

Nota. Elaboración propia.

- **Historia de vida**

López-Cano y San-Cristobal (2014), definen la historia de vida como la reconstrucción de la biografía de un personaje, desde la mirada del propio sujeto o de otros individuos de su entorno. Al respecto, Hernández, Fernández y Baptista (2014), complementan esta idea señalando que algunas de las tareas más utilizadas para la recolección de esta información tienen que ver con las entrevistas y documentos (personales e históricos).

Para el presente caso, se complementó esta herramienta con una entrevista estructurada realizada a Cristina Varela (hija del compositor) y a Tarry Garcés, quien fue el saxofonista y flautista de la orquesta durante la década los 80. Cabe destacar que este músico participó en las grabaciones de las canciones *Buenaventura y Caney* y *Cali Pachanguero*. Es importante mencionar que la información suministrada por ambos sujetos fue triangulada con una entrevista concedida por Jairo Varela en el programa ConversanDos, la cual inspiró la creación del libro *“Que todo el mundo te cante”* del escritor Valverde. Cabe destacar que en dicho libro, se encuentra plasmada la información de la entrevista concedida por Jairo.

Los datos recogidos a partir de este ejercicio, resultan fundamentales en el desarrollo de esta investigación ya que con estos se busca relacionar el contexto en el que se formó el compositor con su obra.

Tabla 3

Ejemplo para la recolección de la información sobre la historia de vida

SUJETO 1: Jairo Varela Martínez **SUJETO 2:** Cristina Varela **SUJETO 3:** Tarry Garcés

PREGUNTA	SUJETO 1	SUJETO 2	SUJETO 3
¿Cómo fueron los inicios de Jairo Varela en la música?			
¿Cómo fueron los inicios del “Grupo Niche” y en qué año se constituye formalmente la orquesta?			
¿Cuáles fueron las influencias musicales recibidas en la búsqueda de la sonoridad de la orquesta?			
¿Cuál fue el aporte de Jairo Varela y el “Grupo Niche” a la salsa hecha en Colombia?			

Nota. Elaboración propia.

- **Memoria personal (cronología)**

López-Cano y San-Cristobal (2014), mencionan que esta herramienta es de vital importancia a la hora de reflexionar acerca del recorrido del artista en su proceso formativo. De igual manera, agregan que uno de los principales métodos de esta práctica tiene que ver con la cronología, la cual consiste en una línea temporal en donde el artista consigna los sucesos más relevantes de su vida artística (en orden cronológico), con el fin de relacionarlos con su proyecto investigativo.

Lo anterior, es fundamental en el desarrollo de este trabajo, debido a que dicha herramienta le permitió a la estudiante tomar consciencia de los cambios que ha tenido en sus intereses musicales y como estos han influido en su faceta como intérprete y compositora.

Tabla 4

Ejemplo para la recolección de la información de la memoria personal

REFERENCIA	FORMACIÓN PROFESIONAL Y MÚSICA POPULAR (SALSA)
Iniciación en el piano.	El inicio en el piano empezó a los 15 años, en donde la formación fue enfocada hacia el estudio de la música clásica. Posteriormente, mostré gran interés en el estudio de las músicas populares.

Nota. Elaboración propia.

1.9 Ruta metodológica

Teniendo en cuenta la metodología utilizada para este proyecto, se tomó la decisión de agrupar su ruta metodológica en tres fases de desarrollo: contextualización, transcripción y análisis de las obras y creación musical.

- **Contextualización**

En esta primera fase se llevó a cabo la selección del tema de estudio, el cual en este caso estuvo relacionado con el análisis del estilo compositivo del maestro Jairo Varela en la década de los 80, con miras a tomar algunos de sus rasgos sonoros y plasmarlos en una composición musical, que a su vez involucrara la exploración musical de la autora de este trabajo. Para ello, se diseñó un marco teórico que abordara algunos antecedentes de la salsa, tomando como punto de partida a Cuba, lugar que debido a procesos de carácter histórico recibió

influencias culturales por parte de Europa y África, las cuales serían fundamentales en la producción de la música tradicional cubana y en la posterior influencia para la salsa. Seguido de esto, se hizo un recuento sobre los inicios de la salsa en Estados Unidos, su consolidación y su posterior divulgación ante el mundo. Finalmente, se concluyó narrando la llegada del fenómeno de la salsa a Cali, su arraigo en la cultura caleña y el aporte de su gente en la conservación de la misma. Es importante mencionar que con el propósito de complementar la información anterior, también se permitió profundizar sobre otros temas relacionados con la clave (patrón rítmico), la forma musical y la cuestión creativa.

- **Transcripción y análisis de las obras**

Esta segunda fase inicialmente estuvo comprendida por la semblanza del compositor Jairo Varela, con miras a conocer su origen, el contexto social en el que se formó y la relación de estos en su obra musical. Dicha información fue extraída del libro *“Que todo el mundo te cante”*, del escritor y periodista Umberto Valverde, del artículo “Jairo Varela Martínez. No murió un hombre, no murió un músico: murió una época” del economista y docente Jaime Villafañe Padilla y de las entrevistas realizadas por la autora de este trabajo a Cristina Varela (hija) y a Alí “Tarry” Garcés, quien fue saxofonista y flautista del “Grupo Niche” durante 10 años. A continuación, se escogió el repertorio a analizar, en donde se tomaron como referencia las obras: *Buenaventura y Caney* y *Cali Pachanguero*, las cuales corresponden a dos de las canciones más reconocidas de la discografía de Varela y en donde se aprecia de manera más evidente su exploración en la salsa tradicional. En lo relacionado al análisis musical, se utilizaron como referentes los libros titulados *101 montunos de salsa* de la músico Rebeca Mauleón y *Salsa Piano* del reconocido músico colombiano Héctor Martignon. Ambos textos parten desde el principio de la clave vista como patrón rítmico y eje central, sobre la cual se construye toda la estructura armónica, melódica y rítmica de la salsa. De igual manera, estos libros se enfocan en explicar la construcción de algunos de los patrones

rítmicos básicos ejecutados por los instrumentos que conforman la base (percusión, piano y bajo) en la salsa. Además, también profundizan acerca de cuestiones armónicas, en donde exponen algunos de los círculos armónicos más utilizados en esta música y ofrecen sus respectivos análisis. Por otro lado, en lo que corresponde al análisis melódico, se tomó como referente el libro *Análisis musical: claves para entender e interpretar la música* de Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal, en el cual las autoras mencionan los parámetros que se deben tener en cuenta al momento de analizar una melodía. Entre estos, destacan el estudio de la interválica, el perfil melódico y el ámbito de tesitura. Con base en la bibliografía mencionada anteriormente, se escogieron algunos elementos que fueron agrupados en las siguientes categorías:

Armonía: tonalidad, acordes con séptima, dominantes secundarias, notas de agregación o tensiones, intercambio modal.

Melodía: estudio de la interválica, perfil melódico, ámbito de tesitura, notas reales o estructurales y notas de paso.

Ritmo: clave, pulso, síncopa, compás, duración, acento.

- **Creación musical**

En la última fase, la autora de este trabajo extrajo algunas de las ideas musicales más relevantes de las obras analizadas y las plasmó en una composición musical en género salsa, involucrando a su vez otras decisiones estéticas escogidas por la misma. Además, realizó el respectivo análisis musical (de manera general), pretendiendo contar de qué manera realizó la composición y los elementos musicales que utilizó para la creación de la misma. Finalmente, producto de todo el ejercicio investigativo y creativo, realizó el montaje de la composición con una orquesta en formato de música del Caribe.

2 CAPITULO 2: MARCO TEÓRICO

2.1 Una mirada a los antecedentes de la salsa

Antes de hablar del surgimiento de la salsa, es necesario ubicarse en la Cuba de principios del siglo XVI. Para ese momento, dicho país atravesaba una serie de sucesos de carácter social, cultural, político y religioso, a causa de la invasión por parte de los españoles a territorio cubano, los cuales posterior a su llegada, trajeron consigo mano de obra proveniente de África. Este suceso configuraría por completo la historia de este territorio ubicado en las Antillas del mar Caribe. En su libro titulado “La Música en Cuba”, Alejo Carpentier le sigue la pista a las primeras manifestaciones musicales de la isla, logrando reconstruir la historia a partir del periodo de la conquista, sin lograr obtener mayor información de la música hecha por los indios cubanos previo a esta. Al respecto, el investigador menciona que: “el hecho es que ignoramos totalmente como era la música de los primitivos habitantes de Cuba” (Carpentier, 1972, p. 27). Con relación a esto, en su libro titulado “Otra visión de la música popular cubana”, el musicólogo Leonardo Acosta comenta que los conquistadores intentaron demostrar que antes de su llegada a Cuba, los indios que habitaban esos territorios no habían dejado ningún aporte cultural, lo cual según él, es una mentira histórica que ha sido refutada por múltiples investigadores como lo es el caso de Martha Esquenazi, quien en uno de sus trabajos investigativos demuestra que aún en el periodo de la conquista existían evidencias de indios ubicados sobre todo en las regiones montañosas de Guantánamo, Santiago de Cuba y Granma. Además, Acosta agrega que apoyada en el *Atlas Etnográfico de Cuba*, Esquenazi logró evidenciar aportes indígenas en lo relacionado con la música, la danza y la religión. De igual manera, el autor antes mencionado recuerda que al igual que la investigadora, otros académicos como lo es el caso del compositor y musicólogo cubano Hilario González también respaldan esta postura afirmando que:

Entre las muchas mentiras históricas con que “nos casaron” los colonialistas españoles, quizá la mayor sea la de que nuestros aborígenes fueron exterminados en el siglo XVI así como la de que no dejaron huella cultural en nuestra nacionalidad. Ambas hicieron posible a los colonizadores de la isla la reclamación de tierras supuestamente despobladas, evadiendo así lo dispuesto en las Reales Cédulas que obligaban a respetar sus tierras a los *indios naturales* de las Antillas. Ambas servían para llevar tendenciosamente hasta sus últimas consecuencias los casos de genocidio perpetrados durante la conquista, esgrimiendo la conveniente palabra “exterminio” que, según el Diccionario, implica extinción total de un grupo humano, aunque los datos de la propia historia refuten a cada paso dicha extinción [...] Pero la mayoría de estos sobrevivió y dio su aporte de sangre y de cultura a la integración de la nacionalidad. (Gonzáles, como se citó en Acosta, 2004, p. 23)

Ahora bien, sobre la llegada de las tropas españolas, encabezadas por Diego Velásquez, a territorio cubano, Carpentier reflexiona afirmando que este suceso trajo consigo, entre otras cosas, un inmenso legado musical. Al respecto, afirma que: “Con Ortiz, Porras y Morón, y con varios de los músicos militares de la conquista, Cuba había recibido, en su temprana existencia colonial, el legado musical de la Península” (Carpentier, 1972, p. 22). Asimismo, concluye agregando que estos músicos militares fueron los primeros en difundirle al pueblo cubano sus ritmos tradicionales, sus cantos y algunos de sus instrumentos musicales. Años más tarde, producto de ese intercambio cultural, el investigador resalta la figura de Miguel Velásquez, quien sería reconocido como el primer músico cubano. En relación con esto, Carpentier menciona que se cree que este instrumentista fue producto de la unión entre una aborígen y un español (pariente del entonces gobernador Velásquez). De igual manera, recuerda que gracias a esto el músico cubano gozó de gran privilegio al conseguir formarse en España, logrando estudiar entre otras cosas las reglas del canto llano y aprendiendo el oficio de “tañer los órganos”. Además,

agrega que tras su regreso a la isla, este fue nombrado canónigo de la catedral de Santiago y al mismo tiempo, se dedicó a impartirle sus conocimientos al pueblo cubano, pues a pesar de su condición privilegiada sentía un amor profundo por los suyos y por su tierra natal.

Por otra parte, el investigador señala que a pesar de que muy poco se sabe acerca de la música aborígen cubana, personalidades como Gonzalo Fernández de Oviedo, se interesaron por investigar algunas prácticas de tradición en la isla, como lo es el caso de los *areitos*, los cuales consistían en una especie de rituales acompañados por danzas y cantos, en donde se evidencia el uso de la forma “pregunta-respuesta” (intercambio entre el solista y el coro). Referente a esto, en su libro titulado “Música y descolonización”, Leonardo Acosta comenta que otros de los cronistas contemporáneos a Fernández de Oviedo como lo fueron fray Bartolomé de las Casas, fray Ramón Pané, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, entre otros, también se dedicaron a narrar lo que observaban en dichas prácticas, las cuales de acuerdo con sus testimonios podían girar en torno a lo profano o a lo religioso. Al respecto, Acosta trae a colación la conclusión del investigador Fernando Ortiz en donde afirma que:

El baile y canto llamado areíto fue sin duda una institución ceremonial de base religiosa, (...) como cuando servían para la liturgia de los sacrificios a los **cemís** y la de los funerales; a veces trascenderían a los fenómenos místicos y a los mágicos cuando, juntamente con los narcóticos y alcoholes, provocan esos estados de desdoblamiento psíquico, que hoy vemos todos los días en el espiritismo y en la santería afrocubana, de los cuales se derivan sobre todo adivinaciones proféticas y prácticas de curanderismo. Todo lo cual no excluye que el areito fuese también fuente de divertimento para la colectividad social y catarsis para sus tensiones críticas. (Ortiz, como se citó en Acosta, 2006, p. 156)

De igual manera, Carpentier destaca que se tiene registro de algunos de los instrumentos autóctonos, entre los que se encuentra un tambor idiófono construido con materiales distintos a

los tambores africanos. En cuanto a los demás instrumentos, el investigador destaca las *maracas* y el *güiro*, los cuales hoy en día aún siguen vigentes dentro de los diversos géneros musicales cubanos y del caribe. Cabe mencionar que la similitud de estos con los instrumentos de origen africano, permitió que los negros los adoptaran fácilmente.

En lo relacionado con los elementos que forman parte del patrimonio dejado por los españoles en la isla, Carpentier menciona el *romance*, el cual consiste en composiciones poéticas y musicales que fueron adoptadas por los cubanos desde su temprana llegada, siendo transmitidos por tradición oral a lo largo de las diferentes épocas. Un ejemplo de esto, según el investigador, es la influencia del *romance* en las guarachas de mediados del siglo XIX, como es el caso de la reconocida canción titulada *La guantanamera*, la cual en sus dos primeros incisos contiene influencias del viejo romance de Gerineldo. Al respecto, el investigador señala que este y el resto del legado musical que permeó el territorio cubano pasó a ser rápidamente enriquecido por los negros, debido a que para dicho momento, Cuba contaba con muy poca población cubana. Asimismo, destaca que esta población de esclavos africanos tenía un rango más bajo que los indios y que sus condiciones fueron empeorando cuando la trata de esclavos fue oficializada y pasó a constituir un negocio muy lucrativo para la entonces naciente burguesía criolla.

A finales del siglo XVI, Carpentier relata que las leyes empezaron a promover la libertad de los negros esclavizados, de modo que esto les permitió vincularse a los templos o iglesias, con la intención de adoptar las costumbres y las divinidades del cristianismo, sin dejar a un lado sus tradiciones religiosas y con el objetivo de desempeñar tareas como el canto y la interpretación de instrumentos. Lo anterior, debido a que para ese entonces los músicos que residían en la isla escaseaban. También menciona que para ese mismo momento, en Santiago de Cuba estaban empezando a crearse orquestas conformadas por españoles y negros, como es el caso de la orquesta compuesta por dos tocadores de pífano (provenientes de la península), un tocador de violón y dos negras libres dominicanas. Al respecto, afirma que una de ellas, Teodora Ginés,

sería la encargada de componer la canción titulada *Son de la Má Teodora*. En relación a esto, el investigador comenta que algunos defienden que se trata de música con raíces cubanas y que otros tras someterla a rigurosos análisis, afirman que se trata de una composición que tiene influencia en el romance extremeño, pero que se diferencia de este debido a que modifica elementos melódicos y gramaticales que fueron sustituidos por usanzas de la entonación popular de la región, y a que en su acompañamiento expone un rasgueo con una bandola que tiene influencia en la música africana. Respecto a lo anterior, Carpentier menciona que al parecer dicha bandola habría perdido dos de sus cuerdas, llegando a asemejarse al *tres*. No obstante, Carpentier comenta que lo interesante de esto es que aquí se empieza a hablar de producción musical hecha en Cuba, lo cual pasa a ser duramente cuestionado por Leonardo Acosta en su libro titulado “Música y descolonización”, ya que este último afirmaba que mientras los colonizadores empezaban a ver en la isla los frutos de la imposición de sus formas culturales, cada vez eran menos evidentes las manifestaciones autóctonas.

El investigador señala que entrado el siglo XVII, Cuba empezó a tener un importante crecimiento en la industria azucarera, lo cual fortaleció las bases de su economía local. Igualmente, añade que para ese entonces la Habana, sin ser la capital, estaba llamando la atención del clero español, debido a que este veía en dicha ciudad un lugar con mayores recursos y oportunidades, contrario a lo que sucedía en Santiago de Cuba. Al respecto, Carpentier menciona que para ese momento la capital atravesaba por un declive económico, debido a que en parte la producción musical de la catedral estaba reducida a dos chantres y a uno que otro instrumentista local.

Sobre las tradicionales fiestas del Corpus, el investigador menciona que estas convocaban a la comunidad en torno a una de sus celebraciones más importantes. Sin embargo, añade que debido a la escasez de músicos en la isla, el cabildo del ayuntamiento se vio en la tarea de enviar a Pedro Castilla para que compusiera una danza, la cual desencadenó en la aparición de los danzantes o “zapateadores” y en el posterior surgimiento del teatro medieval.

En relación al ambiente que se estaba gestando en Cuba, debido a su ubicación estratégica que le permitía recibir influencias culturales por parte de Europa, África y América, Carpentier menciona que en la isla se empezó a dar paso a la creación de diferentes ritmos y danzas. Así lo explica:

La *zarabanda*, como la *chacona*, era “cosa venida de Indias. El *zambapalo* (de zamba, samba), bailado en España en los siglos XVI y XVII se da también como danza nacida en América. Igual proceso con el *retambo* o *retambico*. Danzas movidas, siempre sexuales, en que los bailarines “parece que se dan”, llevando pañizuelo al cuello, en los hombros, en la mano, y “dando puntapiés al delantal”, como podría hacerlo hoy una rumbera criolla con la cola de su vestido. Hay, además, una constante analogía fonética, entre los nombres de *gayumbas*, *Paracumbés*, *retambos*, *cachumbas*, *yeyés*, *zambapalos*, *zarambeques* y *gurrumbés*, aludidos por los poetas del Siglo de Oro español, con los de *rumbas*, *bembés*, *sambas*, *batuques*, *macumbas*, *guaguancós*, *candombes*, *tumbas*, *chuchumbés*, *carrumbas*, *yambús*, que proliferaron en Cuba, en Argentina, en Chile, en México, en Brasil, en Colombia, y donde quiera que hubo esclavos negros en América. (Carpentier, 1972, p. 60-61)

Respecto a lo anterior, el investigador agrega que estas manifestaciones fueron apropiadas y posteriormente transformadas por el negro y el mestizo, impregnándolas de diversos gestos y alterando su *tempo*. De igual manera, destaca que América también compartió con los españoles algunos de sus ritmos tradicionales como *la habanera* y el *tango*. La idea anterior, es expuesta por el investigador basado en la tesis de Friedenthal, la cual afirma que estos ritmos, los cuales compartían ciertas características, habían sido llevados por los moros a territorio español. Sin embargo, Carpentier menciona que existen otras teorías un poco más ambiguas que intentan demostrar que estos ritmos formaban parte de la tradición popular. Lo cierto, es que el autor sostiene que son muchas las razones que demuestran que este ritmo ya se venía apreciando en

los bailes de salón y en el baile popular desde la primera mitad del siglo XIX en forma de contradanzas y en guarachas anteriores a estas, y que evidentemente los principales difusores fueron los negros.

Entrado el año de 1776, el investigador menciona que se popularizó un baile llamado El *Chuchumbé*, el cual era pariente de los ritmos que para ese entonces estaban confluyendo en Cuba y a su vez, compartía elementos dancísticos con la *rumba*. Igualmente, afirma que la construcción atrevida de sus coplas, mostraba similitudes con las *Guarachas* cubanas del siglo XIX. En lo que respecta al baile, el autor narra que este era calificado por la gente de buenas costumbres como una práctica vulgar, debido a los gestos picarescos y al contacto frecuente entre sus danzantes. Al respecto, Carpentier menciona que fue tal el revuelo que causó, que la iglesia no dudó en prohibir esta práctica, argumentando que era contraria a toda honestidad. Del mismo modo, destaca el papel de los instrumentos que acompañaban dichos bailes, y que hoy en día siguen constituyendo la base de los ritmos afrocubanos. Entre ellos menciona los tambores, la quijada, la marimbula cubana, las maracas, los güiros, el cencerro, las claves, entre otros.

Es interesante señalar, de paso, que el ritmo de las *claves*, como inteligentemente lo ha observado Emilio Grenet, es el *único que puede ajustarse siempre, sin variantes, a todos los tipos de melodías cubanas*, constituyendo por lo tanto, una especie de constante escansional. (Carpentier, 1972, p. 69)

Hacia la primera mitad del siglo XVIII, el autor referencia la figura de Esteban Salas, quien sería el primer compositor cubano de música religiosa americana y de quien muy poco se ha hablado en los libros que condensan la historia de la música en Cuba, desconociendo su labor como eje fundamental de la práctica de la música erudita en la isla. Carpentier, señala que gracias a la labor desempeñada por Salas, la iglesia se renovó y volvió a capturar las miradas de los músicos

del siglo XIX. Igualmente, recuerda que bajo su batuta se formaron algunos músicos que fueron fruto de su importante legado. Entre otros de los aportes dejados por el personaje en cuestión, Carpentier destaca el haber traído a Cuba la música de Haydn y haber constituido la primera orquesta clásica conformada por tiples, violines, violas, violón, bajones, arpa, órgano, flautas oboes y trompas, con la cual llegó a interpretar obras de los principales compositores clásicos europeos y algunas de sus composiciones entre las cuales se destacaban algunos motetes, fugas, villancicos, salmos, entre otros. Por si fuera poco, el investigador concluye afirmando que las características del estilo compositivo de Salas, perduraron y fueron una influencia importante en las diversas expresiones de las músicas populares.

Entrado el siglo XIX, Carpentier menciona que se empezaron a evidenciar modificaciones en algunos de los géneros musicales antes mencionados como es el caso de la contradanza, a la que el negro le imprimió fuerza, sabor y un acento que no estaba escrito, sino que por el contrario se trataba de una cuestión interpretativa. Sobre dicho acento, el autor destaca que este venía acompañado de un desplazamiento, el cual dio paso a la creación de un nuevo género llamado *conga*. De igual manera, el investigador también resalta el surgimiento de nuevos compositores e intérpretes como lo fue el caso de Manuel Saumell; un reconocido pianista cubano, el cual además de desempeñarse de manera impecable en la ópera, hizo un gran aporte a la contradanza. Al respecto, el autor señala que de su contradanza en 6 por 8, se desprendieron géneros como la clave, la guajira y la criolla. Además, asegura que dicho músico también fue precursor en otras modalidades de la canción cubana como es el caso de la habanera y el danzón. Sobre este último, el investigador afirma que en los primeros ocho compases de su contradanza titulada *La Tedeazo*, se enuncia claramente todo el danzón, el cual posteriormente dio apertura a la creación de otros géneros musicales.

En suma, Carpentier concluye señalando que para ese mismo momento en medio de ese ambiente cultural y musical continuaron gestándose otros géneros musicales, entre los cuales

se destacaron la canción cubana (la cual tiene una fuerte influencia extranjera en el contenido de sus letras), el bolero, la guaracha, el son, la conga, la rumba, la clave y el punto guajiro. De acuerdo con Acosta, el género que mejor expresa la esencia de la música popular cubana es el son, ya que según él, este refleja de manera auténtica la integración de elementos de la cultura africana y española con las músicas de los pueblos indígenas. A pesar de esto, el investigador no desmerita el aporte de los otros géneros antes mencionados; por el contrario recuerda que de estos también emergieron otras músicas que posteriormente llegarían a ser mundialmente reconocidas. Entre estas trae a colación el caso del mambo, el chachachá y el guaguancó.

2.2 Salsa: desde sus inicios hasta 1975

En su artículo titulado: “La Salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación”, el antropólogo Alejandro Ulloa define la salsa como un género de origen afrocaribeño que tuvo como punto importante para su desarrollo a la ciudad de Nueva York (finales de los años 60 del siglo XX). Además, menciona que los géneros condesados en dicha música tienen sus raíces sobre todo en la música cubana (son, danzón, guaracha y guaguancó), en la música tradicional de Puerto Rico (bomba y plena) y en la música Norteamericana (jazz). Al respecto, la etnomusicóloga Lise Waxer agrega que: “La salsa se distingue de sus antecedentes tanto al nivel musical como por criterios ideológicos. Incorpora más instrumentos de viento, arreglos más agresivos y líricas que se refieren a un ambiente sociocultural distinto a Cuba (Ochse, 2004, como se citó en Waxer, 2002).

Respecto a la autenticidad de la salsa, el antropólogo Markus Ochse menciona en su artículo titulado: “Discutiendo la autenticidad en la música salsa”, que personajes como el periodista cubano Abel Delgado, afirman que dicha autenticidad inmersa en la música *afro-latina* (como él prefiere llamar a la salsa), deriva de tres criterios estéticos heredados de los africanos. El primero plantea un *afrocentrismo*, el cual está presente en los ritmos sincopados y en la fuerte conexión

con la religión *yoruba* y la *santería* cubana. El segundo criterio tiene que ver con la *improvisación* y la *espontaneidad*; herramientas inmersas en las “llamadas y respuestas” de las canciones, y finalmente en el tercer criterio menciona el contenido de las letras, las cuales se refieren a temas amorosos o del barrio. Respecto a este último, en la entrevista titulada “Salsa y expresión social” publicada por la revista *análisis político*, el escritor colombiano José Arteaga señala que alrededor del asunto alusivo al contenido de las letras, se encuentra un valor muy importante desde el punto de vista de la expresión social. Lo anterior, lo argumenta sosteniendo que existe un eje que domina el contenido de las canciones que tienen sus influencias en el caribe, el cual tiene que ver con la presencia de personajes. Así lo explica el escritor:

Alrededor de ellos funcionan dos temáticas invariables: el amor hacia la tierra, el trabajo, la religión, la música, las ciudades, el hombre y la mujer. Hay canciones que son, por su parte, muestra palpable de la violencia cotidiana enfocada hacia la guapería, la cárcel, la delincuencia urbana y la rebelión política. Pero son los personajes, en resumen, los que mueven cada canción o, por lo menos, la mayoría de ellas. (Arteaga, 1993, p. 83)

Ahora bien, sobre el origen de esta música, en su libro titulado “el libro de la salsa”, el escritor César Rondón comenta que para los músicos caribeños que habían logrado un prestigio en la década de los 50 e igualmente para los cubanos que en el segundo periodo de los años 70 volvieron a tener contacto con la comunidad del caribe, la salsa no existía, pues aseguraban que se trataba de música cubana vieja arreglada de manera novedosa. Al respecto, en su libro titulado “Otra visión de la música popular cubana”, el musicólogo Leonardo Acosta agrega que el argumento dado por los cubanos, tanto los que habitaban en la isla como los que residían en el exterior, era que la salsa estaba construida sobre la base del son y que este género a su vez era fusionado con gran parte de sus ritmos populares, entre los cuales se destacaban el mambo, el chachachá y el guaguancó. Asimismo, Rondón concluye esta idea agregando que muchos de

los detractores de la salsa afirmaban que su nombre únicamente era utilizado como una etiqueta comercial para vender un producto y que su fenómeno solo representaba una moda pasajera.

A pesar de estas premisas, Rondón arroja algunas luces acerca de cómo la salsa se gestó en New York. Al respecto, menciona que todo empezó a principios de los 60 en el barrio latino de la gran manzana, el cual se caracterizaba por ser un barrio lleno de miseria y violencia (similar a los barrios de las ciudades caribeñas), al que arribaban músicos latinos que migraban de diferentes rincones del continente, especialmente de países como Cuba, Puerto Rico, Panamá y Colombia. En referencia a esto, el artículo de Ulloa referenciado anteriormente complementa esta mirada recordando que dichos migrantes entrarían en contacto con la música estadounidense y con la música afro-latina hecha por personajes como Machito, Mario Bauzá, Miguelito Valdés, Tito Rodríguez, Tito Puente, Noro Morales, José Curbelo, Mon Rivera, Eddie Palmieri, entre otros. Sobre los dos últimos, el profesor Ulloa destaca que sus formatos que incluían como novedad los trombones, serían tomados en cuenta en la posterior formación de los formatos de salsa. Además, advierte que esta música también se nutriría de los arreglos inéditos, solos versátiles con toques jazzísticos y los montunos gozones característicos de “La Perfecta”; orquesta creada por Palmieri.

Continuando con los postulados de Rondón, este menciona que antes del éxito de la salsa, la segunda mitad de los 60 atravesó por un periodo de transición en donde músicos como Joe Cuba, Ray Barreto, Tito Puente, Richie Ray y su excelso cantante Bobby Cruz, entre otros, experimentaron diferentes formatos instrumentales, timbres, armonías, ritmos y melodías, los cuales sentarían las bases para lo que sería el sonido de la salsa. El autor, también destaca que para este periodo, había surgido una compañía discográfica llamada Fania Records, fundada por el músico Johnny Pacheco y por el abogado judío Jerry Masucci, la cual buscaba firmar a promesas de la música caribeña, como lo fue en principio el caso de Larry Harlow (pianista) y

Bobby Valentín (bajista y trompetista), y como más adelante lo sería el caso de otros músicos y sus orquestas.

Cuenta Rondón que fue en 1971, cuando el sello Fania decidió organizar lo que sería un concierto sin precedentes en el escenario del Cheetah, en donde los representantes lograrían reunir en sus filas a estrellas como Cheo Feliciano, Larry Harlow, Richie Ray, Bobby Cruz, Willie Colón, Bobby Valentín, Héctor Lavoe, Roberto Roena, Ismael Miranda, Adalberto Santiago, Pete Rodríguez, entre otros músicos acompañantes. Además, agrega que de dicho concierto quedarían registros de cuatro discos y la película titulada *Nuestra Cosa Latina*. En relación a lo anterior, Rondón reflexiona afirmando que estos músicos habían logrado crear una música espontánea y libre que a su vez concordó perfectamente con los números en ventas que tanto perseguían los empresarios de la industria. El formato instrumental de La Fania All-Stars fue cuidadosamente seleccionado y sería una referencia para las orquestas que emergerían más adelante. Al respecto, Rondón menciona que Pacheco y Masucci decidieron incorporar una cuerda de vientos conformada por tres trombones y tres trompetas, prescindiendo de esta manera del saxofón, ya que consideraban que este último tenía un sonido dulce y débil, contrario a la agresividad y el vigor que hallaban en los metales. En lo que respecta a la sección de la base, el autor recuerda que esta se encontraba conformada por tumbadoras, timbal, bongó y en ocasiones algunos instrumentos de percusión menor, tales como el güiro, la clave y las maracas. Lo anterior, al mejor estilo del formato utilizado por el músico cubano “Cachao” López. En cuanto a la parte armónica, el escritor destaca el debut del cuatro puertorriqueño, el cual antes no había sido incluido en un formato salsero. Por lo demás, añade que seguían conservando el piano y el bajo como complemento de esta sección. En lo que se refiere a los cantantes, Rondón recuerda que se escogieron siete; algunos veteranos con experiencia como lo es el caso de Adalberto Santiago y otros mucho más jóvenes, pero de igual manera con gran talento como lo es el caso de Héctor Lavoe.

El escritor asegura que el concierto en el Cheetah atrajo nuevo público que se volvería seguidor ferviente de La Fania All-Stars. No obstante, asegura que fue en el 75 cuando dicha orquesta se presentaría en el Yankee Stadium, en donde apostaron por renovar la mirada de barrio que le habían adjudicado a esta música, buscando darle un aire fresco y captar la atención de nuevo público. De hecho, Rondón recuerda que fue en ese momento cuando empezaron a llamar a dicha música con el nombre de “salsa”, apelando al principio de la publicidad, la cual busca términos sencillos que puedan reflejar el contenido del producto. Así lo explica Rondón:

La primera gran característica que impuso el boom fue la utilización del término *salsa*. Hay que vender el producto, y una de las primeras reglas a que obliga la publicidad es la de la utilización de un término conciso y efectivo que identifique plenamente ese mismo producto. El término, por tanto, es lo de menos, y aquí tienen razón parcial los detractores de la salsa: la palabra en cuestión es tan sólo una etiqueta; sin embargo, mal se puede identificar todo el contenido en el nombre que arbitrariamente la representa. (Rondón, 2007, p. 49)

Volviendo sobre el término *salsa*, el autor comenta que desde su divulgación ha habido una fuerte controversia relacionada con su origen. Este menciona varias anécdotas en las que dicho término fue utilizado. En una de ellas, cuenta que los cubanos aseguraban que fue Ignacio Piñeiro quien utilizó dicha palabra por primera vez en su clásico son *Échale salsita* a finales de los años 20. A pesar de esto, Rondón afirma que comercialmente el término fue utilizado por primera vez en Venezuela cuando Federico y su combo publicaron su disco titulado: *llegó la salsa* (1966). Por otro lado, menciona que el locutor Phidias Danilo Escalona había bautizado uno de sus programas radiales con el nombre *La hora del sabor, la salsa y el bembé*. Asimismo, recuerda otra anécdota en la que algunos sostenían que el término fue utilizado por primera vez en New York en una canción del artista Pupi Legarreta. Pese a esto, el autor aboga a favor de que fue la compañía Fania la que popularizó mundialmente el término cuando publicó su película titulada:

“salsa” en 1975. Al respecto, el musicólogo Leonardo Acosta comenta que en una entrevista concedida al sociólogo afronorteamericano Vernon W. Boggs, el reconocido promotor de eventos Izzy Sanabria le explicó a este que a finales de los sesenta el término salsa ya rondaba por las calles de New York, sin embargo, le aclaró que en ese momento dicho termino no era usado para definir ningún tipo de música, lo cual fue aprovechado por la compañía Fania, quien optó por bautizar bajo este nombre los ritmos afrocaribeños de su propuesta musical.

Reconociendo que la historia de la salsa no puede ser contada sin el aporte que le imprimió *la Fania* a dicha música, el profesor Ulloa concluye que no todos los créditos le pueden ser otorgados a dicha agrupación, ya que como él mismo lo afirma, a finales de los 60 países como Puerto Rico, República Dominicana, Venezuela y Colombia en los 70's, también consumían y producían salsa. Además, frente al argumento de Rondón en el que afirma que en los 70's la salsa buscaba olvidarse del barrio encasillándose en formas comerciales, Ulloa lo desvirtúa asegurando que por el contrario en ese momento se siguieron produciendo canciones de gran valor musical y lirico que evocaban al barrio; ese barrio que condensaba la experiencia histórica y social de sus protagonistas.

2.3 La salsa en Cali

En su artículo titulado: “La Salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación”, el antropólogo Alejandro Ulloa propone algunas hipótesis para entender el arraigo de la salsa en Cali, advirtiendo que este debe ser abordado en gran medida como un fenómeno socio-cultural y no exclusivamente musical o comercial. Ahora bien, su primera idea plantea la llegada de los esclavos africanos al Valle del Cauca, los cuales se dedicaron a trabajar en los cultivos de caña de azúcar, cacao, tabaco, plátano, frutales, entre otros. En relación a lo anterior, el autor resalta que dichos esclavos trajeron consigo sus expresiones folclóricas y místicas, lo cual hoy en día se puede apreciar de manera genuina en las músicas tradicionales, los instrumentos musicales

(conuno, marimba, guasá), las danzas, la comida (chontaduro, borojó), los mitos y leyendas, entre otros. Al respecto, Ulloa afirma que este hecho influyó directamente en la configuración de la identidad de dicho territorio.

La segunda hipótesis planteada por el autor, se encuentra relacionada con el proceso de industrialización en Cali y el Valle del Cauca, el cual empezó su despegue después de los años 30 del siglo XX. En referencia a esto, Ulloa desataca el surgimiento de dos nuevos sectores sociales, en donde menciona por un lado el de la oligarquía, el cual correspondía a los terratenientes y a los industriales y por el otro, el de los sectores populares (obreros, empleados de las industrias, pequeños comerciantes, entre otros). Sobre estos últimos, los cuales provenían de diferentes regiones, el investigador destaca su participación activa en la formación de esa Cali que después de los años 30 e incluso después de los 50, debido a su innegable crecimiento económico y social llegó a ser reconocida como una ciudad que le abría las puertas a todo aquel que quería sumarse a las nuevas condiciones de producción del modelo capitalista. Por otra parte, el investigador recuerda que para ese mismo momento la música pasó a desempeñar un papel importante en la configuración de las masas populares, las cuales con la llegada de los medios de comunicación empezaron a recibir una variedad de géneros musicales nacionales e internacionales, entre los cuales se destacan el tango, el bolero, la música afrocubana, el pasodoble, el fox trot, la música tradicional colombiana, entre otros. Al respecto, Ulloa comenta que entre todos, la música afrocubana o música de “vieja guardia” empezó a imponerse notoriamente en los sectores populares, debido a que esta se encontraba asociada a la práctica del baile, mientras que por su parte, el sector de la oligarquía prefería continuar inclinándose por la música culta europea y por la música tropical. A pesar de esto, el investigador cuenta que a finales de los años 50, este último sector al ver el furor que la música afrocubana causaba en el colectivo, se ideó la creación de la “Feria de la Caña de Azúcar”, la cual durante sus primeros

años consistió en un festival que no estuvo exento de los conflictos y las diferencias socioculturales creadas por los nuevos sectores.

La tercera hipótesis planteada por Ulloa se refiere al proceso de urbanización en Cali; ciudad que en 50 años llegó a convertirse en la segunda ciudad con mayor tasa de crecimiento en Sur América después de Sao Paulo. En relación con esto, el antropólogo agrega que la historia de este territorio siempre fue contada por los sectores más poderosos, los cuales eran los encargados de direccionar el rumbo de la ciudad y por ende, de contar la historia de la misma desde su punto de vista. Tomando en cuenta lo anterior, Ulloa se permite reflexionar sobre la necesidad de ofrecer una mirada alternativa, la de los sectores populares, centrada en los procesos histórico-sociales que influyeron directamente en el crecimiento urbano de la ciudad. Respecto a lo anterior, el investigador amplía su idea recordando que las formas de poblamiento y los modos de ocupación del suelo por parte de dichos sectores dieron paso, años más tarde, a la creación de nuevos barrios populares, en los cuales la música de vieja guardia (son, danzón, guaracha, bolero, chachachá, entre otros) gozó de gran aceptación, debido a la influencia que el disco, la radio y el cine ejerció sobre la misma. De igual manera, Ulloa concluye su hipótesis señalando que la acogida de esta música en dichos barrios, influyó en la posterior creación de los quioscos, clubes, bailaderos y hasta de los festivales bailables organizados por los vecinos, con el fin de recoger fondos para realizar mejoras en los mismos.

La última hipótesis expuesta por el autor, se refiere al papel de los medios de comunicación y la industria cultural, en donde toma como referentes el periodo de “la vieja guardia” (1930-1960) y “la salsa” (1960-1987). En el primero, el investigador destaca el momento clave de la llegada de la radiodifusión a Colombia para los años 30, la cual tuvo un impacto importante en la difusión de la música popular latinoamericana e influyó directamente sobre la industria discográfica. En relación con lo anterior, Ulloa menciona que dicho acontecimiento golpeó fuertemente a los músicos que eran contratados para amenizar las celebraciones, puesto que los industriales

estaban promoviendo fuertemente el consumo de discos, los cuales tenían la facultad de llegar a todos los rincones. Además, el autor también menciona que la entrada de las emisoras cubanas de onda corta, influyó en lo que más adelante sería la creación de un nuevo cancionero de música popular latinoamericana o como él prefiere llamarlo “cancionero Afrolatinoamericanaribeño”, el cual por un lado conservaba el viejo folclor campesino y por el otro, agregaba propuestas del nuevo folclor urbano. De la misma manera, el antropólogo añade que el éxito de los discos difundidos en la radio motivó a los empresarios de la industria, los cuales vieron como un negocio lucrativo organizar presentaciones en vivo de los artistas del momento, entre los cuales se destacaban: Daniel Santos y la Sonora Matancera, Celia Cruz, Miguelito Valdez, Pérez Prado, Los Panchos, Olimpo Cárdenas, entre otros. Ahora bien, sobre el arraigo de la música cubana especialmente en Cali, Ulloa reflexiona ofreciendo dos posibles causas que incidieron en esto. La primera tiene que ver con la letra de las canciones, las cuales hablaban de las plantaciones de caña, del sol, de los ingenios, del trapiche, de las comidas, entre otros. Al respecto, el autor menciona que este hecho pudo incidir en que los habitantes del Valle se sintieran identificados y por ende atraídos hacia dichos géneros cubanos. La segunda posible causa se la atribuye al hecho de que Cali no contaba con música autóctona, lo cual pudo ser una razón de su condición como ciudad receptora de diferentes géneros musicales.

En lo referente a la salsa, el autor comenta que para la década de los 60 el barrio latino de Nueva York continuaba siendo el principal receptor de migrantes provenientes de diferentes países de América Latina. Entre ellos menciona a Cuba; ciudad que para ese entonces sufría consecuencias políticas que le impedían seguir comercializando su música tradicional. Asimismo, agrega que este hecho provocaría que muchos cubanos se instalaran en Norteamérica y trajeran consigo su riqueza cultural, la cual más adelante terminó fusionándose con uno de los ritmos más representativos de la gran manzana: el jazz.

Retomando nuevamente a Cali, Ulloa comenta que tras la llegada de la salsa a dicha ciudad después de los años 60, las cadenas radiales dejaron de programar la música de manera indiscriminada y empezaron a programarla identificando sus audiencias y entre ellas, la primera generación que adoptaría la salsa. Por otra parte, el antropólogo señala que debido al éxito alcanzado por esta música y a su crecimiento acelerado, en la década de los 70 la salsa corrió con la suerte de ser apadrinada por “los nuevos ricos”, los cuales empezaron a invertir su dinero en clubes, discotecas, en la contratación de orquestas internacionales y en el apoyo de las orquestas locales. Además, recuerda que fue tal el auge de esta música, que las cadenas radiales más importantes del momento destinaron emisoras para continuar difundiendo exclusivamente salsa.

En el libro titulado *“En el mundo en que yo vivo...SALSA EN COLOMBIA”*, el investigador Sergio Santana Archbold dedica uno de sus capítulos a Cali. Aquí, el autor referenciado inicia su discurso a partir de la década de los ochenta, tomando en cuenta que desde entonces dicha ciudad ha sido reconocida como “La Capital Mundial de la Salsa”. De igual manera, resalta que su éxito y su reconocimiento han llevado a esta música a convertirse en uno de los símbolos culturales que mejor la representan. Ejemplo de esto son las orquestas locales, las agrupaciones de baile, las asociaciones de melómanos, los centros nocturnos, la literatura, los museos, entre otros.

Por otra parte, el investigador también menciona que esta misma década trajo consigo la llegada de las llamadas “salsotecas”, que como su nombre bien lo indica, hacían alusión a sitios en donde inicialmente se escuchaba lo mejor de la salsa programada por los melómanos o los discómanos. Respecto a la estética de estos lugares, Santana menciona que estos eran coloridos y que sus paredes estaban adornadas por retratos de los principales exponentes del género, entre los cuales se destacaban figuras como Héctor Lavoe, Ismael Rivera, Celia Cruz, Eddie Palmieri, entre otros. Además, recuerda que sitios como La Taberna Latina, La Clave, Olafo y El Bem

Bem, eran algunos de los principales referentes. A pesar de esto, el investigador comenta que a finales de dicho siglo, muchas de esas salsotecas migraron hacia un concepto más moderno, en donde ya no predominaban los vinilos, sino los CD's y las memorias USB. Asimismo, recuerda que estos sitios empezaron a ser conocidos como “rumbiaderos” o discotecas y que en ellos se escuchaba variedad de géneros musicales. En este mismo sentido, Santana también resalta la figura de los melómanos, los cuales fueron clave en la difusión de la salsa en Cali. Entre ellos, destaca a figuras como Gary Domínguez, mejor conocido como el “DJ Errante”, el cual hizo mucho por dar pedagogía salsera. Así lo explica el investigador:

Las audiciones en general eran programaciones de salsa en vinilo durante cinco o más horas, acompañados de diapositivas o videos, para realizar homenajes o tributos a un músico u orquesta en particular, a una temática o a un ritmo específico, a una época de la salsa, a un país, a un formato orquestal. (Santana, 2021, p. 88)

En relación con lo anterior, el autor referenciado menciona que la labor realizada por Gary Domínguez junto con otros melómanos, dio paso a la creación del encuentro de melómanos y coleccionistas, el cual tiene lugar dentro del marco de la Feria de Cali realizada en el mes de diciembre. Además, agrega que este espacio al aire libre se dedica a rescatar la programación de los discos que dejaron de circular en la radio, abriendo a su vez un espacio para el baile y para la venta de mercancía (vinilos, afiches, camisetas, instrumentos, libros), en torno a la cultura salsera.

Además del papel fundamental que han desempeñado los melómanos en la conservación de la salsa en Cali, Santana resalta la labor de los bailarines, recordando su aporte en la creación de lo que ellos han denominado el baile “estilo caleño”, en el cual es característico el movimiento rápido de pies y caderas, además de sus llamativos movimientos acrobáticos. De igual manera, destaca la gran oferta de academias presentes en la ciudad y los festivales relacionados con el

baile en Cali. Algunos de estos son el “Festival Mundial de Salsa” y el “Salsódromo”. Este último realizado en el marco de la feria de Cali.

Otro de los valiosos aportes que menciona el autor referenciado, tiene que ver con el surgimiento de las orquestas locales, con Jairo Varela como su mayor representante. Al respecto, el investigador comenta que desde su instalación en Cali con la orquesta “Grupo Niche”, esta logró gran reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Además, señala que su canción más representativa hoy por hoy sigue siendo “*Cali Pachanguero*”, la cual para muchos es considerada como un himno que representa a los caleños. Continuando con la idea anterior, Santana recuerda que de dicha agrupación surgieron nuevas orquestas al mando de varios de sus ex integrantes como lo fue el caso de Guayacán, liderada por Alexis Lozano. Por otra parte, agrega que el éxito que cosechó el “Grupo Niche”, también motivó a otros músicos a buscar su lugar en la salsa. Al respecto, el investigador cita al profesor Ulloa, el cual menciona lo siguiente:

Entre 1975 y el año 2000, surgieron en Cali más de 100 agrupaciones que producían y/o interpretaban salsa y música cubana de vieja guardia (música antillana) en diferentes formatos: sextetos, septetos, conjuntos, orquestas, charangas, *big bands*, incluidas unas 15 agrupaciones femeninas. Cali fue tal vez la ciudad donde hubo más orquestas femeninas de salsa. De ese centenar muchas grabaron y siguen grabando; otras no lo hicieron o grabaron poco y desaparecieron. Aunque es significativo que hayan surgido, también es sintomático que muchas de ellas hayan desaparecido al entrar el siglo XXI, pues de esas 100 y más, hoy sobreviven unas 20, sumadas a las nuevas agrupaciones formadas después del año 2000. (Ulloa, 2008, como se citó en Santana, 2021, p. 106)

Santana, termina este recorrido por la salsa en Cali comentando que hacia los 2000, el fenómeno de las orquestas siguió creciendo, dando paso a nuevas propuestas musicales que se atrevieron a fusionar la salsa con otros ritmos y otros formatos. Ejemplo de esto son la orquesta “Manteca

Blue”, la cual fusiona salsa tradicional con sonidos del jazz” y “La Mambanegra”, la cual fusiona sonidos de la salsa con elementos de la música de Jamaica, ritmos tradicionales colombianos, hip hop y funk. Al respecto, el investigador aplaude la labor de estas y otras agrupaciones, que a pesar de contar con pocos espacios para sus presentaciones y de muchas veces tener que lidiar con las injusticias del medio, han sabido sobreponerse y continúan nutriendo con su música la escena local, la cual está acostumbrada a gozar de lo mejor de la salsa.

2.4 La clave

En su libro “101 montunos”, la músico e investigadora Rebeca Mauleón hace un recorrido por los diferentes estilos de la música afrocaribeña, tomando como eje central la clave, la cual según ella, está constituida por una entidad binaria completa y maneja una estructura que consiste en una combinación de tensión y cesión. Por otro lado, la investigadora agrega que los patrones rítmicos, armónicos y melódicos condesados en estos géneros o estilos, están contruidos con base en ella. Sin embargo, no desconoce que algunos músicos consideran que la clave solo es un punto de vista y no una condición métrica. Ahora bien, la autora define la clave de la siguiente manera:

¿Qué cosa es la clave? Para mayor brevedad, abordaré el tema desde sus orígenes y su desarrollo para enfocar los aspectos técnicos básicos que ayudarán al lector de manera fundamental. En suma, la clave es en sí un instrumento (al que se refiere como “claves”), un patrón rítmico (en realidad varios patrones distintos según el estilo o género musical), y sobre todo, un concepto que sirve como base para la interpretación “correcta” de la música afrocaribeña—tanto como otros géneros musicales—tiene su técnica, sus manierismos y su idiosincrasia. (Mauleón, 1999, p. 1)

En relación a los diversos tipos de claves que existen, la investigadora menciona que estos tienen sus raíces principalmente en la música africana occidental y oriental. Asimismo, destaca que

algunos de estos han permanecido con el paso del tiempo y que de hecho han sido adoptados o han llegado a influir en los estilos musicales de otras culturas. Al respecto, la autora referenciada menciona que la clave de son y la clave de rumba representan dos de los patrones rítmicos más utilizados en la música afrocaribeña. Sin embargo, en su libro titulado “Otra visión de la música cubana”, el musicólogo Leonardo Acosta recuerda que además de estas, existen una variedad de claves que abarcan la riqueza de la música popular cubana. Entre estas destaca la clave campesina, la de bembé, la de los coros de clave y la relacionada con los toques de los Orishas.

Clave de son

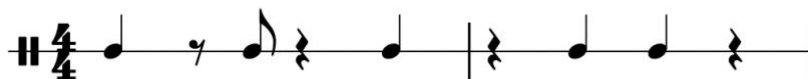
Mauleon afirma que el son es posiblemente el género musical que más elementos hereda de la música afrocubana, la cual está permeada por el criollismo de los elementos tanto africanos como españoles. Ahora bien, volviendo sobre el asunto de la clave, la investigadora menciona que la llamada “clave de son”, es una de las más comunes dentro del ámbito de las músicas caribeñas. En cuanto a su interpretación, la autora explica que su patrón rítmico puede ser ejecutado de izquierda a derecha (3x2) y en sentido contrario (2x3).

Clave (3x2)

Acerca de la denominada clave (3x2), la investigadora explica que esta se encuentra compuesta en su primera parte por 3 golpes y en su segunda parte por 2 golpes como se observa en la siguiente ilustración:

Ilustración 1

Clave de son (3x2)



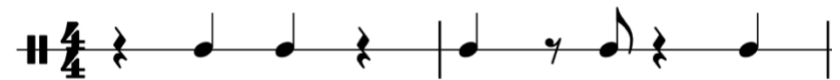
Nota. Elaboración propia.

Clave (2x3)

En lo que respecta a la clave (2x3), Mauleón advierte que esta invierte el patrón rítmico de la clave mencionada en la anterior ilustración, es decir que su primera parte inicia con 2 golpes y su segunda parte con 3 golpes como lo sugiere la siguiente ilustración:

Ilustración 2

Clave de son (2x3)



Nota. Elaboración propia.

Clave de rumba

Con relación a la clave de rumba, Rebeca Mauleón explica que esta se gestó dentro del folclor cubano, específicamente dentro del género de la rumba, el cual a su vez se divide en varios estilos (yambú, guaguancó y la columbia). Además, agrega que al igual que ocurre en la clave de son, esta clave se toca en ambos sentidos (3x2) y (2x3).

Clave (3x2)

La investigadora asegura que la diferencia entre esta clave y la clave de son, reside en el desplazamiento de la última corchea presente en el primer compás del patrón rítmico. Lo anterior, es expuesto en la siguiente ilustración:

Ilustración 3

Clave de rumba (3x2)



Nota. Elaboración propia.

Clave (2x3)

En lo referente a la clave (2x3), Mauleón señala que en esta ocurre lo mismo expuesto anteriormente en la ilustración 3, pero invirtiendo nuevamente el patrón rítmico como lo sugiere la siguiente ilustración:

Ilustración 4

Clave de rumba (2x3)



Nota. Elaboración propia.

2.5 Forma musical de la salsa

En el artículo titulado “La salsa en disputa”, el musicólogo Rubén López Cano aborda el problema de la salsa basado en uno de los puntos de vista que comparten tanto los defensores como los detractores de la misma. Dicha idea afirma que la salsa no puede ser entendida como un género musical independiente, debido a su complejidad en procesos de formación, difusión y apropiación. Además, agrega que:

Es por ello que para algunos “salsólogos”, más que una forma musical, la salsa debe entenderse como “un fenómeno antropológico” (Romero 2000: 45) que no se caracteriza por la producción de un ritmo, forma o género identificable por ciertas estructuras, tipos o fórmulas, sino por una práctica musical particular, un “modo de hacer música” cuya seña característica es la “muy libre combinación de ritmos, formas y géneros afrocaribeños tradicionales. (Quintero 1999: 22) (López-Cano, 2009, p. 523)

Retomando la idea anterior, en el libro titulado “Los rostros de la salsa” del escritor Leonardo Padura, el músico Willie Colón menciona que a diferencia de otras músicas, como lo es el caso

del son cubano, la salsa goza de total y plena libertad en asuntos relacionados con la estructura y las decisiones estéticas. Asimismo, recuerda que lo anterior fue consecuencia del bloqueo económico por parte de Estados Unidos a Cuba, lo cual generó que algunos músicos cubanos se vieran forzados a migrar a ciudades como Nueva York, en donde fusionaron su tradicional son cubano con músicas del folklore latinoamericano, dando como resultado lo que hoy conocemos con el nombre de salsa. Así lo explica Colón:

“Esa ruptura fue un elemento decisivo para el nacimiento de la salsa, que brota como un injerto del folklore musical de otros países latinoamericanos al tronco del son cubano. Y justamente este elemento es el que distingue al son de la salsa: mientras el son tiene una estructura específica, la salsa es toda libertad, y puede arrancar con un guaguancó y terminar con un aguinaldo puertorriqueño, pasando por una batucada brasileña o un pasaje de Mozart” (Colón, como se citó en Padura, 1995, p. 97)

Ahora bien, asumiendo la idea de que la salsa no debe ser encasillada en una estructura, una formula o un ritmo en específico, como bien lo exponen López-Cano y el músico Willie Colón, es importante reconocer que en el gremio salsero se hace uso de un lenguaje alusivo a esta música, el cual facilita la comunicación entre los músicos y es de vital ayuda en el ejercicio del análisis musical. Continuando con esta idea, en la presente monografía se ofrecen algunas definiciones de las partes o bloques utilizados con frecuencia en gran parte del repertorio salsero. Cabe destacar que, dichas definiciones fueron extraídas del trabajo de grado titulado “*El piano y la percusión en la salsa en Cali: Patrones de ejecución y desarrollo*” de los estudiantes Diego Valencia y Oscar Villafañe.

Introducción

Sección inicial que funciona como preámbulo antes de exponer el tema. Esta, puede desarrollarse de manera libre (acompañamiento armónico), o puede ser más contundente al estar acompañada por instrumentos de viento.

Tema o estrofa

Momento en el que la voz líder expone el tema de la canción y la sección instrumental desempeña un papel acompañante.

Coro / Pregón

Sección en la que se lleva a cabo una interacción entre los coristas y la voz líder. Por su parte, los coristas cumplen la función de repetir una frase pegajosa o de fácil recordación, la cual es respondida por la voz líder en forma de pregón. Al respecto, el poeta y etnólogo Miguel Barnet comenta que los pregones fueron tomados de la costumbre de los vendedores o artesanos que iban por las calles anunciando su mercancía.

Mambo

En la sección del mambo, los instrumentos de viento pasan a desarrollar un papel protagónico. En ocasiones, toda la cuerda puede ir tocando al unísono o puede ir armonizada. Otro caso que puede ocurrir, es que se le asignen diferentes melodías a los instrumentos, con el fin de generar texturas contrapuntísticas.

Moña

Sección instrumental de carácter repetitivo, usualmente más corta que el mambo, la cual expone un material musical diferente al mismo.

Puente

El puente se refiere a un fragmento de transición, que usualmente conecta una sección con otra. Puede tener variación armónica y/o melódica. Además, puede o no tener letra.

Coda

Sección de cierre de la canción, la cual en ocasiones contiene material musical expuesto en secciones anteriores.

2.6 Una mirada a la creación

La creatividad es una de las herramientas más valiosas que desde sus inicios ha acompañado al ser humano en su proceso evolutivo. Debido a lo anterior, este tema ha sido abordado desde diferentes ópticas, entendiendo su aplicabilidad y su impacto en todos los ámbitos del conocimiento.

En su artículo titulado “La invención matemática”, el polímata Henry Poincaré se refiere al asunto de la invención como el acto de discriminar o escoger. En el caso de las matemáticas, el investigador señala la importancia de saber seleccionar entre las múltiples posibles combinaciones, buscando tomar las más interesantes y las más útiles, con el fin de dar paso a una nueva idea. En relación a lo anterior, Poincaré explica que cuando una persona se encuentra trabajando sobre una cuestión difícil, por lo general atraviesa por dos momentos: el primero se refiere al trabajo consciente, el cual corresponde a arduas horas de esfuerzo voluntario investigando sobre un tema en particular y el segundo tiene que ver con el trabajo inconsciente, el cual se encarga de sembrar en la mente algunas posibles ideas o inspiraciones, que finalmente terminan siendo sometidas a un proceso de comprobación consciente, con el fin de arrojar unos resultados.

Ahora bien, en su artículo titulado “Filosofía de la composición”, el escritor Edgar Allan Poe ahonda sobre el proceso creativo a través su experiencia en la literatura. Al respecto, el autor sostiene que la mayor parte de las veces la creación de una gran obra no surge de manera fortuita, como si de una inspiración divina se tratara, sino que más bien consiste en un arduo proceso de selección de ideas que se van uniendo una con otra, con el fin de obtener la totalidad de una obra.

Tomando en cuenta lo anterior, el escritor se propone tomar como ejemplo uno de sus poemas más conocidos titulado *El cuervo*, con el propósito de explicar de qué manera abordó el proceso creativo. Aquí, menciona y describe algunos de los criterios que escogió antes de darle rienda suelta al asunto escritural, destacando entre estos, elementos como la extensión, la intención, el tono, la forma de escritura, el carácter de la palabra y la creación de los personajes que hicieron parte de la historia. Una vez seleccionado esto, se adentra en la producción escritural de la trama y el desenlace, obteniendo de esta manera la totalidad de la obra. En suma, en su ejemplificación Edgar Alla Poe deja ver que el asunto creativo es una cuestión compleja, en donde la musa no es la única responsable de una gran obra, sino que por el contrario, detrás de esta debe haber un amplio conocimiento que ayude a estructurar y a desarrollar una gran idea.

Por otra parte, en su artículo titulado “La creatividad”, el pedagogo español Ricardo Marín Ibáñez habla sobre la importancia y el sentido de la creatividad en la educación. Al respecto afirma que:

La creatividad en educación tiene un sentido más modesto y universal. Se trata de toda conducta espontánea, de cuanto tenga acento *personal* y *no* meramente *repetitivo*. De todo aquello en lo que cada cual pueda reconocerse a sí mismo, todo lo que sencillamente pueda calificarse de *original*. (Marín, 1975)

Respecto a los criterios para argumentar si una obra es o no creativa, Marín advierte que algunos psicólogos se han interesado en seleccionar algunos criterios cualitativos que pueden contribuir con el tema en cuestión.

En primer lugar, menciona la importancia de evidenciar la **originalidad**, la cual de acuerdo con él es entendida como la capacidad de generar nuevas ideas que no hayan sido propuestas antes o al menos no en gran cantidad. Además, al igual que lo mencionan Poincaré y Poe, Marín también destaca la importancia de saber seleccionar las ideas que tengan verdadero interés. En segundo lugar, menciona la **cantidad de productos o fluidez**. En este punto explica que una vez que el pensamiento creativo es activado, este no cesa de producir ideas, las cuales son traducidas en invenciones que demuestran la fluidez creativa. De igual manera, destaca que esta idea suele ser complementada con el criterio del tercer punto, el cual se relaciona con la **flexibilidad**. Aquí, el pedagogo señala la importancia de aprender a analizar múltiples opciones antes de decidirse por la que mejor se adapte al objetivo perseguido por el sujeto. Más adelante, en el cuarto punto menciona **la comunicación**, la cual según Marín consiste en la capacidad del investigador de leer las necesidades del contexto que habita, con el fin de plantear posibles soluciones que se difundan oportunamente en su medio. A continuación, en el quinto punto habla sobre la **elaboración**, en la cual se refiere a la tenacidad y el rigor con el que debe trabajar el investigador con tal de llegar a completar la totalidad de la meta propuesta. Seguido de este, menciona **la apertura**, la cual consiste en el reconocimiento de las correcciones que se le pueden realizar a las obras publicadas, con el fin de buscar perfeccionarlas cada vez más. Finalmente, en el séptimo punto el pedagogo concluye mencionando la relevancia del **nivel de inventiva**. Aquí, explica que este criterio es decisivo debido a que en el mismo, además de tener que demostrar la originalidad de su invención, el creador debe argumentar la pertinencia de la misma en beneficio de la humanidad.

3 CAPITULO III. VIDA, OBRA Y ANÁLISIS MUSICAL

3.1 Jairo Varela Martínez (Vida y obra)

Hijo de Pedro Antonio Varela Restrepo y Teresa Martínez y padre de 5 hijos. Jairo de Fátima Varela Martínez nació en Quibdó el 9 de diciembre de 1949 y murió el 8 de agosto de 2012, a causa de complicaciones cardíacas. Así lo menciona el escritor y periodista Umberto Valverde en su libro *“Que todo el mundo te cante”*. Además, recuerda que:

Cuando Jairo Varela murió, Cali lo lloró y acompañó hasta su última morada, en el Metropolitano del Sur. Ni siquiera Jairo Varela suponía que la gente de Cali lo quería tanto. Más de 500.000 personas le dieron el último adiós. (Valverde, 2013)

Sobre sus inicios en la música, Jairo le comenta al escritor que Teresa Martínez (madre), quien dedicó su vida a la escritura y la poesía, siempre estuvo convencida de que él llevaba la vena artística en la sangre, debido a que su abuelo tocaba la guitarra de manera empírica. El compositor también recuerda que a la edad de ocho años, conformó su primera agrupación musical llamada *“La Timba”*, la cual instrumentalmente estaba compuesta por dulzaina, bongó, maracas y güiro. Asimismo, menciona que dicha orquesta se dedicaba principalmente a interpretar canciones del folklóre colombiano. Una de las anécdotas más recordadas por él mismo, tiene que ver con el momento en que su madre le regaló su primera guitarra a la edad de ocho años, con la cual se aventuró en su faceta como compositor. Así lo relata Varela:

Desde el comienzo ella vio mis aptitudes. A los ocho años me regaló una guitarra con el poco dinero que había. Imagínate, hizo el esfuerzo de su vida para darme ese regalo. (Varela, 2012, como se citó en Valverde, 2013, p. 26)

Por otro lado, Cristina Varela (hija), agrega que la formación musical de su padre fue completamente empírica y que además de haber creado su primera agrupación “La Timba”, el compositor también había recibido influencias musicales de un grupo creado por el sacerdote de la iglesia de Quibdó, en donde se interpretaban cantos celestiales. Al respecto, Cristina comenta que dichas influencias se vieron reflejadas años más tarde en su forma de hacer música

En su libro titulado *“Jairo Varela Martínez. No murió un hombre, no murió un músico: murió una época”*, el escritor Jaime Villafañe Padilla cuenta que a la edad de diecisiete años (1966), Varela se vio forzado a emigrar de su natal Chocó, debido a una tragedia allí ocurrida, con sus composiciones dobladas en un papel y buscando un porvenir para él y su familia en la capital (Bogotá). También, agrega que durante sus primeros años en dicha ciudad, Varela realizó algunas presentaciones en reconocidos clubes nocturnos, lo cual le permitió alternar con reconocidas orquestas colombianas entre las cuales se destacan Fruko y sus Tesos y la orquesta de Willie Salcedo.

En su conversación con Valverde, Jairo recuerda que fue en 1979 cuando fundó la orquesta “Grupo Niche” junto al músico chocoano Alexis Lozano, en la ciudad de Bogotá. Además, también menciona que allí grabaron sus dos primeras producciones discográficas tituladas: *“Al Pasito”* y *“Querer Es Poder”*, las cuales vinieron acompañadas de algunas ofertas laborales en el extranjero. Asimismo, comenta que años más tarde (1982), ofreció su primera presentación en Cali con su orquesta en la discoteca “El Escondite” de propiedad de Manolo Solarte. Fue tal el éxito de su debut en dicha ciudad, que la orquesta empezó a recibir el respaldo de algunos propietarios de las discotecas más reconocidas de la Sultana del Valle. Lo anterior, influyó en la decisión de Jairo de radicarse en Cali en 1983, en donde continuó cosechando éxitos y se convirtió en un ícono para la salsa en Cali. Así lo relata Villafañe.

Sobre la sonoridad del “Grupo Niche” en sus primeros años, el saxofonista Alí “Tarry” Garcés, recuerda que en principio Jairo estaba muy influenciado por los formatos instrumentales de las charangas; razón por la cual le sugirió a Garcés que iniciara su estudio en la flauta traversa. De igual manera, Cristina Varela menciona que el sonido de su padre estuvo muy influenciado por la música que llegaba a Quibdó por el río Atrato y por la música antillana y del Caribe que llegaba por antena radial. A pesar de esto, Jairo Varela le comenta a Valverde que siempre se consideró un hombre inquieto, puesto que le gustaba explorar la salsa desde todos los ángulos. Por tal razón, se atrevió a afirmar que prefería no casarse con un formato instrumental sino, por el contrario, probar diferentes ritmos, armonías y temáticas en sus letras. Lo anterior, es evidente en cada una de sus producciones discográficas, las cuales si bien conservan su esencia, tienen un distintivo que permite descubrir a ese compositor innovador que buscaba nutrir su sonido con propuestas frescas. Al respecto, él mismo explica que:

Soy muy inquieto, no soy la persona que me encuadro en un solo formato. Yo hago una composición musical y si considero que debe llevar violines o una sinfónica atrás yo la meto. Aquí se introduce lo que realmente amerita la canción. (Varela, 2012, como se citó en Valverde, 2013, p. 29)

Entre algunos de los éxitos que compuso Jairo Varela se encuentran:

- *Buenaventura y Caney*
- *Cali Pachanguero*
- *Ana Milé*
- *Nuestro Sueño*
- *Como Podré Disimular*
- *Mi Valle del Cauca*
- *Una Aventura*
- *Se Pareció Tanto a Ti*
- *Busca por Dentro*
- *Sin Sentimiento*
- *Cali Ají*
- *Hagamos lo que Diga el Corazón*

- *Mi Pueblo Natal*
- *Gotas de Lluvia*
- *Del Puente Para Allá*
- *Tocando el Cielo con las Manos*

La última actuación en tarima del maestro Jairo Varela data del año 2011, en donde se presentó junto a su orquesta en el marco #55 de la Feria de Cali y el último trabajo discográfico en donde intervino como compositor y arreglista se titula: “*Tocando el Cielo con las Manos*”, el cual fue publicado en el 2013 (un año después de su deceso). Al respecto, Villafañe culmina agregando:

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

3.2 “**Buenaventura y Caney**”

En la entrevista con Valverde, Varela cuenta que la historia de “*Buenaventura y Caney*” estuvo inspirada en uno de sus viajes a Buenaventura (ciudad que apoyó a la agrupación desde sus inicios). Referente a esto, agrega que la letra de dicha canción fue de su autoría y que los arreglos le pertenecen a Alexis Lozano. Este último cuenta que antes del lanzamiento de esta canción, la agrupación no existía; pues solo se reunía para grabar en el estudio. Sin embargo, recuerda que tras el éxito de este sencillo, la orquesta empezó a recibir ofertas laborales a nivel local e internacional. Al respecto Jairo Varela menciona:

Ahí fue cuando hicimos Buenaventura y Caney” y prácticamente eso nos obligó a formar la orquesta; ahí fue la primera oferta de Estados Unidos que nosotros ni lo creíamos y en 1981 un 20 de julio viajamos por primera vez a ese país. Yo creo que ahí se construyó profesionalmente el Grupo Niche. (Varela, 2012, como se citó en Valverde 2013, p. 32)

En el artículo titulado “Jairo Varela. No murió un hombre, no murió un músico: murió una época”, el investigador Jaime Villafañe Padilla, menciona que a pesar de que esta canción llevaba una clave cruzada, lo cual fue duramente criticado por músicos salseros, supo imponerse como uno de sus éxitos más importantes. Además, agrega que en una entrevista concedida por Jairo Varela a Victoria Eugenia Valencia en colaboración con la publicación *La Palabra*, el compositor se refirió al asunto de la clave cruzada reconociendo que se había equivocado, pero que cada día se esforzaba por seguir aprendiendo sobre esta música, la cual era dominada por los músicos cubanos y puertorriqueños.

Buenaventura y Caney es la pista número 3 del álbum “*Querer es Poder*”, producida por la compañía discográfica Codiscos y publicado el 17 de marzo de 1981. Entre los músicos que hicieron parte de esta producción se encuentran:

- Bajo: Francisco García
- Cantante: Álvaro del Castillo
- Coros: Jairo Varela, Omer "Tuto" Jiménez, Edgar "Eddy" Espinosa, Francisco García, "Cocó" Lozano
- Congas: Fabio Espinosa Jr., Alexis Lozano
- Flauta: Alí "Tarry" Garcés
- Maracas: Jairo Varela
- Piano: Nicolás "Macabí" Cristancho
- Saxo tenor: Alí "Tarry" Garcés, Edgar "Eddy" Espinosa
- Trombón: Alexis Lozano
- Trompeta 1: Fabio Espinosa
- Trompeta 2: Fabio Espinosa Jr.

3.2.1 Análisis musical “Buenaventura y Caney”

Transcripción

La transcripción de “*Buenaventura y Caney*” se realizó tomando como referencia el audio oficial publicado por Codiscos en la plataforma YouTube. La transcripción y las ilustraciones son de la autoría de la estudiante Valentina Salazar Aguirre (autora del presente trabajo).

Tonalidad

Dm

Compás

2/2 (compás partido)

Letra

Que sepan en Puerto Rico
que es la tierra del jibarito.
A Nueva York hoy mi canto,
perdonen que no les dedico.

A Panamá, Venezuela
a todos, todos hermanitos.
El grupo niche disculpas
pide pues no es nuestra culpa.

Que en la costa del Pacífico
hay un pueblo que lo llevamos.
En el alma se nos pegaron
y con otros lo comparamos.

Allá hay cariño, ternura,
ambiente de sabrosura.
Los cueros van en la sangre,
del pequeño hasta el más grande

Son niches como nosotros,
de alegría siempre en el rostro.
A ti mi Buenaventura,
con amor te lo dedicamos.

Del caney al bulevar
camino dos pasos,
ahí llegamos a empeñar,
luego nos tapiamos (Bis).

Ahí tiene su monte,
ahí tiene su rey
como el melao lo tiene el mamey
y una negrita también.

Del caney al bulevar
camino dos pasos,
ahí llegamos a empeñar,
luego nos tapiamos.

Donde el negro solo,
solito se liberó,
rienda suelta al sabor
y al tambor le dio.

Del caney al bulevar
camino dos pasos,
ahí llegamos a empeñar,
luego nos tapiamos.

Lo mismo que por tus calles,
ví una morena pasar
¡ay! que bella es.

Del caney al bulevar
camino dos pasos,
ahí llegamos a empeñar,
luego nos tapiamos.

Nos tapiamos,
nos emborrachamos,
por Dios que por ti
todito lo brindamos.

Del caney al bulevar
camino dos pasos,
ahí llegamos a empeñar,
luego nos tapiamos.

Cuando lejos de ti
me encuentro,
Buenaventura
siento ganas de llorar por ti.

Del caney al bulevar
camino dos pasos,
ahí llegamos a empeñar,
luego nos tapiamos.

Mi Buenaventura,
Buenaventura y Caney (Bis).

Ahora me voy a meter un pargo rojo con
bastante salsa.

Mi Buenaventura, (y un sancocho e' ñato)
Buenaventura y Caney.

Y te cuento compa'.
Mi Buenaventura,
Buenaventura y Caney.

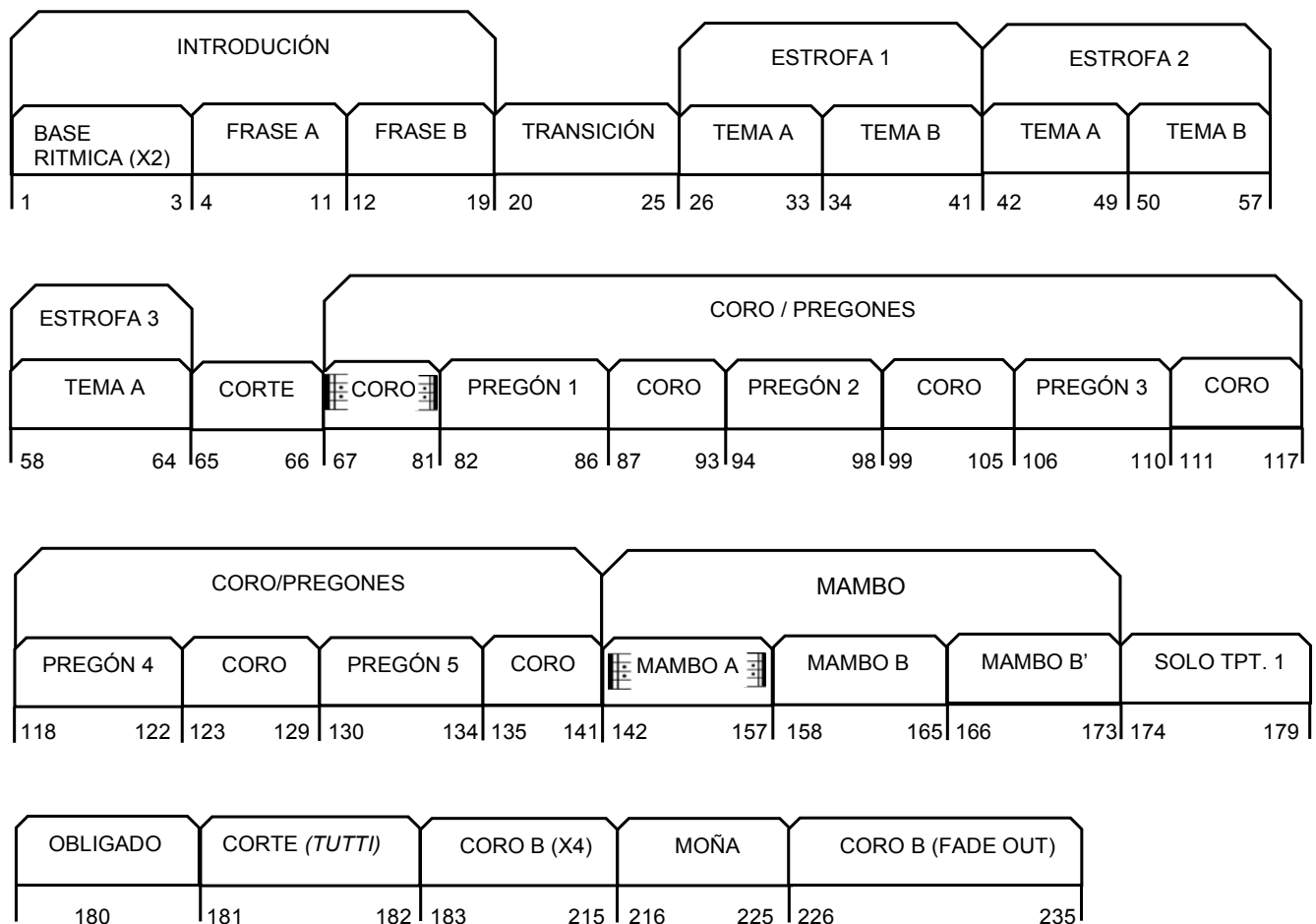
Grupo Niche, pa' baila' y gozá'.

Mi Buenaventura, Buenaventura y Caney
(Bis).

Forma musical

Ilustración 5

Buenaventura y Caney - Análisis musical - Forma



Nota. Elaboración propia.

Introducción

La introducción está comprendida por dos frases: frase A y frase B. Es importante aclarar que el instrumento que en este caso se encarga de darle inicio a la canción es la conga, la cual ejecuta los dos primeros compases que anteceden a la primera frase. Esta sección se desarrolla a partir del primer compás y finaliza en el compás 19 (1" – 23").

Frase A

Piano

En este caso, se observa que los primeros ocho compases ejecutados por el piano están conformados por un ciclo armónico compuesto por los siguientes acordes: Dm (tónica), Gm (subdominante) y A (dominante). Cabe mencionar que este instrumento entra a partir del cuarto compás (en anacrusa), en donde desempeña un papel melódico que es secundario a la melodía principal expuesta por la sección del brass. Respecto a la melodía, se observa que esta se encuentra construida sobre notas estructurales de los acordes mencionados anteriormente. Además, es posible notar que ambas manos ejecutan esta melodía a octavas, lo cual le proporciona fuerza a la misma. Respecto al ritmo, se observa que durante la ejecución del acorde de (Dm) se desarrolla una especie de ostinato ritmo-melódico, en donde se destaca el uso de la síncopa. En cuanto a la figuración rítmica, se observan corcheas con y sin ligadura, negras con puntillo, negras con ligadura, blancas con ligadura y una redonda presente en el último compás.

Ilustración 6

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción - Piano

The musical score for the piano introduction of 'Buenaventura y Caney' is presented in three systems. The first system contains four measures, with a Dm chord indicated above the first and fourth measures. The second system also contains four measures, with a Dm chord above the second measure and an Edim chord above the fourth measure. The third system consists of two measures, with an A chord indicated above the first measure. The melody is written for both hands, with notes often beamed together to indicate octaves. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with slurs and accents.

Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico

A partir del cuarto compás el bajo hace su intervención. En esta primera parte, se observa que dicho instrumento ejecuta notas estructurales de los acordes mencionados anteriormente en el análisis del piano. Respecto al ritmo, se observa que entra a tempo y que realiza un ostinato ritmo melódico en el acorde de (Dm), en donde se destaca el uso de la síncopa.

Ilustración 7

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción - Bajo eléctrico.



Nota. Elaboración propia.

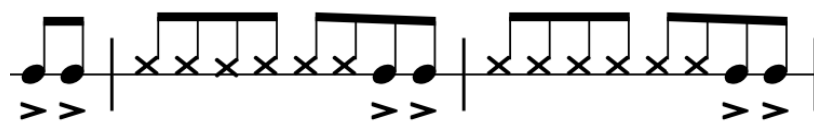
Percusión

Congas

En este caso, se observa que las congas son las encargadas de marcar la entrada (en anacrusa) de la canción ejecutando dos compases libres de su marcha tradicional. Dicho patrón rítmico, está conformado por figuras de corchea en un compás de 2/2.

Ilustración 8

Buenaventura y Caney - Análisis musical - Congas



Nota. Elaboración propia.

A continuación, es posible notar que este instrumento continúa tocando el patrón mencionado anteriormente, con la intención de acompañar las secciones de menor intensidad en la canción (intro y estrofas). Sin embargo, es posible analizar que a pesar de que dicho patrón se mantiene constante hasta el compás 81, este realiza algunos apoyos y cortes los cuales aportan dinamismo a la canción.

Las convenciones corresponden a:

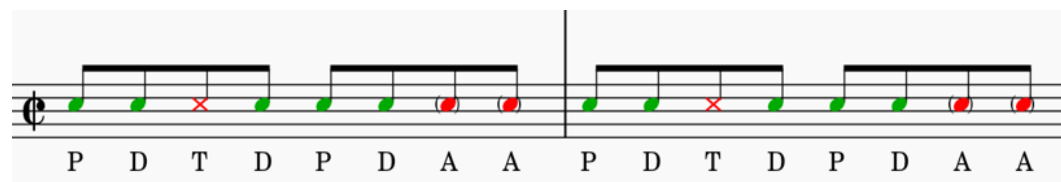
Color verde: Mano izquierda

Color rojo: Mano derecha

P: Palma / **D:** Dedos / **T:** Tapado / **A:** Abierto

Ilustración 9

Buenaventura y Caney - Análisis musical - Congas



Nota. Elaboración propia.

Bongós

En esta primera sección se utiliza la marcha tradicional del martillo de bongó, la cual en este caso no presenta variaciones; a excepción de los apoyos y los cortes que se realizan durante la primera parte de la canción. Por otra parte, es posible evidenciar que dicho patrón rítmico inicia en el primer compás (posterior a las dos corcheas en anacrusa interpretadas por las congas) y finaliza en el compás 81. También, es importante mencionar que aunque no es este el caso, por lo general el papel de este instrumento suele ser más libre al permitírsele al intérprete desempeñar una labor más improvisativa, en donde pueda resaltar los armónicos o colores del instrumento. Respecto a las figuras rítmicas que predominan en dicho patrón, se destacan las corcheas, las cuales guardan relación con el compás de 2/2.

Las convenciones corresponden a:

D: Dedo índice / **3D:** 3 Dedos de la mano juntos / **2D:** 2 Dedos de la mano juntos / **P:** Dedo pulgar

La nota encerrada en paréntesis corresponde a un golpe abierto*

R: Mano derecha

L: Mano izquierda.

Ilustración 10

Buenaventura y Caney - Análisis musical - Bongós



Nota. Elaboración propia.

Timbal

Durante esta primera sección, se observa que el timbal ejecuta el patrón rítmico de la cáscara de timbal, el cual se mantiene desde el primer compás hasta el compás 81. Además, a lo largo de la misma es posible analizar que dicho instrumento realiza algunos repiques y adornos para destacar cambios de sección y apoyar algunos cortes. Por otro lado, respecto a la figuración rítmica es posible notar que el primer compás está compuesto por negra, dos corcheas, silencio de corchea, corchea y nuevamente silencio de corchea, corchea. En cuanto al siguiente compás, es posible mencionar que este está conformado por dos negras, dos corcheas, silencio de corchea y corchea.

Ilustración 11

Buenaventura y Caney - Análisis musical - Timbal



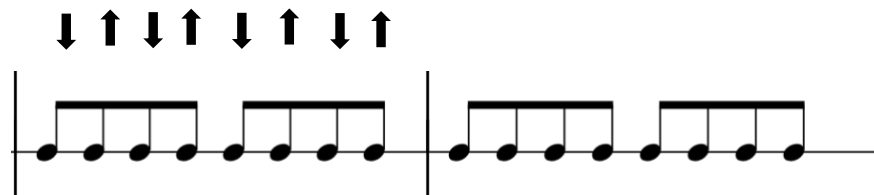
Nota. Elaboración propia.

Güiro

En este caso, se observa que el güiro complementa la base rítmica ejecutando el patrón conocido con el nombre de “sobao” o “rayao”. En cuanto a la figuración rítmica, es posible destacar que los dos compases que conforman dicho patrón están compuestos por corcheas. Por otra parte, es importante mencionar que este instrumento se mantiene constante durante toda la canción, sin presentar variaciones; a excepción de algunos apoyos y cortes que realiza en la misma.

Ilustración 12

Buenaventura y Caney - Análisis musical - Güiro



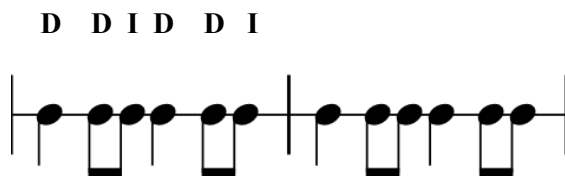
Nota. Elaboración propia.

Maracas

Las maracas también hacen parte de los instrumentos de percusión menor que conforman la base rítmica de esta canción. Esta vez, dicho instrumento se encuentra ejecutando el ritmo denominado “a caballo”, el cual está compuesto por una negra y dos corcheas sucesivamente. Es importante mencionar que las maracas al igual que el güiro se encuentran constantes durante toda la canción y solo presentan variación a la hora de realizar los apoyos y cortes de la canción.

Ilustración 13

Buenaventura y Caney - Análisis musical - Maracas.



Nota. Elaboración propia.

Brass

A continuación, se muestra un fragmento de los instrumentos que para este caso conforman la sección del brass. Cabe mencionar que para efectos de mayor claridad en el análisis, los instrumentos transpositores (trompeta y saxofón tenor) fueron escritos en notas reales. En los vientos encontramos los siguientes instrumentos:

- Flauta Traversa
- Trompetas (1 y 2)
- Saxofón tenor
- Trombón

Ilustración 14

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción - Brass.

The image displays a musical score for the brass section of the piece 'Buenaventura y Caney'. The score is written for five instruments: Flt (Flute), Sax. T (Saxophone Tenor), Tpt 1 (Trumpet 1), Tpt 2 (Trumpet 2), and Tbn (Trombone). The notation is arranged in five staves. The Flt staff begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a half note G4. The Sax. T staff begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a half note G3. The Tpt 1 and Tpt 2 staves begin with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a half note G3. The Tbn staff begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a half note G2. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments are transposed: Flt is in C major, Sax. T is in Bb major, and Tbn is in Bb major. The score shows a melodic line for each instrument, with the Flt and Sax. T playing a half note G4 and G3 respectively, and the Tpt 1, Tpt 2, and Tbn playing a half note G3, G3, and G2 respectively. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible.

Nota. Elaboración propia.

Flauta Traversa

Primera Semifrase

En esta primera semifrase que inicia en el compás cuatro (en anacrusa), la flauta realiza la melodía principal expuesta en la sección de la introducción. Para este caso, toca en su registro más agudo. Respecto a la relación interválica, se observa que esta es de segunda menor (2m) descendente y ascendente, y de tercera mayor (3M) y tercera menor (3m) descendente. Con relación a la armonía, se observa el uso de notas estructurales del acorde de (Dm); a excepción de la nota (sol#) presente en la última semicorchea de la anacrusa, la cual rodea con un bordado descendente la nota (la), que en este caso se refiere a la quinta del acorde de (Dm). Respecto a la parte rítmica, es posible evidenciar que dicha melodía entra con dos corcheas en anacrusa, seguidas de una redonda ligada a una blanca, una blanca y nuevamente una redonda.

Ilustración 15

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción, Frase 1 - Flauta traversa



Nota. Elaboración propia.

Segunda Semifrase

La segunda semifrase inicia en el octavo compás (con anacrusa). Aquí, se observa que la relación interválica es de cuarta justa (4J) asc, tercera menor (3m) asc, cuarta justa (4J) asc. En el octavo compás y el primer tiempo del siguiente, se observa que las notas descienden por intervalos de segunda menor (2m) y mayor (2M). A partir del segundo tiempo del compás 9, se observa que la relación es de segunda mayor (2M) y segunda menor (2m) asc. Armónicamente, es posible evidenciar que el compás en anacrusa expone notas del arpeggio de (Dm) en su segunda inversión. También, cabe destacar que la nota (sib) del siguiente compás se refiere al

sexto grado del mismo acorde. A partir de allí, se observa que las notas van descendiendo por grados conjuntos hasta la nota (re) presente en la segunda negra del primer tiempo del noveno compás. Luego de esto, se observa que la melodía asciende por grados conjuntos hasta llegar a la nota (sol), que en este caso se refiere a la tercera del acorde de (Edim). Sin embargo, se observa que en el siguiente compás (10), la nota (sol) mencionada anteriormente, pasa a ser la séptima del acorde de (A7). En la cuestión rítmica se observan figuras de negra desde el compás 7 hasta el primer tiempo del 9. Seguido de esto, aparece una negra con puntillo y una corchea y finalmente en los dos últimos compases se observa una redonda ligada a una blanca.

Ilustración 16

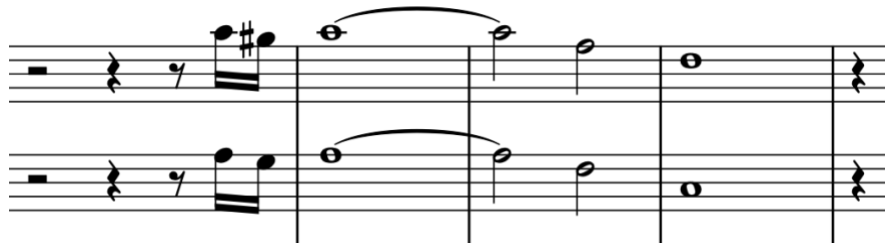
Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción, Frase 1 - Flauta traversa



(mi) presente en la última semicorchea de la anacrusa (segunda trompeta), cumple la misma función mencionada anteriormente en el análisis de la flauta (nota de paso).

Ilustración 17

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción, Frase 1 - Trompetas



Nota. Elaboración propia.

Segunda Semifrase

En la segunda semifrase, es posible notar que nuevamente la trompeta 1 realiza la misma melodía de la flauta travesa, pero una octava por debajo. Por otra parte, se observa que la relación interválica de la trompeta 2 es de tercera menor (3m) ascendente, cuarta justa (4J) asc, segunda mayor (2M) y menor (2m) desc y segunda mayor (2M) asc. Armónicamente, en el compás siete (anacrusa) es posible observar que la trompeta 2 ejecuta el arpeggio de (Dm) en primera inversión. Luego, en el siguiente compás se evidencia que esta ejecuta la nota (sol), la cual puede ser analizada como la oncena natural. En este mismo compás, se observa que las notas van descendiendo por grados conjuntos de la escala menor armónica y en el siguiente compás ascienden hasta llegar a la nota (mi), que pertenece a la fundamental del acorde (Edim).

Ilustración 18

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción, Frase 1 - Trompetas



Nota. Elaboración propia.

Saxofón Tenor

Primera Semifrase

En este caso, se observa que el saxofón comparte varias notas de la melodía principal, pero una octava por bajo de la trompeta 1, no obstante, es posible advertir que en el último compás aparece la nota (fa), la cual corresponde a la tercera menor del acorde de (Dm). La relación interválica presente es de segunda menor (2m) descendente y ascendente y de tercera (3m) menor descendente.

Ilustración 19

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción, Frase 1 - Saxofón tenor



Nota. Elaboración propia.

Segunda Semifrase

En este momento, se advierte que el saxofón tenor comparte la misma línea melódica escrita en la flauta y la trompeta 1. Sin embargo, es posible evidenciar que aunque en el compás siete, la notas están escritas en la misma octava de la trompeta 1, en los siguientes compases se encuentran una octava por debajo de lo escrito en la misma.

Ilustración 20

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción, Frase 1 - Saxofón tenor



Nota. Elaboración propia.

Trombón

Primera Semifrase

Ilustración 21

Segunda Semifrase

Ilustración 22

[illegible]

77

Frase B

Piano

A partir del compás 12 se da inicio a la frase B, en donde el piano realiza la siguiente progresión armónica: Gm (subdominante), Dm (tónica), E7 (dominante secundaria), A7 (dominante) y Dm6 (tónica). Para este caso, dicho instrumento se encarga de ejecutar acordes en bloque y de resaltar algunos apoyos rítmicos realizados por el brass (como se observa en los compases 12 y 13 sobre el acorde de (Gm). Más adelante, en el resto de la frase es posible evidenciar que dicho instrumento toca acordes abiertos. Con referente al papel rítmico, se observan figuras de negra, blanca y redondas con y sin ligadura de duración.

Ilustración 23

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción - Piano

The image displays two systems of musical notation for a piano part. The first system covers measures 12 and 13, both featuring a Gm chord. Measure 12 includes a bass line with eighth notes and a treble line with a block chord. Measure 13 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. The second system covers measures 14 and 15. Measure 14 features an E7 chord in the treble and a whole note in the bass. Measure 15 features an A7 chord in the treble and a whole note in the bass. The third system covers measures 16 and 17, both featuring a Dm6 chord. Measure 16 has a whole rest in the treble and a whole note in the bass. Measure 17 has a block chord in the treble and a whole note in the bass. The notation uses a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C).

Nota. Elaboración propia.

Bajo

En los compases 12, 13 y el primer tiempo del 14, el bajo además de sumarse a los apoyos rítmicos realizados por la sección del brass, realiza la misma voz de la trompeta 2. Luego, en el resto de la frase retoma su papel de acompañante utilizando notas referentes a la armonía

mencionada anteriormente en el piano. Las figuras rítmicas que predominan en este fragmento son: negra, negra con puntillo, corchea, redonda y blanca.

Ilustración 24

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción - Bajo



Nota. Elaboración propia.

Brass

Primera Semifrase

Flauta Traversa

La relación interválica de esta semifrase es de tercera menor (3m) desc, y segunda mayor (2M) asc. Respecto a lo armónico, en los compases 12 y 13 se observa la nota (sib), la cual corresponde a la tercera del acorde de (Gm) y la nota (sol), que se refiere a la fundamental del acorde en cuestión. En cuanto a la nota (la) del último compás, se advierte que esta corresponde a la quinta del acorde de (Dm). Respecto al ritmo, en el compás 12 se observa una negra seguida de dos silencios de negra y una negra (ambas con *stacatto*). Seguido de esto, en el siguiente compás aparece una negra con puntillo y una corchea y finalmente en el último compás, se aprecia nuevamente la misma figuración mencionada en el compás 12.

Ilustración 25

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción, Frase 2 - Flauta traversa



Nota. Elaboración propia.

Segunda Semifrase

En esta segunda semifrase se evidencia que la relación interválica es de cuarta justa (4J) asc, tercera menor (3m) asc, quinta disminuida (5dim) desc, tercera menor (3m) asc, segunda menor (2m) desc, tercera mayor (3M) desc y quinta justa (5J) asc. Con relación a lo armónico, se observa que en el compás 15 la flauta ejecuta el arpeggio de (Dm) en segunda inversión. En cuanto a los dos siguientes compases, es posible notar que utilizan notas estructurales de los acordes (E7) y (A7) respectivamente. Por su parte, la nota (mi) del compás 18 y 19 corresponde a la novena del acorde de (Dm6). Rítmicamente, en el compás 15 se observan figuras de negra. Seguido de esto, en los dos siguientes compases se evidencian figuras de blanca y finalmente en los dos últimos compases se aprecia una redonda ligada a una blanca.

Ilustración 26

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción, Frase 2 - Flauta traversa



Nota. Elaboración propia.

Trompetas 1 y 2

Primera Semifrase

En este momento, se advierte que ambas trompetas continúan guardando una relación por terceras. Respecto al análisis melódico de la trompeta 1, se encuentra que este corresponde con el mismo expuesto en la flauta travesa. Por su parte, en la trompeta 2 se observa una relación de tercera menor (3m) desc. y segunda menor (2m) asc. En cuanto a la parte armónica, se destaca en su mayoría el uso de notas estructurales de los acordes (Gm) y (Dm).

Ilustración 27

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción, Frase 2 - Trompetas



Nota. Elaboración propia.

Segunda semifrase

Para este caso, es posible observar que una vez más la trompeta 1 continua ejecutando la misma melodía de la flauta travesa, pero una octava por debajo. Respecto a la trompeta 2, es posible afirmar que la relación interválica de su melodía es de tercera mayor (3M) asc, cuarta justa (4J) asc, quinta justa (5J) desc, tercera menor (3m) asc, segunda menor (2m) y mayor (2M)) desc y segunda mayor (2M) asc. Armónicamente, es posible analizar que en el compás 15 se ejecuta el arpeggio de (Dm) en primera inversión. En los siguientes dos compases, se observan notas estructurales de los acordes (E7) y (A7). En cuanto a la nota (la) de los compases 18 y 19, es evidente que esta corresponde a la quinta del acorde de (Dm6).

Ilustración 28

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción, Frase 2 - Trompetas



Nota. Elaboración propia.

Saxofón Tenor

Primera Semifrase

Para esta primera semifrase, se observa que el saxo resalta la sexta (mi) del acorde de (Gm). Por lo demás, es posible mencionar que ejecuta notas estructurales de los acordes en cuestión. Por otro lado, se advierte que la relación interválica es de sexta mayor (6M) desc y segunda mayor (2M) asc.

Ilustración 29

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción, Frase 2 - Saxofón tenor



Nota. Elaboración propia.

Segunda Semifrase

La relación interválica de la segunda semifrase es de cuarta justa (4J) asc, tercera menor (3m) asc, quinta disminuida (5dim), tercera menor (3m) asc, segunda menor (2m) desc, tercera menor (3m) asc, séptima mayor (7M) asc. En lo que respecta al análisis armónico de los compases 15, 16 y el primer tiempo del 17, se observa que este corresponde al mismo visto anteriormente en la flauta y en la trompeta 1. Respecto a la nota (mi) presente en el segundo tiempo del compás 17, es posible afirmar que esta se refiere a la quinta del acorde de (A7) y que la nota (fa) presente en los dos últimos compases, corresponde a la tercera menor del acorde de (Dm6).

Ilustración 30

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Introducción, Frase 2 - Saxofón tenor



Nota. Elaboración propia.

Piano

A partir del compás 20, el piano retoma el ostinato ritmo-melódico expuesto en los primeros compases, añadiéndole dos variaciones mínimas. La primera tiene que ver con la entrada, la cual en esta ocasión ocurre a tempo y no en anacrusa como se expuso anteriormente, y la segunda presente en el compás 23, en donde esta vez se observa la nota (la) en la octava superior. Además, en el compás 24 se observa la ejecución de la nota (re), la cual en este caso es la encargada de resaltar el cierre de la sección y de reafirmar la tonalidad.

Ilustración 33

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Transición - Piano



Nota. Elaboración propia.

Bajo

En esta ocasión, es posible evidenciar que el bajo también conserva el ostinato que había expuesto en los primeros compases de la introducción. Sin embargo, se evidencian algunos cambios en la melodía, en donde esta vez se añade la nota (fa) en los segundos tiempos de los compases 21 y 23. Asimismo, en cuanto al compás 24, se observa la ejecución de la fundamental del acorde de (Dm), la cual se encarga de resaltar el cierre de la introducción.

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Transición - Bajo



Primera estrofa

Es importante mencionar que en esta sección solo interviene la voz y la percusión.

Tema A

Voz líder

Primera semifrase

La primera semifrase del tema A pertenece al perfil ondulado. En esta, se observa un ámbito de tésitura de séptima menor (7m) descendente, siendo (fa) la nota más aguda y (sol) la nota más grave.

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Motivo 1

El primer motivo tiene una relación interválica de cuarta justa (4J) ascendente, segunda menor (2m) descendente y ascendente, segunda mayor (2M) asc, segunda menor (2m) asc. y tercera menor (3m) descendente. Además, es posible evidenciar que la relación de dirección de la misma es sobre todo ascendente por grados conjuntos y disjuntos. En cuanto al ritmo, se observan

Ilustración 36

Que se pan en puer to ri co

Motivo 2

Ilustración 37

que-es la tie— rra del ji ba ri— to

86

Segunda Semifrase

De la segunda semifrase se puede inferir que esta pertenece al perfil ondulado y que su ámbito de tesitura es de sexta mayor (6M) descendente, siendo (mi) la nota más aguda y (sol) la nota más grave.

Ilustración 38

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

Analizando el primer motivo, se observa que su relación interválica es de tercera mayor (3M) asc, segunda menor (2m) asc, segunda mayor (2M) asc y tercera menor (3m) desc. Asimismo, es posible evidenciar que la dirección de la melodía es sobre todo ascendente por grados conjuntos y disjuntos. En relación a lo armónico, es posible destacar que las notas de la melodía guardan relación con el acorde de (A). En cuanto a la nota (re), se observa que esta corresponde a una nota de paso. Respecto al ritmo, se encuentran figuras de corchea y negra. Además, se advierte que nuevamente la segunda semifrase entra en anacrusa y que sigue presente el principio de la síncopa externa.

Ilustración 39

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

La relación interválica de este motivo es de sexta mayor (6M) desc, tercera menor (3m) asc, segunda menor (2m) desc, segunda mayor (2M) desc, tercera menor (3m) asc y segunda menor (2m) desc. Asimismo, la relación de dirección de la melodía es sobre todo descendente por grados conjuntos y disjuntos. En cuanto a la parte armónica, se sigue guardando relación con el acorde de (A); a excepción del último compás en donde nuevamente aparece el acorde de (Dm). Rítmicamente, continua encontrándose figuras de corchea y negra.

Ilustración 40

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Tema B

Voz líder

Primera semifrase

La primera semifrase pertenece al perfil ondulado y su ámbito de tesitura es de quinta justa (5J) desc, siendo (re) la nota más aguda y (sol) la nota más grave.

Ilustración 41

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

En cuanto al primer motivo, es posible observar que su relación interválica es de tercera menor (3m) asc, desc y nuevamente asc, segunda mayor (2M) desc, segunda menor (2m) desc. y tercera menor (3m) asc. y desc. También, es posible analizar que la dirección de la melodía es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En relación a lo armónico, se advierte que la melodía guarda relación con el acorde de (D7), el cual corresponde a una dominante secundaria del cuarto grado de la tonalidad. Rítmicamente, se observa que nuevamente la entrada de la voz ocurre en compás en anacrusa y que continúan presentes las figuras de negra corchea.

Ilustración 42

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

La relación interválica de dicho motivo es de cuarta justa (4J) desc, tercera menor (3m) asc, segunda mayor (2M) desc, segunda menor (2m) desc y segunda mayor (2M) desc. Además, es posible mencionar que la dirección de la melodía es en su mayoría descendente por grados conjuntos y disjuntos. Armónicamente, es posible analizar que el compás en anacrusa y el siguiente, siguen moviéndose sobre el acorde de (D7). Sin embargo, es posible advertir que el último compás reposa sobre el cuarto grado (Gm) de la tonalidad. Rítmicamente, continua destacándose el uso de la síncopa interna y externa.

Ilustración 43

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Segunda Semifrase

Respecto a esta semifrase, es posible inferir que pertenece al perfil ondulado y que su ámbito de tesitura es de quinta justa (5J) asc, siendo (fa) la nota más aguda y (si natural) la nota más grave.

Ilustración 44

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

La relación interválica del primer motivo es de cuarta justa (4J) desc. De igual manera, se observa que la dirección de la melodía es descendente por grados disjuntos. En cuanto a la cuestión armónica, se advierte que la melodía utiliza notas estructurales del acorde de (E7), el cual corresponde a la dominante secundaria del quinto grado de la tonalidad. Respecto a la figuración rítmica, es posible evidenciar que este motivo continua haciendo de uso de figuras de corchea y negra. Además, se observa que sigue presente el principio de la síncopa externa e interna y que la entrada de la voz continua siendo en anacrusa.

Ilustración 45

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

La relación interválica de este motivo es de quinta disminuida (5dim) asc, segunda menor (2m) desc, asc y nuevamente desc. También, es importante mencionar que la relación de dirección melódica es en su mayoría ascendente por grados conjuntos y disjuntos. Armónicamente, se observa que la corchea del compás en anacrusa sigue utilizando notas estructurales relacionadas con el acorde de (E7); a excepción de la nota (fa), la cual corresponde a una tensión no disponible, que en este caso resuelve inmediatamente a la fundamental del acorde en cuestión. En cuanto al último compás, es posible mencionar que las notas de la melodía guardan relación con el acorde de (A). Respecto al ritmo, sigue presente el uso de figuras de corchea y negras y el recurso de la síncopa externa.

Ilustración 46

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Segunda estrofa

La segunda estrofa inicia en el compás 42 y finaliza en el compás 57 (52" – 1' 11").

Tema A

Voz líder

Primera semifrase

Es posible mencionar que la melodía de esta semifrase pertenece al perfil ondulado y que su ámbito de tesitura es de quinta aumentada (5aug) desc, siendo la nota (fa#) la más aguda y la nota (sib) la más grave.

Ilustración 47

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Tercera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

Se observa que la relación interválica de todo el motivo es de segunda menor (2m) asc y desc. Además, es importante mencionar que la dirección de la melodía es ascendente y descendente por grados conjuntos. En cuanto a la armonía, es posible inferir que las notas de la melodía utilizan el recurso del cromatismo, guardando relación con el acorde de (D7). En lo referente al ritmo, se observa que la entrada de la primera corchea sigue siendo en anacrusa.

Ilustración 48

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Tercera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

En el segundo motivo es evidente que la relación interválica es de segunda menor (2m) asc y desc, tercera mayor (3M) asc y desc y segunda mayor (2M) desc (re – do) (do – sib). Además, se advierte que la relación de dirección melódica es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. Armónicamente, es posible evidenciar que la melodía continua moviéndose sobre el acorde de (D7). Sin embargo, en el último compás se observa que la misma descansa sobre el cuarto grado (Gm) de la tonalidad. Respecto al ritmo, continua resaltándose el uso de la síncopa externa.

Ilustración 49

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Tercera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Segunda semifrase

Analizando la línea melódica de esta semifrase, es posible mencionar que esta pertenece al perfil ondulado y que su ámbito de tesitura es de séptima menor (7m) desc, siendo la nota (sol) la más aguda y la nota (la) la más grave.

Ilustración 50

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Tercera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

En este motivo se observa una relación interválica de segunda mayor (2M) asc y desc, segunda menor (2m) desc y asc y nuevamente segunda mayor (2M) asc y desc. También, es importante

destacar que la relación de dirección melódica es descendente y ascendente por grados conjuntos. En la cuestión armónica, se observa que la melodía guarda relación con el acorde de (C), el cual corresponde al séptimo grado de la tonalidad. En lo que se refiere al ritmo, se observa que la entrada ocurre con dos corcheas en anacrusa y que las figuras rítmicas predominantes continúan siendo las corcheas y las negras.

Ilustración 51

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Tercera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

La relación interválica del segundo motivo es de tercera mayor (3M) asc, tercera menor (3m) asc y desc, tercera mayor (3M) desc, segunda mayor (2M) desc y segunda menor (2m) desc. Asimismo, se advierte que la relación de dirección melódica es en su mayoría descendente por grados conjuntos y disjuntos. Armónicamente, se infiere que la melodía está escrita con notas pertenecientes al acorde de (C.). Sin embargo, se advierte que el último compás guarda relación con el acorde del cuarto grado de la tonalidad, es decir, con el acorde de (F).

Ilustración 52

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Tercera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Tema B

Voz líder

Primera semifrase

Respecto a la línea melódica de esta semifrase, es posible afirmar que pertenece al perfil ondulado y que su ámbito de tesitura es de séptima menor (7m) asc, siendo la nota (sol) la más grave y la nota (fa) la más aguda.

Ilustración 53

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Cuarta estrofa - Voz líder

a lláhay ca ri ño ter nu ra am bien te de sa bro su ra

Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

En el primer motivo se observa una relación interválica de segunda menor (2m) asc. y desc. y de tercera menor (3m) desc. Además, es importante destacar que la relación de dirección melódica es en su mayoría descendente por grados conjuntos y disjuntos. En relación a lo armónico, es posible apreciar que la melodía se mueve sobre el acorde de (Gm). Respecto al ritmo, se observa que la entrada de la primera corchea sigue siendo en anacrusa.

Ilustración 54

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Cuarta estrofa - Voz líder

a alláhay ca ri ño ter nu — ra

Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

La relación interválica de este motivo es de segunda mayor (2M) asc, segunda menor (2m) asc, segunda mayor (2M) asc, segunda menor (2m) (mi – fa) y tercera menor (3m) desc. También, se observa que la relación de dirección de la melodía es en su mayoría ascendente por grados conjuntos y disjuntos. Respecto a la cuestión armónica, se evidencia que la melodía continua moviéndose sobre el acorde de (Gm). Sin embargo, en el último compás se observa que esta reposa sobre el acorde de tónica, es decir, (Dm). Rítmicamente, continúa haciéndose uso de figuras de corchea y negra. Asimismo, se reitera el recurso de la síncopa interna y externa.

Ilustración 55

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Cuarta estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Segunda semifrase

Analizando esta semifrase, es posible mencionar que su melodía pertenece al perfil ondulado y que su ámbito de tesitura es de sexta menor (6m) asc, siendo la nota (la) la más grave y la nota (fa) la más aguda.

Ilustración 56

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Cuarta estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

Es posible analizar que la relación interválica de este motivo es de sexta menor (6m) asc. y de segunda menor (2m) desc. y asc.. Asimismo, es importante mencionar que la relación de dirección melódica es sobre todo ascendente por grados conjuntos y disjuntos. En relación a la armonía, se observa que la línea melódica se mueve sobre el quinto grado, es decir, sobre el acorde de (A). En relación al ritmo, se observa que la primera corchea continua entrando en anacrusa. Asimismo, sigue presente el recurso de la síncopa externa.

Ilustración 57

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Cuarta estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

La relación interválica del segundo motivo es de tercera menor (3m) desc, segunda menor (2m) asc, segunda mayor (2M) asc, segunda menor (2m) asc. y tercera menor (3m) desc. Además, es importante mencionar que la relación de dirección melódica es en su mayoría ascendente por grados conjuntos y disjuntos. En relación a la armonía, se observa que la melodía continua desarrollándose con base en el acorde de (A); a excepción del último compás, el cual reposa sobre el acorde de (Dm). Respecto a la figuración rítmica, continua utilizándose como recurso las negras y las corcheas.

Ilustración 58

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Cuarta estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Tercera estrofa

La tercera estrofa inicia en el compás 58 y finaliza en el compás 65 (1' 12' – 1' 20").

Tema A

Voz líder

Primera semifrase

Esta semifrase pertenece al perfil ondulado y su ámbito de tesitura es de quinta aumentada (5aug) desc, siendo (fa#) la nota más aguda y la nota (sib) la más grave.

Ilustración 59

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Quinta estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

Este motivo presenta una relación interválica de segunda menor (2m) asc. y desc. Asimismo, se observa que la relación de dirección melódica es ascendente y descendente por grados conjuntos. En cuanto a la parte armónica, se advierte que la melodía se mueve sobre la dominante del cuarto grado de la tonalidad, es decir, del acorde de (D7). En relación al ritmo, se reitera la entrada de la corchea en anacrusa y continúa destacándose el uso de corcheas y negras.

Ilustración 60

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Quinta estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

Respecto a la relación interválica de la melodía, se observa que esta es de tercera mayor (3M) asc y desc y de segunda mayor (2M) desc (re – do) y (do – sib). También, es importante destacar que la relación de dirección melódica es sobre todo descendente por grados conjuntos y disjuntos. En cuanto a la armonía, se observa que la melodía sigue guardando relación con el acorde de (D7). Sin embargo, el último compás reposa sobre el acorde de (Gm).

Ilustración 61

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Quinta estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Segunda semifrase

De dicha semifrase se puede inferir que pertenece al perfil ondulado y que su ámbito de tesitura es de sexta menor (6m) asc, siendo la nota (la) la más grave y la nota (fa) la más aguda

Ilustración 62

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Quinta estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

La relación interválica de este motivo es de quinta disminuida (5dim) asc, segunda menor (2m) desc, segunda mayor (2M) desc, segunda menor (2m) desc, tercera menor (3m) asc. y desc. Asimismo, se advierte que la relación de dirección melódica es ascendente y descendente por

grados conjuntos y disjuntos. Respecto a la armonía, se observa que la melodía está construida con base en el acorde de tónica (Dm). Sin embargo, el siguiente compás reposa sobre el acorde de (A). Respecto a la cuestión rítmica, se destaca nuevamente la entrada de la primera figura en anacrusa y el uso de la síncopa externa.

Ilustración 63

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Quinta estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

En cuanto a la relación interválica de este motivo, se observa que es de sexta menor (6m) asc, cuarta disminuida (4dim), tercera menor (3m) asc y segunda mayor (2M) desc. Además, es importante destacar que la relación de dirección melódica es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. Respecto a la armonía, es posible analizar que la melodía sigue moviéndose con base al acorde de (A), pero en el último compás, la sección termina sobre el acorde de tónica (Dm).

Ilustración 64

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Quinta estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Corte

En los compases 65 y 66 (1" 20' - 1" 22') aparece un corte llevado a cabo por la sección instrumental. Dicho corte le da paso a la sección del coro.

Piano y Bajo

En este caso, se observa que el piano y el bajo se encuentran reforzando el corte ejecutando notas pertenecientes al acorde de (Dm9). En cuanto a la figuración rítmica, se observan dos grupos de tresillo de negra en el primer compás y una negra en el siguiente.

Ilustración 65

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Corte – Piano y Bajo

Piano

The image shows musical notation for two parts: Piano and Bajo. The Piano part consists of two staves. The upper staff has six chords, each represented by a vertical stack of four notes, with a '3' below the first two groups indicating a triplet. The lower staff has six eighth notes, with a '3' below the first two groups indicating a triplet. The Bajo part consists of a single staff with six eighth notes, with a '3' below the first two groups indicating a triplet. Both parts end with a measure containing a quarter note and a half note.

Bajo

Nota. Elaboración propia.

Percusión

En esta ocasión, se advierte que la sección de la percusión también se suma al corte que le da paso al coro.

Ilustración 66

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Corte - Percusión

The illustration shows the percussion part of the song 'Corte' by Buenaventura and Caney. It consists of five staves, each representing a different instrument:

- Timbal:** The first staff shows a series of six eighth notes with accents (marked with an asterisk). The second staff shows a triplet of eighth notes followed by another triplet of eighth notes.
- Bongós:** The first staff shows a series of six eighth notes with accents. The second staff shows a triplet of eighth notes followed by another triplet of eighth notes.
- Congas:** The first staff shows a series of six eighth notes with accents. The second staff shows a triplet of eighth notes followed by another triplet of eighth notes.
- Güiro:** The first staff shows a series of six eighth notes with accents. The second staff shows a triplet of eighth notes followed by another triplet of eighth notes.
- Maracas:** The first staff shows a series of six eighth notes with accents. The second staff shows a triplet of eighth notes followed by another triplet of eighth notes.

Nota. Elaboración propia.

Brass

Para este caso, es posible notar que el brass también se suma al corte ejecutando notas estructurales del acorde de (Dm9) y tensiones disponibles como es el caso de la nota (mi), la cual corresponde a la novena natural del acorde en cuestión.

Ilustración 67

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Corte - Brass

The illustration shows the brass part of the song 'Corte' by Buenaventura and Caney. It consists of two staves, each representing a different instrument:

- Flauta:** The first staff shows a series of six eighth notes with accents. The second staff shows a triplet of eighth notes followed by another triplet of eighth notes.
- Saxo tenor:** The first staff shows a series of six eighth notes with accents. The second staff shows a triplet of eighth notes followed by another triplet of eighth notes.

Tpts. 1 y 2

Trombón

Nota. Elaboración propia.

Coro A / Pregones

La sección coro / pregones inicia en el compás 67 (con anacrusa) y finaliza en el compás 141 (1' 23" – 2' 56"). En dicha sección aparece la exposición del coro (siete veces), en alternancia con los pregones (5 pregones).

Piano

En esta sección se observa que el piano entra un compás después de que inician los coros y lo hace en anacrusa. El ciclo armónico utilizado es el siguiente: A7 (dominante), Dm (tónica), F (tónica), A7 y Dm. En lo que respecta a la construcción del tumbao, se observa que este se encuentra compuesto por notas estructurales de los acordes, por notas de aprox. cromática y por tensiones disponibles como es el caso de la nota (sib) que en el acorde de (A7) puede ser visto como la novena bemol (b9) y en el caso del acorde de (Dm) puede interpretarse como la trecena bemol (b13). En cuanto al ritmo, se destaca el uso de la sincopa externa e interna y del tresillo de negra. También, es importante aclarar que durante este momento de la canción, el piano realiza variaciones rítmicas y melódicas, guardando relación con el ciclo armónico antes mencionado.

Ilustración 68

Buenaventura y Caney – Análisis musical, Coro A / Pregones – Piano



Nota. Elaboración propia.

Bajo

Para este caso, se observa que el bajo entra en el mismo momento del piano (un tiempo después de la entrada de los coros y en anacrusa). También, es posible apreciar que las notas que usa en la construcción de su tumbao guardan relación más que todo con notas estructurales de los acordes analizados anteriormente en el piano. En relación al ritmo, se evidencia un constante uso de la sincopa externa e interna. Por otro lado, es pertinente mencionar que el bajo también realiza algunas variaciones rítmicas y melódicas, que siguen guardando relación con el ciclo armónico expuesto anteriormente.

Ilustración 69

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones - Bajo



Nota. Elaboración propia.

Voz (Coro)

Primera semifrase

Las voces que conforman los coros son dos: la voz uno corresponde a la más aguda y la voz dos a la más grave. Por otra parte, se puede afirmar que estas guardan una relación por terceras y que en su línea melódica predomina el perfil ondulado. Además, la relación de dirección de las mismas es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. Armónicamente, se observa que la línea melódica de los dos primeros compases se desarrolla con notas que guardan relación con el acorde de (A7) y el último utiliza notas estructurales del acorde fundamental (Dm). En relación a lo rítmico, es posible mencionar que las figuras que se destacan son: negra con puntillo, corchea, negra, corcheas y blancas. También, es importante destacar el uso frecuente de la síncopa interna y externa.

Ilustración 70

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones, Coro - Voz



Nota. Elaboración propia.

Segunda semifrase

Observando la segunda semifrase, se puede inferir que esta continua desarrollándose sobre el perfil ondulado y que la relación de dirección de la melodía es descendente y ascendente por grados conjuntos y disjuntos. En relación a la parte armónica, se observa que el primer y segundo compás utilizan notas relacionadas con el acorde del tercer grado, es decir, (F) y que el último compás guarda relación nuevamente con la fundamental (Dm). En cuanto al ritmo, se observan

figuras de negra con puntillo, corchea, negra y corcheas. Además, continua presente el recurso de la sincopa interna y externa.

Ilustración 71

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones, Coro - Voz

ahí lle ga mos a_ em pe ñar lue go nos ta pia____mos

The image shows two staves of musical notation for a vocal part. The first staff contains the melody for the first line of the lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The lyrics are written below the staves. The notation includes various note values and rests, with a long horizontal line under 'pia' indicating a sustained note.

Nota. Elaboración propia.

Brass

Finalizando la primera exposición del coro, se observa que la sección del brass ejecuta un motivo en donde a nivel melódico es característico el uso del cromatismo ascendente y descendente, el cual se desarrolla sobre el acorde de (Dm). En cuanto a la figuración rítmica, se destacan las corcheas y la blanca.

Ilustración 72

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones - Brass

Fl. S.
Sax. T.
Tpt. Sib 1
Tpt. Sib 2
Tbn.

The image shows five staves of musical notation for brass instruments. The staves are labeled: Fl. S. (Flute), Sax. T. (Saxophone), Tpt. Sib 1 (Trumpet), Tpt. Sib 2 (Trumpet), and Tbn. (Tuba). The notation includes various note values and rests, with a large '73' at the top left of the first staff.

Nota. Elaboración propia.

Piano (pregones)

Durante la intervención de los pregones, el piano realiza un ciclo armónico conformado por los siguientes acordes: Gm (subdominante), Dm (tónica), A7 (dominante). En relación a las notas que conforman el tumbao, se observa que estas continúan guardando relación con los acordes mencionados anteriormente. Respecto al ritmo, se reitera el recurso de la sincopa externa e interna.

Ilustración 73

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones - Piano

The musical notation for the piano part consists of two systems. The first system contains three measures, each with a chord label above it: Gm, Dm, and A7. The second system contains two measures, both labeled Dm. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents. The bass line in the bass clef provides a rhythmic accompaniment, primarily using eighth and sixteenth notes, with some chords indicated by block letters (e.g., Gm, Dm, A7) and accidentals (sharps and naturals) to specify the harmony.

Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico (pregones)

En relación con el bajo, se observa que para la construcción melódica este utiliza en su mayoría notas estructurales de los acordes analizados anteriormente y tensiones disponibles. Por otra parte, en cuanto al ritmo es posible analizar que dicho instrumento continúa ejecutando su tumbao tradicional.

Ilustración 74

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones – Bajo eléctrico



Nota. Elaboración propia.

Percusión (pregones)

A partir del compás 82 (1' 42'') se expone la segunda sección de la percusión, en donde se cuenta con la presencia de variaciones en los patrones rítmicos (más abiertos) y se añaden otros instrumentos tales como la campana de mano.

Congas (pregones)

Para esta variación de la marcha, se cambian dos de los golpes principales, siendo reemplazados por dos golpes abiertos. Esta variación se utiliza principalmente en las secciones de la canción en donde toda la orquesta sube la intensidad (coros / pregón, mambo, entre otros).

Ilustración 75

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones - Congas



Nota. Elaboración propia.

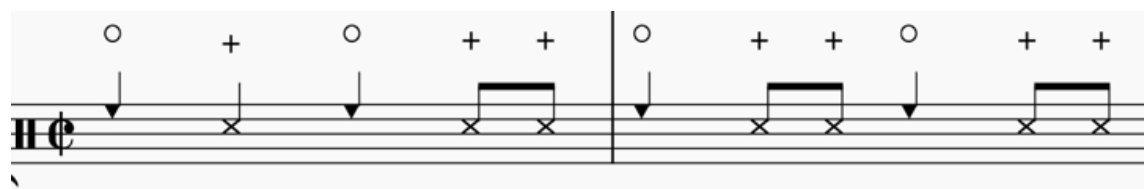
Campana de mano (pregones)

Este instrumento, el cual es interpretado generalmente por el bongosero, le proporciona fuerza a las secciones más abiertas de la canción. Es importante señalar que casi siempre se mantiene

el mismo patrón, aunque en algunas ocasiones se pueden hacer llamados o pequeños repiques, con el fin de enriquecer la interpretación. Sin embargo, en este caso es posible evidenciar que se mantiene el patrón rítmico tradicional compuesto en el primer compás por tres negras y dos corcheas, y en el siguiente compás por negra, dos corcheas y nuevamente negra y dos corcheas.

Ilustración 76

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones - Campana de mano



Nota. Elaboración propia.

Timbal (pregones)

La campana de timbal va amarrada con la rítmica de la campana de mano. Al igual que la anterior, esta también apoya las secciones de mayor fulgor o fuerza en una canción. Respecto a su figuración rítmica, se advierte que esta se encuentra compuesta en el primer compás por dos negras y cuatro corcheas, y en el siguiente compás por silencio de corchea, tres corcheas, negra y dos corcheas.

Ilustración 77

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones - Timbal



Nota. Elaboración propia.

Es importante mencionar que en dos momentos de esta segunda sección (compás 158 al 173) y (compás 216 al 225), este instrumento presenta una variación en donde el plato pasa a replicar el patrón rítmico propio de la cascara.

Ilustración 78

Buenaventura y Caney – Análisis musical, Coro A / Pregones – Timbales



Nota. Elaboración propia.

Pregón 1

El primer pregón aparece en el compás 82 (con anacrusa) y finaliza en el compás 86 (1' 42" – 1' 47"). En lo que respecta a la melodía, se observa que esta es propia del perfil ondulado y que su ámbito de tesitura es de séptima menor (7m), siendo la nota (sol) la más aguda y la nota (la) la más grave. Asimismo, es posible evidenciar que la relación de dirección de la misma es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En cuanto a la cuestión armónica, se advierte que la melodía guarda relación con notas estructurales de los acordes mencionados anteriormente y con tensiones disponibles, como es el caso de la nota (fa) (compás 84), la cual puede ser interpretada como la trecena bemol (b13) del acorde de (A7). Por su parte, en los dos últimos compases también se observan tensiones disponibles como ocurre con la nota (mi), la cual se refiere a la novena del acorde de (Dm) y como se aprecia en la nota (sol), la cual puede ser tomada como la oncena natural. En lo referente al ritmo, es posible destacar la entrada en anacrusa y el uso de la síncopa interna y externa. Además, en cuanto a la figuración se observa el uso de negras, corcheas y negra con puntillo.

Ilustración 79

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones, Pregón 1 - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

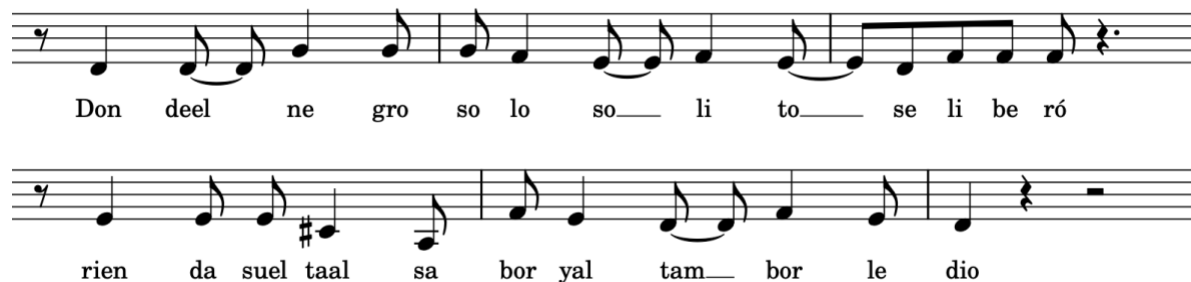
Pregón 2

Por su parte, el segundo pregón inicia en el compás *Nota. Elaboración propia.*

– 2' 03"). En lo que respecta al diseño melódico, se observa que este es propio del perfil ondulado y que su relación de dirección es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. Respecto al ámbito de tesitura, se evidencia que este es de séptima menor (7m), siendo la nota (sol) la más aguda y la nota (la) la más grave. Armónicamente, se advierte que la melodía guarda relación con el mismo ciclo armónico analizado en el piano. Respecto al ritmo, es posible evidenciar que la entrada de la voz nuevamente es anacrúsica y que el recurso de la síncopa continua presente.

Ilustración 80

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones, Pregón 2 - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Pregón 3

En cuanto al tercer pregón, se advierte que empieza en el compás 106 (con anacrusa) y finaliza en el compás 110. (2' 12" – 2' 18"). En lo referente al diseño de la melodía, se observa que predomina el perfil ondulado y que la relación de dirección de la misma es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En lo que respecta al ámbito de tesitura, es posible afirmar que este es de (5dim), siendo la nota (sol) la más aguda y la nota (do#) la más grave. En lo que respecta a la cuestión armónica, es posible evidenciar que la construcción de la melodía utiliza notas estructurales de los acordes y notas de paso guardando relación con el ciclo armónico mencionado anteriormente. Respecto al ritmo, es posible evidenciar que la primera nota del pregón continua entrando en anacrusa y que las figuras rítmicas que predominan nuevamente son las corcheas y las negras.

Ilustración 81

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones, Pregón 3 - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Pregón 4

El cuarto pregón se presenta a partir del compás 118 (con anacrusa) y finaliza en el 122 (2' 27" – 2' 33"). En el diseño melódico de este fragmento, se observa que predomina el perfil ondulado y que la relación de dirección de la melodía es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En cuanto al ámbito de tesitura, es posible mencionar que este es de (5dim), siendo la nota (sol) la más aguda y la nota (do#) la más grave. En relación a la armonía, se evidencia el

uso de notas estructurales y de notas de paso que guardan relación con el ciclo armónico expuesto anteriormente. En cuanto al ritmo, se reitera la entrada en de la primera nota en anacrusa y se destaca el uso de la síncopa interna y externa.

Ilustración 82

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones, Pregón 4 - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Pregón 5

El último pregón inicia en el compás 130 (con anacrusa) y finaliza en el compás 134 (2' 42" – 2' 48"). En lo que respecta a su diseño melódico, se observa que este es propio del perfil ondulado y que su relación de dirección es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En relación a la armonía, se observa el uso de notas estructurales y de tensiones, las cuales guardan relación con los acordes del ciclo armónico antes mencionado. En lo que se refiere al ritmo, una vez más se advierte la entrada de la primera nota en anacrusa y continua siendo evidente el uso de la síncopa interna y externa.

Ilustración 83

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro A / Pregones, Pregón 5 - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Mambo

A partir del compás 142 (con anacrusa) hasta el 173 se desarrolla el mambo, en donde la sección del brass es protagonista. Esta sección a su vez se divide en tres: mambo A, el cual va desde el compás 142 (con anacrusa) hasta el compás 157 (2' 57" – 3' 17"), mambo B, que inicia en el compás 158 y finaliza en el 165 (3' 18" – 3' 27") y mambo B', que inicia en el compás 166 y finaliza en el 173 (3' 28" – 3' 36").

Mambo A

Piano

En esta ocasión, se advierte que el ciclo armónico del piano inicia en la última corchea del compás 141 y que este se encuentra conformado por los siguientes acordes: Dm (tónica) y A7 (dominante). Es importante aclarar que este ciclo se repite por segunda vez a partir del compás 150. En cuanto a la construcción melódica del tumbao, se resalta el uso de notas estructurales de los acordes y tensiones disponibles como lo es el caso de la nota (sib), la cual como se mencionó en secciones pasadas, cumple la función de ser trecena bemol (b13) de (Dm) y (b9) de (A7). Rítmicamente, se destaca el uso de corcheas y negras. Además, es evidente el uso constante de la sincopa externa e interna.

Ilustración 84

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Mambo, Mambo A - Piano

The image displays two systems of musical notation for the piano part of 'Mambo A'. The first system covers measures 141 to 157, and the second system covers measures 145 to 157. Both systems are written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The notation features a complex melodic line in the right hand, characterized by frequent use of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. Chord symbols 'Dm' and 'A7' are placed above the staff to indicate the harmonic structure. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and accidentals (sharps and flats).



Nota. Elaboración propia.

Bajo

El bajo al igual que el piano inicia en la última corchea del compás 141. Respecto a la construcción de la línea melódica, se observa que este utiliza notas estructurales de los acordes (Dm) y (A7) y tensiones disponibles como lo es el caso de la nota (sib). En lo referente al ritmo, es posible evidenciar la ejecución del tumbao tradicional, en el cual se destaca el uso frecuente de la síncopa.

Ilustración 85

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Mambo, Mambo A - Bajo



Nota. Elaboración propia.

Brass

Primera semifrase

En la primera semifrase del mambo A, se observa que se desarrolla un diálogo melódico entre los instrumentos que conforman la sección del brass. La pregunta es interpretada con un motivo

expuesto por dichos instrumentos y la respuesta es ejecutada únicamente por el trombón, quien expone una melodía. En lo que se refiere a la armonía, es posible evidenciar que en el primer tiempo del compás 142 (con anacrusa), los instrumentos que hacen parte de la pregunta ejecutan el acorde de (Dm) y luego en los compases 143 y 144 resaltan el acorde de (A7). Por otro lado, se advierte que la melodía liderada por el trombón utiliza notas estructurales y tensiones disponibles, guardando relación con los dos acordes mencionados anteriormente. En relación al ritmo, es posible mencionar que el motivo presente en la pregunta está conformado por cinco corcheas. Asimismo, se observa que las figuras presentes en la respuesta están conformadas por corcheas (con y sin ligadura) y blancas con ligadura.

Ilustración 86

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Mambo, Mambo A - Brass

The musical score for the Brass section of 'Buenaventura y Caney' shows a four-measure phrase. The Flute (Flt. T.) and Saxophone (Sax. T.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet 1 (Tpt. 1) and Trumpet 2 (Tpt. 2) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombone (Tbn.) part plays a melodic line with eighth notes and a half note.

Nota. Elaboración propia.

Semifrase 2

En cuanto a la segunda frase del mambo A, se evidencia que la pregunta no presenta variación rítmica ni melódica. Sin embargo, se observa que la respuesta ejecutada por el trombón si presenta variación melódica. En relación la nota (lab) presente en el compás 146, es posible afirmar que corresponde a una nota de aprox. cromática descendente para llegar a la séptima (sol) del siguiente acorde (A7).

Ilustración 87

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Mambo, Mambo A - Brass



Nota. Elaboración propia.

Mambo B

Piano y bajo

Durante la exposición del mambo B, el bajo y el piano continúan ejecutando el mismo ciclo armónico analizado en el mambo A (Dm – A7). Por su parte, se observa que la sección del brass, más exactamente la flauta travesa y el saxofón tenor presentan nuevo material melódico.

Brass

Semifrase 1

La primera semifrase del mambo B, es ejecutada únicamente por la flauta travesa y por el saxofón tenor. Aquí, se observa un motivo que se repite múltiples veces durante esta sección. En lo que se refiere a la construcción melódica de dicho motivo, se observa que este guarda relación con los acordes ya mencionados anteriormente. Asimismo, en la cuestión rítmica, se advierte que su figuración rítmica está compuesta en el primer compás por corcheas y negras y en el segundo compás por una blanca.

Ilustración 88

Buenaventura y Caney – Análisis musical, Mambo, Mambo B - Brass



Nota. Elaboración propia.

Semifrase 2

En la segunda semifrase se observa nuevamente un diálogo melódico, en donde la pregunta es ejecutada por la flauta traversa y el saxofón, y la respuesta por los demás instrumentos que conforman el brass (trompetas y trombón). En este caso, es posible evidenciar que la pregunta no presenta variación con lo expuesto en la semifrase 1. Sin embargo, en la respuesta (compás 163), se observa una armonización a tres voces, que guarda relación con el acorde de (A7). En cuanto a la construcción melódica del compás 165, es posible notar que esta guarda relación con el acorde de (Dm). Por otro lado, en lo que respecta al ritmo, es posible observar que la figuración rítmica de la respuesta está compuesta por corcheas y semicorcheas.

Ilustración 89

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Mambo, Mambo B - Brass



Nota. Elaboración propia.

Mambo B'

El mambo B' está compuesto por un ciclo de ocho compases, en el cual se expone el mismo material expuesto en la ilustración 101.

Solo Tpt. 1

La sección del solo inicia en el compás 174 y finaliza en el 179 (3' 37" – 3' 44"). Como lo indica su nombre, durante este momento la trompeta 1 realiza un pequeño solo, el cual es acompañado por los instrumentos de la sección armónica y rítmica.

Piano

Durante este momento, el piano ejecuta los acordes A7 (dominante) y Dm (tónica). En cuanto a la construcción del tumbao, se observa que este continua utilizando en su mayoría notas estructurales de los acordes y algunas tensiones disponibles como es el caso de la nota (sib). En lo que corresponde a la cuestión rítmica, es posible destacar el uso frecuente de corcheas y negras.

Ilustración 90

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Solo Tpt. 1 - Piano

The musical notation for Solo Tpt. 1 and Piano is presented in two systems. The first system contains four measures, alternating between A7 and Dm chords. The second system contains two measures, also alternating between A7 and Dm chords, followed by rests. The notation is in 4/4 time, featuring a key signature of one flat (Bb). The piano part consists of two systems of staves. The first system shows four measures with alternating A7 and Dm chords. The second system shows two measures with A7 and Dm chords, followed by rests. The trumpet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and slurs indicating phrasing. The piano accompaniment provides a steady tumbao rhythm with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and slurs indicating phrasing.

Nota. Elaboración propia.

Bajo

En este caso, es posible evidenciar que el bajo expone su tumbao tradicional guardando relación con los acordes (A7) y (Dm).

Ilustración 91

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Solo Tpt. 1 - Bajo



Nota. Elaboración propia.

Trompeta 1

Durante esta sección, la trompeta 1 expone un pequeño solo en donde predomina el uso de arpeggios de los acordes mencionados anteriormente y notas de paso. Por otro lado, en relación al ritmo se observa el uso de figuras de negra, corchea y redonda.

Ilustración 92

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Solo Tpt. 1 - Trompeta 1



Nota. Elaboración propia.

Obligado

En el compás 180 (3' 45") aparece un obligado en donde únicamente intervienen el piano y el bajo.

Piano y Bajo

Es posible observar que este obligado está construido por grados conjuntos descendentes, iniciando desde el sexto grado de la tonalidad (sib) y finalizando en el primer grado de la misma

(re). Respecto al ritmo, se observa que ambos tiempos del compás están conformados por grupos de corcheas.

Ilustración 93

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Obligado - (Piano - Bajo)



Nota. Elaboración propia.

Corte (*Tutti*)

Desde el compás 181 al 182 (3' 46' – 3' 47'") está presente el corte (*tutti*), en el cual intervienen todos los instrumentos presentes en la canción.

Piano y Bajo

En este caso, el piano y el bajo nuevamente comparten un unísono en la sección del corte. Respecto a las notas utilizadas en este, se destaca el uso de notas estructurales pertenecientes al acorde de (A7). En cuanto al ritmo, es posible observar una corchea, una negra, una corchea ligada a una negra y una negra ligada a una corchea.

Ilustración 94

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Corte (tutti) - (Piano y Bajo)

Piano

Bajo

Nota. Elaboración propia.

Percusión

La sección de la percusión también se suma al corte analizado anteriormente en el piano y el bajo.

Ilustración 95

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Corte (tutti) - Percusión



Nota. Elaboración propia.

Brass

En esta ocasión, es posible afirmar que los instrumentos que conforman la sección del brass ejecutan las dos primeras notas (do# y mi) al unísono, guardando relación con el acorde de (A7). Posteriormente, se observa que estos abren sus voces, en donde la flauta y la trompeta 1 ejecutan la trecena natural (si natural), el saxofón la fundamental (la), la trompeta 2 la séptima (sol) y el trombón la quinta (mi).

Ilustración 96

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Corte (tutti) - Brass

A musical score for the brass section, starting at measure 181. It includes five staves: Fl. S. (Flute), Sax. T. (Saxophone), Tpt. Sib 1 (Trumpet 1), Tpt. Sib 2 (Trumpet 2), and Tbn. (Trombone). The notation shows various notes and rests, with some notes beamed together.

Nota. Elaboración propia.

Coro B

La primera exposición del coro B inicia en el compás 184 (con dos compases antes en la voz y un apoyo ritmo-melódico por parte de los instrumentos) y finaliza en el compás 215 (3' 48" – 4' 29"). Cabe mencionar que durante esta sección, se destaca un diálogo melódico entre los coros y la armonía (piano y bajo).

Piano y Bajo

Para este momento, el piano y el bajo realizan un apoyo ritmo-melódico en la primera exposición de los coros, guardando relación con el acorde de tónica. En cuanto a la figuración rítmica, es posible evidenciar una negra con puntillo, una corchea ligada a una negra y una negra ligada a una negra con puntillo.

Ilustración 97

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro B - (Piano y Bajo)

Dm

Piano



Bajo

Nota. Elaboración propia.

Percusión

La sección de la percusión también se suma a la primera semifrase del coro con un apoyo rítmico conformado por las figuras rítmicas mencionadas anteriormente.

Ilustración 98

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro B - Percusión



Nota. Elaboración propia.

Piano

Como se mencionó anteriormente, durante esta sección se forma un diálogo melódico entre la armonía (pregunta), la cual presenta variación ritmo-melódica en su repetición y los coros (respuesta). Cabe destacar que estos se alternan cada dos compases. En cuanto a los dos primeros compases, se observa que el piano desarrolla una idea melódica, en donde la melodía principal es liderada por la mano izquierda. Por su parte, se observa que la mano derecha ejecuta una voz secundaria, asociada a lo expuesto en la izquierda. Es importante mencionar que dichas melodías guardan relación el siguiente ciclo armónico: (Dm), (C), (Bb), (A7) dos compases y nuevamente (Dm). Sin embargo, en su repetición este presenta una pequeña variación en donde el acorde de (A7) solo es ejecutado en un compás, dándole paso al siguiente acorde (Dm).

Ilustración 99

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro B - Piano



Nota. Elaboración propia.

Bajo

Es posible evidenciar que en esta ocasión el bajo refuerza la melodía principal expuesta por la mano izquierda en el piano, y que cuando interviene el coro lo acompaña ejecutando su tumbao tradicional.

Ilustración 100

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro B - Bajo



Nota. Elaboración propia.

Coro

Se observa que el compás en anacrusa (182) guarda relación con el acorde de (A7) presente en la sección del corte. Luego, es posible analizar que el siguiente compás (183) guarda relación con el acorde de (Dm). En cuanto a la melodía, se evidencia que predomina el perfil ondulado y que la relación de dirección de la misma es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En relación al ritmo, en los dos primeros compases se observa una negra, dos corcheas (la última con ligadura), una corchea, una negra, una blanca ligada a una negra y nuevamente una negra. Más adelante, en donde vuelve a intervenir la voz, aparecen dos corcheas con ligadura, una corchea, una negra y en el siguiente compás se observan cuatro negras.

Ilustración 101

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Coro B, Coro - Voz

Voz 1



Voz 2



The image shows two staves of musical notation for voices. The first staff is labeled 'Voz 1' and the second 'Voz 2'. Both are in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics for Voz 1 are 'Mi Bue na ven tu ra' and for Voz 2 are 'Bue na ven tu ray Ca ney'. The notation includes notes, rests, and a treble clef.

Nota. Elaboración propia.

Moña

Desde el compás 216 hasta el compás 224 (4' 30" – 4' 40"), aparece una sección denominada moña, en la cual vuelve a tomar protagonismo la sección del brass, pero su duración en comparación con el mambo es más corta.

Piano

Durante la moña, el piano pasa a ejecutar un ciclo armónico conformado por dos acordes (A7) y (Dm). Para la construcción de los tumbaos, únicamente se utilizan notas estructurales de dichos acordes.

Ilustración 102

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Moña - Piano



The image shows two staves of musical notation for the piano part. The notation includes notes, rests, and a treble clef. Above the staves, the chords A7 and Dm are indicated, showing a harmonic cycle. The first staff shows the A7 chord and the second staff shows the Dm chord.



Nota. Elaboración propia.

Bajo

En esta ocasión, es importante destacar que en lo que se refiere a la melodía, el bajo utiliza únicamente notas estructurales de los acordes mencionados anteriormente. Además, cabe destacar que en el acorde de (A7), dicho instrumento no ejecuta la fundamental en el tiempo fuerte, sino que hace uso de la nota (mi).

Ilustración 103

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Moña - Bajo



Nota. Elaboración propia.

Brass

En esta sección, se observa algo conocido con el nombre de “campana” en música popular, lo cual consiste en una especie de desplazamiento rítmico, en donde cada sonido va apareciendo de manera consecutiva o en forma de arpeggio, hasta conseguir que al final todas las voces se

encuentren. Respecto a la cuestión melódica, se destaca el uso de notas estructurales de los acordes (A7) y (Dm).

Ilustración 104

Buenaventura y Caney - Análisis musical, Moña - Brass

The musical score for 'Moña - Brass' is written for five instruments: Flute (Flt. T.), Saxophone (Saxo T.), Trumpet 1 (Tpt 1), Trumpet 2 (Tpt 2), and Trombone (Tbn.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of five staves. The Flute and Saxophone parts play a melodic line starting on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The Trumpet 1 and Trumpet 2 parts play a similar melodic line, starting on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The Trombone part plays a whole note G4. The score is divided into two measures, each containing two staves.

Nota. Elaboración propia.

Coro B (fade out)

A partir del compás 225 hasta el 235 (4' 41 – 4' 54) se expone nuevamente una vuelta del coro B. Seguido de esto, la canción finaliza en un fade out.

3.3 “Cali Pachanguero”

En la entrevista realizada por Umberto Valverde a Jairo Varela, este último comenta que la inspiración de “Cali pachanguero”, surgió a partir de una experiencia en una gira por Nueva York, en donde conoció la historia de un caleño que viajó a tierras extranjeras en busca del sueño americano, el cual no logró materializar, por lo que anhelaba con todo su ser regresar a su ciudad natal y no salir nunca más de allí. A partir de esto, el compositor cuenta que empezó a darle forma a la idea de una canción que encajara con esta historia y la estrenó hacia el año 1984, sin imaginarse que esta canción se convertiría en el “éxito de su vida”, tal como él mismo lo afirma. además de convertirse en un himno de Cali. Al respecto Varela comenta:

“*Cali Pachanguero*”, es producto de la nostalgia que sentimos cuando dejamos nuestra tierra. Los colombianos expresan bien ese sentimiento cuando se encuentran lejos de casa. Una vez, estando en una gira, conocimos a un caleño en Nueva York que nos hablaba de la imposibilidad de volver pronto y todo lo que extrañaba a Cali”. (Varela, 2012, como se citó en Valverde, 2013)

En una entrevista realizada por el periódico el país, el saxofonista “Tarry” Garcés, ex integrante del Grupo Niche, sostiene que *Cali Pachanguero* es una de las canciones más “desclavadas” de la salsa. Al respecto, explica que solo la primera parte de la canción (introducción de las trompetas), se encuentra en una clave correcta y que lo demás se encuentra escrito sobre la clave cruzada.

Esta canción es la pista número 5 del álbum en vinilo y casete “*No Hay Quinto Malo*”, producido por la disquera Codiscos y fue publicado el 5 de octubre de 1984. La composición es de la autoría de Jairo Varela y la interpretación es del “Grupo Niche”. Dicha canción tiene una fuerte influencia del género pachanga y su letra exalta las raíces de la cultura popular caleña.

Entre los músicos que hicieron parte de esta producción se encuentran:

- Bajo: Francisco García
- Bongó: Julio "Bochica" Obregón
- Cantante: Alfonso "Moncho" Santana
- Coros: Ostwal Serna, Alfonso "Moncho" Santana, Jairo Varela
- Congas: Jairo Riascos
- Güiro: Jairo Varela
- Piano: Nicolás "Macabí" Cristancho
- Saxo y flauta: Alí "Tarry" Garcés
- Timbales: Alfredo "Pichirilo" Longa
- Trombón: Fernando Martínez
- Trompeta 1: Fabio Espinosa Jr.
- Trompeta 2 y maracas: Oswaldo

3.3.1 Análisis musical “Cali Pachanguero”

Transcripción:

La transcripción de “Cali Pachanguero”, se realizó tomando como referencia el audio original publicado por Codiscos en la plataforma YouTube. La transcripción es de la autoría de la estudiante Valentina Salazar Aguirre (autora del trabajo en curso).

Tonalidad

Cm

Compás

2/2 (compás partido)

LETRA

Cali pachanguero

Cali luz de un nuevo cielo (Bis).

De romántica luna

El lucero que es lelo

De mirar en tu valle

La mujer que yo quiero

Y el jilguero que canta

Calles que se levantan

Carnaval en Juanchito

Todo un pueblo que inspira

Cali pachanguero

Cali luz de un nuevo cielo (Bis).

Es por eso que espero

Que los días que lejos

Cuando dure mi ausencia

Sabes bien que me muero

Todos los caminos conducen a ti

Si supieras la pena que un día sentí

Cuando en frente de mí tus montañas no

vi

Que todo, que todo, que todo, que todo,
que

Que todo el mundo te cante

Que todo el mundo te mime

Celoso estoy pa' que mires

No me voy más ni por miles (Bis).

Permita que me arrepienta, oh

Mi bella cenicienta

De rodillas mi presencia

Si mi ausencia fue tu afrenta

Que noches, que noches tan bonitas

Siloé en sus callecitas

Al fondo mi valle en risa

¡Ay!, todito se divisa

Un clásico en el Pascual

Adornado de mujeres sin par

América y Cali a ganar

Aquí no se puede empatar

Barranquilla puerta de oro

París la ciudad luz

Nueva York capital del mundo

Cómo, ah pues,

Del Cielo Cali la sucursal

Oye Cañandonga sepárame la mesa,

A millas siento tu aroma

Ah pues,

Cualquiera justo razona

Que Cali es Cali señoras, señores

Manolo escóndeme

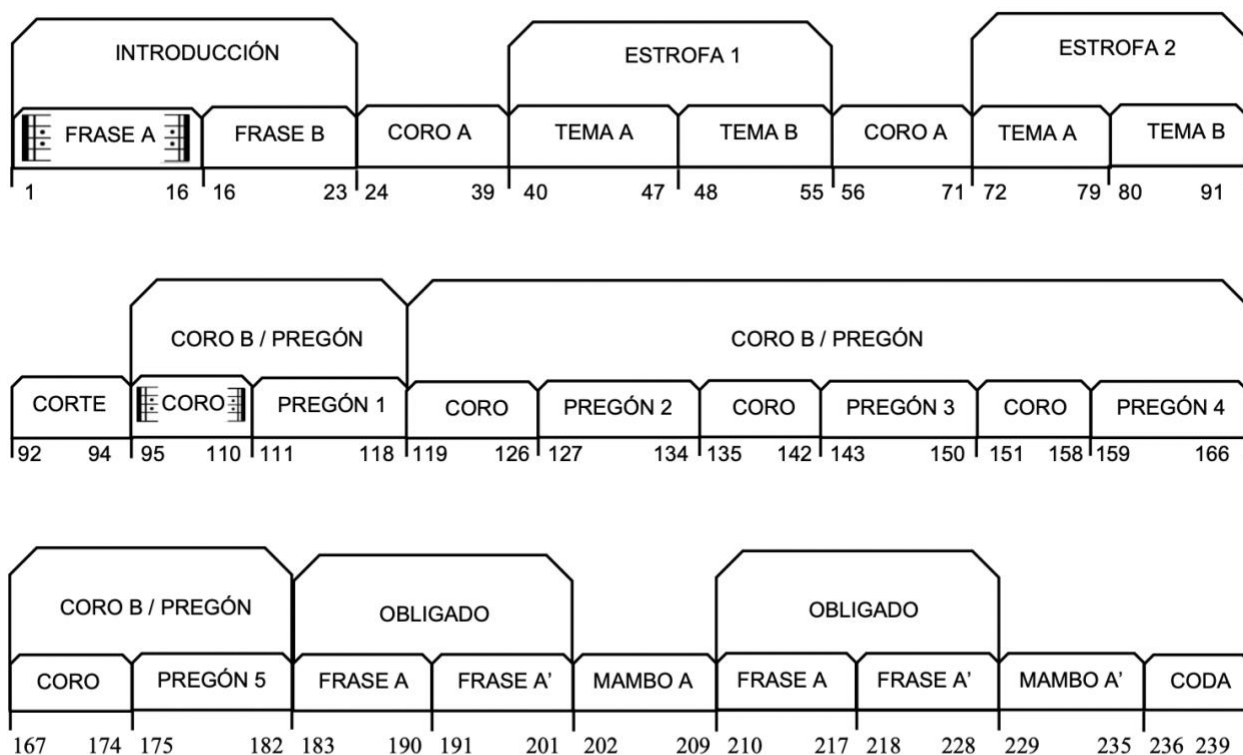
Lo demás es loma

¡Cali!

Forma musical

Ilustración 105

Cali Pachanguero - Análisis musical - Forma



Nota. Elaboración propia.

Introducción

La introducción inicia desde la anacrusa ejecutada por las trompetas y el saxofón, y finaliza en el compás 23. (1" – 28"). Asimismo, es posible evidenciar que esta sección está comprendida por dos frases: frase A y frase B.

Frase A

En esta sección se halla una frase que a su vez se encuentra dividida por dos semifrases, las cuales manejan una estructura de pregunta y respuesta entre los instrumentos conformados por el brass. La exposición de la frase va hasta el octavo compás y posteriormente se repite, presentando una ligera variación en el trombón.

Piano

El piano está conformado por un ciclo armónico de dos acordes: Cm (tónica) y G7 (dominante), los cuales están distribuidos en ocho compases. Cabe mencionar que este ciclo se repite por segunda vez a partir del compás 10 y finaliza en el compás 15, en donde posteriormente aparecen otros acordes y el piano pasa a desempeñar un papel melódico. Rítmicamente, se observa que los tumbaos utilizan el recurso de la síncopa interna y externa, lo cual es propio de este tipo de músicas. Además, es posible mencionar que las figuras predominantes son las corcheas y las negras. En lo referente a la cuestión armónica, es posible afirmar que dichos tumbaos están contruidos en su mayoría sobre notas pertenecientes al arpeggio de los acordes en cuestión y sobre algunas notas de agregación o tensiones disponibles como lo es el caso de la nota La bemol (Ab), la cual en este caso funciona como la novena bemol (b9) del acorde (G7). Por otra parte, es importante mencionar que ambas manos tocan la misma disposición de los acordes y que la mano derecha hace uso del recurso de las octavas con el fin de proporcionarle mayor peso al acompañamiento armónico.

Ilustración 106

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Piano

♩ = 195

Cm

4 G7 G7

7 Cm

10 Cm G7

13 G7

Nota. Elaboración propia.

Bajo Eléctrico

A diferencia de gran cantidad de músicas centroamericanas en las que el bajo se caracteriza por ir tocando de manera anticipada o sincopada las notas de los acordes que vendrán, en esta ocasión, se observa que el bajo va tocando a tempo la mayoría de la

canción, aunque conservando la síncopa interna. Sin embargo, en los compases 8 y 9 es posible evidenciar que el mismo realiza una variación rítmica, en donde hace uso del recurso de la síncopa externa característica. Por otro lado, podemos observar que la mayoría del tiempo el bajo se mueve a manera de ostinato, ejecutando un ritmo compuesto por negra, dos corcheas, una negra ligada a la corchea anterior y nuevamente una negra en el último pulso del compás. Respecto a la línea melódica del bajo, se observa que esta se mueve sobre notas estructurales de los acordes analizados anteriormente en el piano. De esta manera, este instrumento contribuye a darle peso a la obra. Entre los intervalos que más se destacan se encuentran: octavas ascendentes, cuartas justas descendentes y ascendentes (4J), quintas justas ascendentes y descendentes (5J) y segundas menores descendentes (2m).

Ilustración 107

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Bajo

Bajo eléctrico

The musical notation is written on a single staff in bass clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation is divided into four measures, each starting with a measure number: 1, 5, 9, and 13. The first measure (1) contains a whole rest. The subsequent measures (5, 9, 13) show a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. The notes are primarily on the lower half of the staff, consistent with the 'ostinato' description in the text.

Nota. Elaboración propia.

Percusión

Congas

Este patrón rítmico conformado por dos compases es conocido con el nombre de “marcha de conga”. Su relevancia se debe a que el mismo corresponde al ritmo básico utilizado en

la salsa. En cuanto a su participación en esta canción, es posible afirmar que este se encuentra presente la mayoría del tiempo; a excepción de algunos momentos en los que se exponen cortes o variaciones rítmicas que aparecen en las diferentes secciones de la misma. En cuanto al ritmo, se observa que este se encuentra conformado por figuras de corchea en un compás de 2/2. Además, es importante destacar que para este caso, se tiene el patrón rítmico en función de la clave de son en 3/2. Respecto a la construcción de dicho patrón, se tienen 4 sonidos y posiciones principales entre las cuales se destacan la palma de la mano cayendo completamente sobre el parche del tambor, los dedos de la mano subiendo y bajando para golpear el parche (sin levantar la muñeca del tambor), el “Tapado” que consiste en un golpe seco cerca del borde del tambor (manteniendo la mano sobre el parche al golpearlo), y por último el “Abierto” el cual comparte similitudes con el tapado, pero con la diferencia de dejar la mano ligeramente levantada, con la intención de liberar el armónico natural del parche del tambor.

Las convenciones corresponden a:

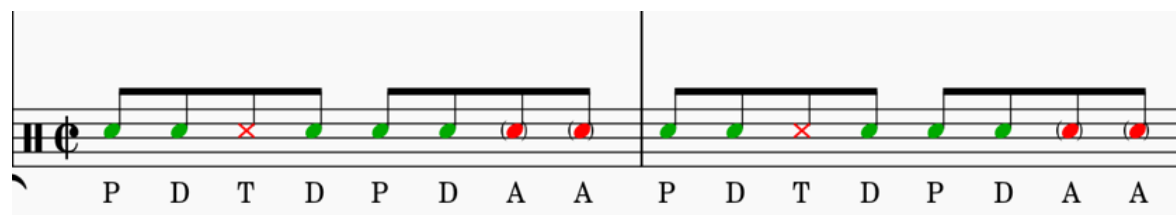
Color verde: Mano izquierda

Color rojo: Mano derecha

P: Palma / D: Dedos / T: Tapado / A: Abierto

Ilustración 108

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Congas



Nota. Elaboración propia.

Bongos

A este patrón rítmico se le conoce con el nombre de “martillo de tambor”. Su función es un poco más libre o improvisativa, a diferencia de la conga. Sin embargo, es importante aclarar que su propósito es ir amarrado de esta misma. En esta ocasión, se hace mayor uso de los dedos y las falanges que de la mano completa, debido a que la intención de esta técnica consiste en emitir sonidos un poco más agudos, para de esta manera aprovechar al máximo los armónicos característicos del instrumento.

Las convenciones corresponden a:

D: Dedo índice / 3D: 3 Dedos de la mano juntos / 2D: 2 Dedos de la mano juntos / P: Dedo pulgar

La nota encerrada en paréntesis corresponde a un golpe abierto*

R: Mano derecha

L: Mano izquierda.

Ilustración 109

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Bongós

The illustration shows a musical staff for Bongos in 2/4 time. The notation is divided into two measures by a vertical line. Above the staff, the notes are labeled with letters: D (Dedo índice), 3D (3 Dedos de la mano juntos), 2D (2 Dedos de la mano juntos), and P (Dedo pulgar). The first measure contains four groups of notes, each starting with an 'x' on the first line. The second measure contains four groups of notes, each starting with an 'x' on the first line. Below the staff, the letters R (Mano derecha) and L (Mano izquierda) are written under the corresponding notes. The notes are: R, L, R, L, R, L, R, L, R, L, R, L, R, L, R, L.

Nota. Elaboración propia.

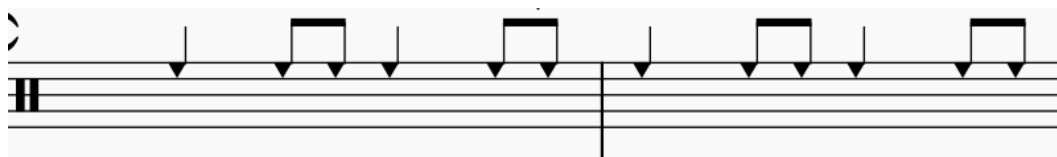
Timbal

Para este caso, se observa que no se hace uso de la cascara del timbal para acompañar la introducción ni las estrofas de la canción; por el contrario, a lo largo de la primera sección se hace uso de la campana de cha-cha o campana pachanguera, ejecutando este patrón

rítmico en el cuerpo y la boca de la campana. Dicho ritmo está conformado por figuras de negras y corcheas.

Ilustración 110

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Timbal



Nota. Elaboración propia.

Brass

En la siguiente imagen, se puede apreciar un fragmento de los instrumentos que conforman la sección de la cuerda del brass. Cabe señalar que para efectos de mayor claridad, el análisis de los instrumentos transpositores (trompeta y saxofón alto) se realizó con escritura de notas reales. Además, es necesario aclarar que la flauta traversa únicamente aparece hasta el compás 202. De esta manera, la sección del brass se encuentra conformada por los siguientes instrumentos:

- Flauta Traversa
- Trompetas (1 y 2)
- Saxofón
- Trombón

Ilustración 111

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Brass

The image shows a musical score for the brass section of 'Cali Pachanguero'. It consists of five staves: Flauta Traversa, Saxofón Alto, Trompeta 1, Trompeta 2, and Trombón. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The Flauta Traversa and Trombón parts are mostly rests. The Saxofón Alto, Trompeta 1, and Trompeta 2 parts have more activity. The Saxofón Alto starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The Trompeta 1 and 2 parts start with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The Trombón part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4.

Nota. Elaboración propia.

Trompetas 1 y 2

Primera Semifrase

En esta semifrase se puede observar que las trompetas son las encargadas de darle inicio a la obra marcando la entrada con la nota (sol) en anacrusa. A partir del segundo compás, se observa que las trompetas se encuentran armonizadas por terceras. En cuanto a la cuestión armónica, es posible evidenciar que la trompeta 1 toca la nota (mib), la cual se refiere a la tercera menor (3ra) del acorde fundamental (Cm). Seguido de esto, aparece la nota (fa) como grado conjunto ascendente para llegar a la nota (sol) del tercer compás, la cual corresponde a la quinta (5ta) del acorde mencionado anteriormente. Luego, aparece nuevamente la nota (mib) en un movimiento de tercera menor (3m) descendente y finalizando el mismo compás, aparece la nota (FA) que se refiere a una anticipación del acorde de (G7).

Por su parte, en la trompeta 2 (después del compás en anacrusa) se observa la nota (do), la cual corresponde a la fundamental del acorde en cuestión. A continuación, aparece la nota (re) que se refiere a un movimiento ascendente por grado conjunto para llegar a la

nota (mib), la cual a su vez es la tercera menor del acorde de (Cm). Luego de esto, aparece nuevamente la nota (do) ya analizada anteriormente. Finalmente, está presente la nota (re) que en este caso también se refiere a una anticipación del acorde de (G7). En relación al ritmo, se observan dos negras en el compás con anacrusa, cuatro negras en el segundo compás, una blanca, una negra con puntillo y una corchea con ligadura en el tercero, y una corchea ligada a la corchea anterior en el cuarto compás.

Ilustración 112

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Trompetas



Nota. Elaboración propia.

Segunda Semifrase

La segunda semifrase inicia con las dos trompetas tocando nuevamente la nota (sol) al unísono, la cual corresponde a la fundamental del acorde (G7). Posterior a esto, nuevamente en el siguiente compás las voces de las trompetas se abren siendo armonizadas por terceras. Armónicamente, se observa que en dicho compás la trompeta 1 ejecuta la nota (re), la cual corresponde a la quinta (5ta) del acorde en cuestión. Luego, en la última negra del mismo tiempo aparece la nota (mib), la cual funciona como grado conjunto ascendente para llegar a la nota (fa) del séptimo compás, que a su vez se relaciona con la séptima del mismo acorde (G7). Posterior a esto, aparece la nota (sol), la cual pertenece a la fundamental del mismo acorde y finalmente aparece la nota (mib), la cual en este caso funciona como anticipación del siguiente acorde (Cm). En cuanto a la trompeta 2, se observa que después de la anacrusa ejecuta la nota (si natural), que en este caso guarda relación con la tercera mayor del acorde de (G7). Después, en la última negra del

mismo compás se encuentra la nota (do), la cual funciona como grado conjunto ascendente para llegar a la nota (re) del séptimo compás, que en este caso se relaciona con la quinta (5ta) del acorde en cuestión. A continuación, en el segundo tiempo del mismo compás se encuentra la nota (mib), que se refiere a la trecena bemol (b13) del acorde de (G7). Finalmente, en la última corchea del compás aparece la nota (do), que se relaciona con la fundamental del acorde de (Cm). Las figuras rítmicas guardan la misma relación analizada en la primera semifrase.

Ilustración 113

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Trompetas



Nota. Elaboración propia.

Saxofón Alto

Primera Semifrase

Se puede observar que al igual que en las trompetas, el saxofón también inicia con la nota (sol) en anacrusa. Además, en esta sección dicho instrumento comparte la misma figuración rítmica de las trompetas, pero se encuentra armonizado con diferentes notas, lo cual contribuye a darle peso a la melodía propuesta para esta sección y a ampliar la sonoridad de la misma al armonizarla.

En relación con la armonía, se puede observar que la nota (sol) que aparece de manera reiterativa después del compás en anacrusa hasta la blanca del siguiente compás, se refiere a la quinta (5ta) del acorde de (Cm) y que la nota (mib) que aparece en el segundo tiempo del mismo compás, se refiere a la tercera menor (3ra) del mismo acorde. Por su parte, es

posible afirmar que la nota (re) corresponde a una anticipación del siguiente acorde que en este caso es (G7).

Ilustración 114

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Saxofón Alto



la izquierda, generando que en cada repetición de la misma, esta no coincida con su posición original.

Ilustración 116

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Trombón



Nota. Elaboración propia.

Segunda semifrase

En los compases 8 y 9 aparece el mismo motivo ritmo-melódico mencionado anteriormente, pero esta vez una octava arriba.

Ilustración 117

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Trombón



Nota. Elaboración propia.

Cabe mencionar que en la repetición de la frase, específicamente en la primera semifrase, el trombón presenta una ligera variación al continuar tocando la nota (sol) en el cuarto espacio del pentagrama y no en la primera línea como se expuso inicialmente.

Ilustración 118

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Trombón



Nota. Elaboración propia.

De igual manera, en la segunda semifrase se evidencia que el trombón ejecuta su motivo un compás antes a comparación de lo expuesto en la primera exposición de la frase. Además, es posible notar que esta vez solo se expone la mitad de dicho motivo.

Ilustración 119

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Trombón



Nota. Elaboración propia.

Frase B

En la frase B se expone una melodía que inicialmente es ejecutada al unísono por el piano, el bajo y el trombón. Posterior a esto, los instrumentos del brass se suman a dicha melodía la segunda vez que es expuesta nuevamente. Adicional a esto, se halla un corte con el cual se le da cierre a la sección.

Piano y Bajo

A partir del compás 16 aparece el siguiente ciclo armónico: Cm (tónica), Bb (dominante), Ab (Subdominante), G7 (dominante). Con base en esto, el piano y el bajo realizan una melodía compuesta por notas pertenecientes al arpeggio de los acordes mencionados anteriormente. En lo que respecta a la relación interválica usada en la construcción de esta melodía, se observa que el compás 16 inicia con un salto de cuarta justa (4J) ascendente, seguido de una segunda mayor (2M) descendente. Dicho motivo guarda la misma relación interválica hasta la segunda negra del compás 18. Seguido de esto, en el segundo tiempo del mismo compás aparece un intervalo de tercera menor (3m) ascendente y luego un intervalo de cuarta justa (4J) descendente. Es importante mencionar que esta secuencia se repite una segunda vez presentando una ligera variación al final, en donde aparece un corte encargado de darle cierre a la sección. La relación interválica de dicho corte es de cuarta

justa (4J) ascendente. En lo referente al ritmo, es posible advertir que el motivo se va desplazando dos corcheas hacia la izquierda durante el ciclo armónico ya mencionado anteriormente. En cuanto a las figuras que conforman el corte (compases 22 y 23), se observa una negra con puntillo y una corchea (en ambos compases).

Ilustración 120

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción – Piano y Bajo

Piano

The image displays musical notation for the Piano and Bajo parts of the 'Cali Pachanguero' introduction. The Piano part is shown in two systems of staves (treble and bass clef). The first system covers measures 16 to 19, and the second system covers measures 20 to 23. Chord symbols are placed above the measures: Cm, Bb, Ab, G7, Cm, Bb in the first system, and Ab, G7, Cm, F in the second. The Bajo part is shown in two single-staff systems, also covering measures 16 to 23. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes beamed together.

Bajo

Nota. Elaboración propia.

Percusión

Congas

En los compases 22 y 23 aparece el mismo corte analizado anteriormente en la sección armónica, el cual está conformado por negra con puntillo y corchea (en ambos compases). Después de esto, las congas continúan ejecutando el patrón rítmico mencionado anteriormente hasta el compás 110.

Ilustración 121

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Congas



Nota. Elaboración propia.

Bongos

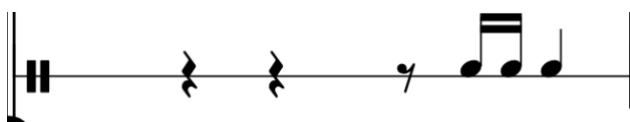
Al igual que en las congas, los bongós comparten el mismo corte realizado en los compases 22 y 23. Posterior a esto, continúan ejecutando el mismo patrón rítmico mencionado anteriormente hasta el compás 110.

Timbal

En el compás 22 se observa que el timbal además de sumarse al corte realizado por los demás instrumentos, también ejecuta una floritura o adorno que es notorio en este cierre de sección. Rítmicamente, dicho adorno está compuesto por dos semicorcheas y una negra.

Ilustración 122

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Timbal



Nota. Elaboración propia.

Trompetas 1 y 2

Desde el compás 19 hasta el 21, las trompetas se suman a la melodía ejecutada por el piano y el bajo en los compases anteriores, pero en la octava superior. De esta manera, le aportan peso a la melodía que anuncia el cierre de la sección. En el compás 22 las trompetas ejecutan la nota (do), la cual es la fundamental del acorde de (Cm) y

posteriormente en el compás 23 ejecutan la nota (fa), la cual pertenece a la fundamental del acorde de (F). De esta manera, contribuyen a la armonización de los dos acordes mencionados anteriormente.

Ilustración 123

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Trompetas

The image shows musical notation for two trumpet parts, Tpt. Sib 1 and Tpt. Sib 2, in the key of B-flat major (two flats). The notation is in 4/4 time. The first system shows measures 19, 20, and 21. In measure 19, Tpt. Sib 1 plays a half note B-flat and Tpt. Sib 2 plays a half note A. In measure 20, Tpt. Sib 1 plays a half note G and Tpt. Sib 2 plays a half note F. In measure 21, Tpt. Sib 1 plays a half note E and Tpt. Sib 2 plays a half note D. The second system shows measures 22 and 23. In measure 22, Tpt. Sib 1 plays a half note C and Tpt. Sib 2 plays a half note B. In measure 23, Tpt. Sib 1 plays a half note B and Tpt. Sib 2 plays a half note A.

Nota. Elaboración propia.

Saxofón Alto

En el compás 19 el saxofón también se suma a la melodía al unísono mencionada anteriormente; a excepción del compás 22 en donde armoniza ejecutando la nota (mib), la cual corresponde a la tercera menor del acorde de (Cm) y posteriormente en el compás 23, toca la nota (RE) que pertenece a la tercera del acorde de Fa mayor.

Ilustración 124

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Saxofón Alto

The image shows musical notation for two alto saxophone parts, Sax. Ctrl. 1 and Sax. Ctrl. 2, in the key of B-flat major (two flats). The notation is in 4/4 time. The first system shows measures 19, 20, and 21. In measure 19, Sax. Ctrl. 1 plays a half note B-flat and Sax. Ctrl. 2 plays a half note A. In measure 20, Sax. Ctrl. 1 plays a half note G and Sax. Ctrl. 2 plays a half note F. In measure 21, Sax. Ctrl. 1 plays a half note E and Sax. Ctrl. 2 plays a half note D. The second system shows measures 22 and 23. In measure 22, Sax. Ctrl. 1 plays a half note C and Sax. Ctrl. 2 plays a half note B. In measure 23, Sax. Ctrl. 1 plays a half note B and Sax. Ctrl. 2 plays a half note A.

Nota. Elaboración propia.

Trombón

Como se mencionó anteriormente, a partir del compás 16 el trombón al igual que el piano y el bajo, inicia tocando la melodía que posteriormente pasa a ser reforzada por los demás instrumentos del brass. En el compás 22 el trombón toca la nota (la) natural, la cual corresponde a la sexta del acorde de (Cm). Después de esto, en el compás 23 el trombón toca la nota (do), la cual guarda relación con la quinta del acorde de (F).

Ilustración 125

Cali Pachanguero - Análisis musical, Introducción - Trombón



Nota. Elaboración propia.

Coro A

La sección del coro aparece en diferentes puntos de la obra. Lo encontramos entre los compases 24 al 39 (29" – 47") y después de la primera estrofa interpretada por la voz, entre los compases 56 al 71 (1' 08" – 1' 26"). Es importante mencionar que esta sección no presenta modificaciones las veces que es expuesta.

Piano

Para este momento, el piano expone el mismo ciclo armónico de ocho compases expuesto en la introducción (presentando repetición). Por tal razón, es posible observar que la construcción del tumbao conserva el mismo patrón ritmo-melódico propuesto anteriormente. En los compases 38 y 39 se percibe una ligera variación en el ritmo y la

melodía, la cual continúa conservando el uso de notas estructurales sobre el acorde de (Cm).

Ilustración 126

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro – Piano

The musical score for Piano (Pno.) consists of four systems of staves, each labeled with a measure number (24, 28, 32, 36) and a chord symbol (Cm or G7). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line maintains a consistent eighth-note pattern throughout, while the melody in the right hand varies with different rhythmic groupings and rests.

Nota. Elaboración propia.

Bajo

En esta sección se percibe que la mayoría del tiempo el bajo conserva el mismo patrón rítmico propuesto en la introducción; a excepción de los compases 26 y 27, en donde se propone una variación ritmo-melódica conservando el uso de notas estructurales de los acordes y resaltando el uso de la síncopa externa.

Ilustración 127

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro - Bajo



Nota. Elaboración propia.

Voz (Coros)

Semifrase 1

Las voces que conforman los coros son tres y se encuentran armonizadas con las notas estructurales de los acordes (Cm) en los compases 24 y 25 y (G7) en el compás 26. Además, es posible analizar que el tipo de textura empleada corresponde a una textura homofónica, es decir que en este caso las tres voces se mueven simultáneamente compartiendo el mismo ritmo, pero diferentes notas. Respecto al movimiento empleado por dichas voces, es posible evidenciar una relación melódica en su mayoría descendente por grados conjuntos y disjuntos. En cuanto a la figuración rítmica, se observa una negra con puntillo y una corchea en el primer compás. Seguido de esto, en el segundo compás aparece una blanca, una negra con puntillo y una corchea con ligadura. Finalmente, en el último compás se observan dos corcheas. Por otro lado, es posible evidenciar que la entrada de estas voces es a tempo.

Ilustración 128

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro - Voz

Coros 1



Ca li pa chan gue— ro

Coros 2



Coros 3



Nota. Elaboración propia.

Semifrase 2

La segunda semifrase también se encuentra en su mayoría armonizada por notas estructurales de los acordes (G7) en los compases 28 y 29 y (Cm) en el compás 30. La nota (mib) presente en el segundo tiempo del compás 29 (primera voz), se refiere a la trecena bemol (b13) del acorde (G7) y la nota (do) ubicada en el mismo lugar (segunda voz), se refiere a la oncen natural (11) del acorde relacionado. En cuanto al movimiento empleado por las tres voces, se observa una relación de dirección en su mayoría ascendente por grados conjuntos y disjuntos.

Ilustración 129

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro – Voz.



Ca li luz deun nue vo— cie lo

Nota. Elaboración propia.

Trompetas 1 y 2

En los compases 26, 27 y 28 se observa que la nota (fa) presente en la trompeta 1 corresponde a la séptima del acorde de (G7), mientras que la nota (re) de la segunda trompeta se refiere a la quinta del mismo acorde. En relación al ritmo, es posible notar dos semicorcheas en el primer compás (la primera entra en contratiempo) y una corchea ligada a una blanca puntillo en los dos siguientes compases.

Más adelante, se advierte que la nota (mib) expuesta en el compás 30 (trompeta 1), se relaciona con la tercera menor del acorde de (Cm), mientras que la nota (sol) que aparece después de esta en un salto de tercera mayor (3M) ascendente, corresponde a la quinta del mismo acorde. Posterior a esto, en el siguiente compás se encuentra el mismo motivo ritmo-melódico del compás anterior pero desplazado una corchea hacia la izquierda. Por su parte, es posible evidenciar que la segunda trompeta toca el mismo motivo una tercera por debajo de la trompeta 1. Respecto al ritmo, en el compás 30 se observa una corchea entrando en contratiempo, seguida de un grupo de tresillos de negra. En cuanto al siguiente compás, aparece el mismo motivo rítmico pero desplazado una corchea hacia la izquierda como se mencionó anteriormente.

Ilustración 130

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro - Trompetas

The image shows musical notation for two trumpet parts, Tpt. 1 and Tpt. 2, across five measures. Tpt. 1 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4 and F#4 in measure 26, a dotted half note G4 in measure 27, and eighth notes G4, A4, Bb4, and A4 in measure 28. Measures 29 and 30 feature triplet eighth notes G4, A4, and Bb4. Tpt. 2 starts with a quarter rest, followed by eighth notes E4 and D4 in measure 26, a dotted half note E4 in measure 27, and eighth notes E4, F4, G4, and F4 in measure 28. Measures 29 and 30 feature triplet eighth notes E4, F4, and G4. The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Nota. Elaboración propia.

A continuación, en el compás 34 se observa que la melodía de la trompeta 1 se va moviendo por grados conjuntos ascendentes iniciando desde la nota (re), la cual pertenece al quinto grado del acorde de (G7) hasta llegar a la nota (la bemol), que corresponde a la novena bemol (b9) del mismo acorde. Seguido de esto, se observa un salto de tritono descendente hacia la nota (re). Luego, en el compás 35 la trompeta 1 ejecuta la nota (mi bemol), la cual corresponde a la trecena bemol (b13) del acorde de (G7). Seguido de esto, aparecen las notas (fa) y (sol) en un movimiento ascendente por grados conjuntos. Dichas notas se relacionan con a la séptima y la fundamental del acorde antes mencionado. Después de esto, aparece la nota (si natural), la cual corresponde a la tercera mayor del mismo acorde en cuestión. Por su parte en la trompeta 2 se aprecia el mismo movimiento melódico mencionado en la trompeta 1, pero empezado una tercera por debajo; a excepción de la negra ligada a la blanca, la cual guarda una relación de cuarta justa. En lo que respecta al ritmo, es posible notar que el primer tiempo del compás 34 está conformado por una corchea que entra en contratiempo y el segundo tiempo está conformado por dos grupos de tresillo de corchea. Posterior a esto, se observa nuevamente un grupo de tresillo de corchea, seguido de una negra ligada a una blanca.

Ilustración 131

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro - Trompetas



Nota. Elaboración propia.

Finalizando la sección aparece un corte realizado por los instrumentos que conforman la cuerda del brass. En la trompeta 1 aparece la nota (do), la cual corresponde a la fundamental del acorde de tónica. En la segunda trompeta se observa la nota (mib), que se

refiere a la tercera menor del mismo acorde. La relación interválica existente entre ambas trompetas es de sexta mayor (6M) descendente. En la cuestión rítmica, se observan negras y corcheas agrupadas en un grupo de tresillos, una negra con *staccato* en el segundo tiempo del compás y un silencio de negra.

Ilustración 132

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro - Trompetas



Nota. Elaboración propia.

Saxofón Alto

Durante el coro, el saxofón continúa tocando la misma figuración rítmica escrita para las trompetas, pero con notas diferentes contribuyendo de esta manera a ampliar el color de la cuerda. En la cuestión armónica, se observa la nota (si natural) en los compases 26, 27 y 28 la cual pertenece a la tercera mayor del acorde de (G7). Seguido de esto, en el compás 30 aparece la nota (sol) la cual se relaciona con la quinta del acorde de (Cm). Luego, se observa la nota (do) que corresponde a la fundamental del mismo acorde. Es importante destacar que la distancia existente entre estas dos notas es de cuarta justa (4J) ascendente. Respecto al ritmo, se observa que este es igual al analizado anteriormente en las trompetas.

Ilustración 133

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro - Saxofón Alto



Nota. Elaboración propia.

Más adelante, En el compás 35 aparece la nota (sol) que corresponde a la quinta del acorde de (G7). En la figuración rítmica, se observa una negra en contratiempo ligada a una blanca.

Ilustración 134

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro - Saxofón Alto



Nota. Elaboración propia.

En el compás 39 aparece la nota (La natural), la cual pertenece a sexta natural (6ta) del acorde de (Cm). En cuanto a lo rítmico, se observa la misma figuración analizada anteriormente en las trompetas.

Ilustración 135

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro - Saxofón Alto



Nota. Elaboración propia.

Trombón

El trombón contribuye a ampliar la armonización de la sección del brass realizando una cuarta voz. En el compás 26, la nota (fa) corresponde a la séptima del acorde de (G7). A continuación, en el siguiente compás el trombón realiza una breve melodía, en donde las notas (sol, re, si natural y sol) corresponden a notas estructurales del acorde antes mencionado. Por su parte, en el compás 28 dicho instrumento se suma nuevamente a los apoyos ritmo-melódicos realizados por el brass. Más adelante, en los compases 30 y 31 es posible evidenciar la nota (la natural), la cual pertenece a la sexta natural del acorde de (Cm) Rítmicamente, se advierte que la única variación se halla en el compás 27, el cual

Primera estrofa

La exposición de la primera estrofa inicia en el compás 40 (48") (con dos corcheas en anacrusa presentes en la voz líder) y finaliza en el compás 55 (1'06"). A su vez, se observa que dicha estrofa está comprendida por un tema A y un Tema B, en donde se evidencia que el único instrumento que presenta variación es la voz.

Tema A

Piano

El piano está conformado por un ciclo armónico de ocho compases compuesto por la siguiente progresión: Cm (tónica), Bb (dominante), Ab (Subdominante) y G7 (dominante). Respecto a la cuestión armónica, se emplea el recurso de los arpeggios pertenecientes a los acordes mencionados anteriormente. En relación al ritmo, es posible evidenciar un motivo compuesto por una negra, dos corcheas y dos negras. Cabe mencionar que esto mismo se repite nuevamente a partir del compás 48 y finaliza en el compás 55.

Ilustración 139

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Piano

40 Cm Bb

43 Ab

46 G Cm

49 Bb

52 Ab G



Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico

En los compases 40, 42 y 44 el bajo refuerza la armonía ejecutando las notas fundamentales de los acordes mencionados en el análisis del piano (Cm, Bb, Ab, G). Por otra parte, como se observa en los compases 41, 43, 45, 46 y 47 dicho instrumento va ejecutando una melodía a manera de diálogo melódico. Armónicamente, en el compás 41 aparece la nota (sol), la cual corresponde a la quinta (5ta) del acorde de (Cm) y la nota (do) que se refiere a la fundamental del mismo. Luego, en el mismo compás se observa la nota (si natural), la cual cumple la función de nota de aproximación cromática descendente hacia la nota (si bemol) presente en el siguiente compás. El mismo movimiento melódico sucede en el compás 43, pero teniendo como referencia el acorde de (Bb). En el compás 45 aparece la nota (mi bemol), que pertenece a la quinta del acorde de (Ab) y la nota (la bemol), la cual se refiere a la fundamental del mismo acorde. En el compás 46 se observa la nota (sol), la cual guarda relación con la fundamental del acorde de (G) y la nota (la bemol) correspondiente a la novena bemol (b9) del mismo acorde. Cabe mencionar que a partir del compás 48 se lleva a cabo la repetición del mismo material expuesto anteriormente. En lo correspondiente a la figuración rítmica, se observan figuras de negra con *stacatto* en los apoyos y corchea (en contratiempo) y dos negras en la melodía propuesta en los compases 41 y 43. Respecto al compás 45, se observa una corchea (en contratiempo) y una blanca. Por su parte, en el compás 46 se observa una negra con puntillo, una corchea ligada a una negra y nuevamente una negra con ligadura. Finalmente, en el siguiente compás aparece una corchea ligada a la figura anterior, una negra con puntillo y una blanca.

Ilustración 140

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Bajo eléctrico



Nota. Elaboración propia.

Voz líder

Primera semifrase

En cuanto a la primera semifrase, es posible deducir que esta pertenece al perfil ondulado y que su ámbito de tesitura es de sexta menor (6m) ascendente, siendo (sol) la nota más grave y (mi bemol) la nota más aguda. Rítmicamente, se observa que dicha semifrase entra en anacrusa y que se encuentra presente el uso de la síncopa interna.

Ilustración 141

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

La relación interválica de este primer motivo es de cuarta justa (4J) ascendente y tercera menor (3m) ascendente y descendente. Además, se evidencia que las notas tienen una relación de dirección en su mayoría ascendente por grados disjuntos. Las figuras rítmicas que predominan son: corcheas, negras y negra con puntillo. Armónicamente, es posible afirmar que las notas presentes en estos compases pertenecen a notas estructurales del acorde de (Cm).

Ilustración 142

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa – Voz líder



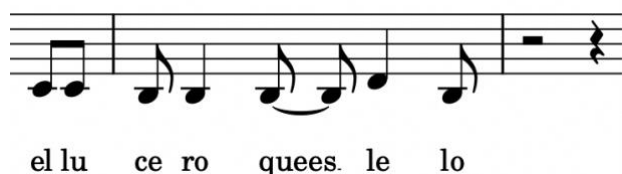
Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

La relación interválica del segundo motivo es de segunda mayor (2M) descendente y tercera mayor (3M) ascendente y descendente. Por otra parte, se observa que las notas tienen una relación de dirección en su mayoría descendente por grados conjuntos y disjuntos. Armónicamente, es posible afirmar que las notas expuestas en estos compases pertenecen a notas estructurales del acorde de (Bb).

Ilustración 143

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Segunda Semifrase

Observando el rango melódico de esta segunda semifrase, es posible deducir que esta pertenece al perfil ondulado y que su ámbito de tesitura es de sexta mayor ascendente (6M), siendo (mib) la nota más grave y la nota (do) la más aguda. En lo referente al ritmo, es posible observar que nuevamente aparece en principio la anacrusa.

Ilustración 144

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

En este motivo la relación interválica observada es de cuarta justa (4J) y tercera mayor (3M) ascendente. Asimismo, se advierte que la relación de dirección de las notas es ascendente por grados disjuntos. Rítmicamente, aparece nuevamente el recurso de la síncopa interna. En cuanto a la armonía, es posible mencionar que los dos primeros compases se mueven sobre notas estructurales del acorde de (Ab).

Ilustración 145

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

En el segundo motivo se observa que la relación interválica es de segunda mayor (2M) y segunda menor (2m). Además, es posible evidenciar que la relación de dirección de la melodía es descendente por grados conjuntos. En cuanto al ritmo, se destaca nuevamente el uso de la síncopa interna. Respecto a la armonía, es posible mencionar que la nota (do) pertenece a la oncena natural del acorde de (G7). El resto de notas descienden por grados conjuntos hasta llegar a la fundamental de dicho acorde.

Ilustración 146

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Tema B

Primera Semifrase

Analizando esta semifrase es posible afirmar que su melodía es propia del perfil ondulado y que su ámbito de tesitura es de sexta mayor (6M) descendente, siendo la nota (sol) la más aguda y la nota (si bemol) la más grave. Rítmicamente, se observa que nuevamente la voz inicia en anacrusa.

Ilustración 147

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

En el primer motivo se observa que la relación interválica es de tercera mayor (3M) descendente, tercera menor (3m) descendente, quinta justa (5J) ascendente y nuevamente tercera mayor (3M) descendente. Además, se advierte que la relación de dirección de las notas es sobre todo descendente por grados disjuntos. En relación con el ritmo, se evidencia nuevamente el recurso de la síncopa externa. En cuanto a la armonía, es posible notar que se hace uso de notas estructurales del acorde de (Cm).

Ilustración 148

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

En el segundo motivo es posible evidenciar que la relación interválica es de tercera mayor (3M) ascendente y tercera menor (3m) ascendente y descendente. Asimismo, se observa que la relación de dirección de las notas es sobre todo ascendente por grados disjuntos. Rítmicamente, se destaca el recurso del tresillo de negra y armónicamente, se observan notas estructurales del acorde de (Bb).

Ilustración 149

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Segunda Semifrase

En la segunda semifrase es posible evidenciar que la melodía pertenece al perfil ondulado y que su relación de dirección es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. Respecto al ámbito de tesitura, es posible observar que este es de séptima menor (7m) ascendente, siendo (la) la nota más grave y (sol) la nota más aguda.

Ilustración 150

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder

car na val en juan chi to to doun pue blo queins pi ra_

Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

En este motivo es posible observar que la relación interválica es de tercera mayor (3M) ascendente y tercera menor (3m) ascendente. Asimismo, es posible evidenciar que la relación de dirección de las notas es ascendente por grados disjuntos. Rítmicamente, se observa el recurso de la sincopa interna. Con respecto a la armonía, es posible evidenciar que su construcción se basa en notas estructurales del acorde de (Ab).

Ilustración 151

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder

car na val en juan chi to

Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

El segundo motivo tiene una relación interválica de segunda menor (2m) descendente, segunda mayor (2M) descendente, segunda menor (2m) descendente y sexta menor (6m) ascendente. También, se observa que la melodía en su mayoría tiene una relación de dirección descendente por grados conjuntos y disjuntos. Rítmicamente, se evidencia el recurso de la síncopa interna y externa. En la cuestión armónica, aparece la nota (Mib) correspondiente a la treceava bemol del acorde de (G) y posteriormente se observan notas que descienden por grados conjuntos hasta la tercera mayor del mismo acorde. Posterior a esto, el motivo finaliza reposando en la fundamental del acorde en cuestión.

Ilustración 152

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Brass

Trompetas 1 y 2

Semifrase 1

En el compás 40 se evidencia que las trompetas continúan armonizadas guardando una relación por terceras. Además, es posible analizar que en esta sección dichos instrumentos tocan notas características de los acordes (Cm) y (Bb). Por otra parte, se observa que la relación interválica de la trompeta 1 es de segunda menor (2m) descendente y de segunda mayor (2M) descendente en la trompeta 2. Asimismo, la relación de dirección de las notas es descendente por grados conjuntos. Referente al ritmo, es posible notar que este está compuesto por figuras de negra con *stacatto* y que su entrada es a tempo.

Ilustración 153

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa, Trompetas



Nota. Elaboración propia.

Semifrase 2

En el compás 44 se observa que ambas trompetas continúan armonizadas por terceras y que siguen haciendo uso de notas pertenecientes en este caso al acorde de (Ab). En el compás 46 de la trompeta 1 es posible evidenciar que la nota (la bemol) presente en la corchea ligada a la negra, corresponde a la novena bemol (b9) del acorde de (G). Por su parte, en el mismo compás se observa que la trompeta 2 va tocando al unísono con la trompeta 1 y luego nuevamente se abre en la última blanca del siguiente compás. La relación interválica de la primera trompeta es de cuarta justa descendente (4J), segunda menor (2m) ascendente y descendente y de cuarta aumentada. Por su parte, en la segunda trompeta se aprecia una relación interválica de segunda menor (2m) descendente y ascendente y de segunda aumentada (2aug) ascendente. Rítmicamente, es posible evidenciar que el compás 44 está compuesto por figuras de negra y entra a tempo. Asimismo, el compás 46 está conformado por una negra con puntillo, una corchea ligada a una negra y una negra con ligadura. En cuanto al siguiente compás, se observa una corchea, una negra con puntillo y una blanca.

Ilustración 154

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Trompetas



Nota. Elaboración propia.

Semifrase 1

En el compás 40 se observa que el saxofón ejecuta la nota (sol), la cual se refiere a la quinta del acorde de (Cm). En cuanto al compás 42, se observa la nota (fa) la cual pertenece a la séptima del acorde de (G). La relación interválica de dichas notas es de segunda mayor (2M) descendente. Rítmicamente, sucede lo mismo analizado anteriormente en las trompetas.

Ilustración 155

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Saxofón Alto



Nota. Elaboración propia.

Semifrase 2

En el compás 44 se observa la nota (mi bemol) correspondiente a la tercera del acorde de (Cm). Por otro lado, la relación interválica de dicha semifrase es de tercera mayor (3M) ascendente, segunda menor (2m) ascendente y descendente y tercera menor (3m) descendente. Rítmicamente, se hace uso de la misma figuración analizada en las trompetas.

Ilustración 156

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Saxofón Alto



Nota. Elaboración propia.

Trombón

Semifrase 1

Durante este momento, se observa que el trombón ejecuta la misma línea melódica analizada en el bajo eléctrico, contribuyendo de esta manera a darle peso a la semifrase.

Ilustración 157

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Trombón



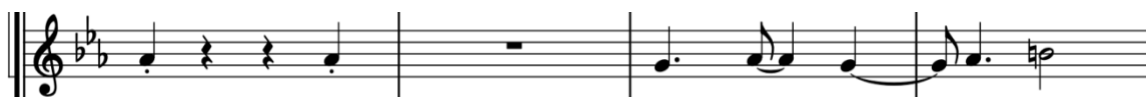
Nota. Elaboración propia.

Semifrase 2

En la segunda semifrase es posible notar que el trombón continúa compartiendo la misma línea melódica del bajo eléctrico hasta la nota (lab). Posterior a esto, en la última blanca del compás 47 dicho instrumento ejecuta la nota (si natural), la cual se relaciona con la tercera mayor del acorde de (G).

Ilustración 158

Cali Pachanguero - Análisis musical, Primera estrofa - Trombón



Nota. Elaboración propia.

Coro A

Como se mencionó anteriormente, después de la estrofa 1 se expone nuevamente la sección del coro A, sin presentar modificaciones.

Segunda estrofa

La segunda estrofa se desarrolla desde el compás 72 (1'27'') con anacrusa hasta el 91 (1'50''). Esta sección se divide en dos partes: la primera (Tema A), inicia desde el compás 72 hasta el compás 79. Aquí, se conserva el mismo ciclo armónico expuesto en el tema A

de la estrofa 1. Sin embargo, se observan cambios durante toda la exposición de la voz y en el brass, únicamente en el segundo tiempo del compás 91. La segunda parte (Tema B), inicia en el compás 80 y finaliza en el 91. Aquí, se presentan cambios armónicos, melódicos y rítmicos en todos los instrumentos; a excepción de la sección conformada por la percusión.

Tema A

Primera Semifrase

Observando el ámbito de tesitura de esta semifrase, es posible afirmar que este es de sexta menor (6m) ascendente, siendo (sol) la nota más grave y (mib) la nota más aguda. Además, es posible observar que esta melodía es propia del perfil ondulado. Por otra parte, en cuanto a lo rítmico se destaca el uso de la anacrusa al inicio de dicha semifrase y el uso de la síncopa interna.

Ilustración 159

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



The musical notation is on a single staff in G minor (one flat). It begins with an anacrusis (two eighth notes: G4 and A4). The melody consists of eighth and quarter notes, with a syncopated rhythm. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.

76 es por e so quees. pe ro que los dí as que le jos

Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

En el motivo 1 es posible observar que la relación interválica es de cuarta justa (4J) ascendente y tercera menor ascendente y descendente. Además, es posible evidenciar que las notas tienen una relación de dirección sobre todo ascendente por grados disjuntos. En cuanto a la relación armónica, se observa que las notas ejecutadas en dicho motivo pertenecen a notas estructurales del acorde de (Cm). Referente al ritmo, es posible afirmar que las figuras predominantes son las corcheas y las negras.

Ilustración 160

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

La relación interválica del segundo motivo es de segunda mayor (2M) descendente, tercera mayor (3M) ascendente y descendente. Por su parte, también es posible apreciar que las notas tienen una relación en su mayoría descendente por grados conjuntos y disjuntos. Respecto a las figuras rítmicas que predominan se observa la corchea, la negra y la negra con puntillo. Referente a la armonía, es posible evidenciar que las notas de dicho motivo guardan relación con notas estructurales del acorde de (Bb).

Ilustración 161

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



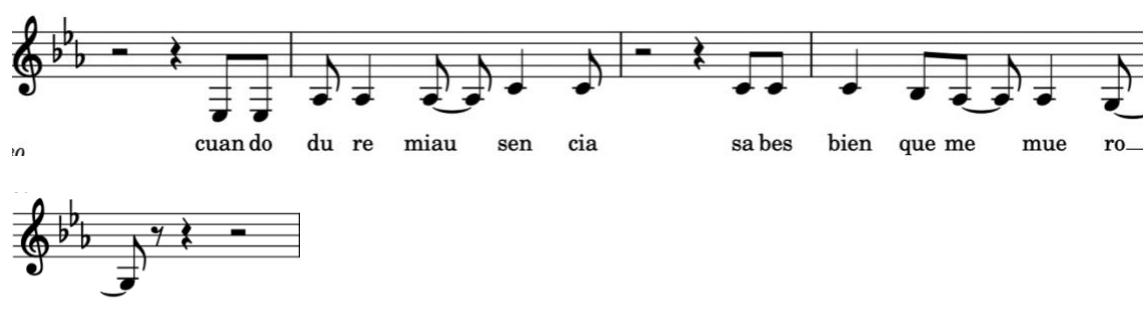
Nota. Elaboración propia.

Segunda Semifrase

En cuanto al ámbito de tesitura de la segunda semifrase, es posible inferir que este es de sexta mayor (6M) ascendente, siendo (mib) la nota más grave y (do) la nota más aguda. Además, es posible afirmar que dicha melodía es propia del perfil ondulado. Respecto al ritmo, es posible apreciar que se reitera la entrada en anacrusa y que se sigue haciendo uso del recurso de la sincopa interna y externa.

Ilustración 162

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 1

La relación interválica de este motivo es de cuarta justa (4J) ascendente y tercera mayor (3M) ascendente. Asimismo, las notas tienen una relación de dirección ascendente por grados disjuntos. Armónicamente, es posible observar que la melodía está construida sobre notas estructurales del acorde de (Ab). Respecto a la figuración rítmica, es posible mencionar que predominan las corcheas y las negras.

Ilustración 163

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Motivo 2

En lo que respecta a la relación interválica de este motivo, es posible mencionar que esta es de segunda mayor (2M) descendente, segunda menor (2m) descendente y nuevamente segunda mayor (2M) descendente. De igual manera, se observa que las notas tienen una relación de dirección descendente por grados conjuntos. En lo referente a lo armónico, es

posible evidenciar que nuevamente aparece la nota (do), perteneciente a la oncena natural del acorde de (G) y posterior a esto aparecen notas descendiendo por grados conjuntos hasta llegar a la fundamental del mismo acorde. Rítmicamente, las figuras que predominan son las corcheas y las negras.

Ilustración 164

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Tema B

Bajo eléctrico

En el segundo tiempo del compás 79 el bajo ejecuta las notas (sol) y (fa#), siendo la primera la nota fundamental del acorde de (G) y la segunda una nota de aprox. cromática descendente para llegar a la fundamental del siguiente compás (Fm6). Respecto al ritmo, se observa una negra con puntillo y una corchea.

Ilustración 165

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Bajo eléctrico



Nota. Elaboración propia.

Brass:

En la siguiente imagen es posible observar que la cuerda del brass ejecuta las notas (sol) y (fa#) al unísono. El análisis de dichas notas corresponde al mismo visto anteriormente en el bajo.

Ilustración 166

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Brass

The image displays four staves of musical notation for the Brass section. Each staff is labeled on the left: Saxo Alto, Trompeta 1, Trompeta 2, and Trombón. The notation is written on five-line staves. The Saxo Alto, Trompeta 1, and Trompeta 2 parts are in treble clef, while the Trombón part is in bass clef. All four parts play the same melodic line: a half note G4 (one line), a dotted half note A4 (two lines), and a quarter note B4 (third line, sharp). The notes are written in black ink on white staves.

Nota. Elaboración propia.

Piano

En esta sección el piano realiza los siguientes acordes: Fm6 (subdominante) – Cm6 (tónica) – D7 (dominante secundaria de G7) – G7 (subdominante). En cuanto a la cuestión melódica, se puede observar que en los dos primeros compases (80 y 81), dicho instrumento continúa resaltando notas estructurales del acorde de (Fm6) y que por su parte en los compases 82 y 83 ejecuta el acorde de (Cm6) en bloque, resaltando en la voz más aguda las notas (mi bemol) y (do). Más adelante, en los compases 84, 85, 86, 87 y 88 aparecen los acordes (D7) y (G7) en bloque y finalmente en los compases 89 y 90, se observa un motivo en donde la nota (fa) pertenece a la séptima del acorde de (G7) y la nota (mib) funciona como grado conjunto descendente para ir a la nota (re), la cual a su vez pertenece a la quinta del mismo acorde. Por lo que se refiere a las figuras rítmicas, es posible destacar el uso de la negra, la corchea, la blanca y la redonda. Además, es posible observar que en los compases 85 y 86 el piano realiza unos desplazamientos rítmicos, en donde la figura de negra se encuentra

desplazada una corchea hacia la izquierda. Asimismo, es importante destacar el uso constante de la sincopa interna y externa durante este fragmento.

Ilustración 167

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Piano

The musical score is written for piano and consists of four systems, each with two measures. The key signature has two flats (Bb and Eb).
 - System 1: Measures 80 and 81. Measure 80 has an Fm6 chord. Measure 81 has a Cm6 chord.
 - System 2: Measures 82 and 83. Both measures have a D7 chord.
 - System 3: Measures 84 and 85. Measure 84 has a G7 chord. Measure 85 has a D7 chord.
 - System 4: Measures 86 and 87. Both measures have a G7 chord.

Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico

Es posible observar que en los dos primeros compases (80 y 81), el bajo se mueve sobre la fundamental y la quinta del acorde de (Fm). En los siguientes dos compases (82 y 83), el bajo toca la quinta y la tercera del acorde de (Cm). Seguido de esto, en los compases 84 y 85 este instrumento toca la fundamental del acorde de (D7) y en los compases 86 y 87 toca la fundamental del acorde dominante (G7). Más adelante (compases 88, 89, 90 y 91), el bajo continúa moviéndose sobre notas estructurales de los acordes (D7) y (G7)

respectivamente. Rítmicamente, es posible observar que hasta el compás 87 el bajo realiza la misma figuración analizada anteriormente en el piano. Sin embargo, en los últimos cuatro compases realiza un acompañamiento propio de su tumbao.

Ilustración 168

Análisis musical, Segunda estrofa - Bajo eléctrico



Nota. Elaboración propia.

Voz

Primera Semifrase

El ámbito de tesitura de esta semifrase es de quinta justa ascendente (5J), siendo la nota (fa) la más grave y la nota (do) la más aguda. Por otra parte, es posible afirmar que este fragmento en su mayoría es propio del perfil ondulado y que la relación de dirección melódica es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En cuanto a la relación interválica de dicha melodía, es posible evidenciar que esta es de tercera menor (3m) descendente, segunda mayor (2M) ascendente, segunda menor (2m) ascendente y nuevamente segunda mayor (2M) ascendente en las siguientes dos notas. A partir de las corcheas que descienden por grados conjuntos, se observa una relación interválica de segunda mayor (2M) descendente (do – sib) y (sib – lab) y segunda menor (2m) descendente. Armónicamente, es posible evidenciar que los dos primeros compases se mueven sobre notas estructurales y grados conjuntos relacionados con el acorde de (Fm6)

Ilustración 169

todos los ca mi nos con du cen a ti

Segunda Semifrase

176

Ilustración 170

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Tercera Semifrase

En cuanto al ámbito de tesitura de esta semifrase que inicia en el compás 88, es posible afirmar que este es de tercera mayor (3M) ascendente, siendo (mib) la nota más grave y (sol) la nota más aguda. En cuanto al perfil melódico, es posible evidenciar que este corresponde al perfil ondulado y que la relación de dirección de la misma es sobre todo ascendente por grados conjuntos. En cuanto al ritmo, es posible mencionar que las figuras que sobresalen en los dos primeros compases son una negra con puntillo, una corchea, dos grupos de tresillo de negra, una corchea, una negra y nuevamente una corchea. En lo que respecta a los dos siguientes compases, es posible observar una redonda ligada a otra redonda. Por otra parte, en lo relacionado a la cuestión armónica es posible analizar que la nota (mib) corresponde a la novena bemol (b9) del acorde de (D7) y que la nota (fa natural) corresponde al sostenido nueve (#9) del mismo acorde, el cual funciona como nota a evitar. Por su parte, se observa que la nota (sol) de los dos últimos compases corresponde a la quinta del acorde de (G7b9).

Ilustración 171

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Brass

Trompeta 1 y 2

En el primer tiempo del compás 80 ambas trompetas ejecutan la nota (fa) al unísono, la cual corresponde a la fundamental del acorde de (Fm). Posterior a esto, en la última negra del mismo compás vuelven a ser armonizadas guardando una relación de cuarta justa (4J) entre ambas voces. En cuanto a la cuestión armónica, es posible evidenciar que la nota (fa) presente en la negra del compás 80 y en la blanca del 81 (trompeta 1), sigue manteniéndose como la fundamental del acorde en cuestión, pero una octava arriba. Respecto a la nota (do) presente en la trompeta 2, se observa una relación con el quinto grado del mismo acorde. Rítmicamente, se observa una negra seguida de dos silencios de negra y una negra ligada a una blanca.

Ilustración 172

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Trompetas



Nota. Elaboración propia.

En los compases 82 y 83 se puede observar que las trompetas guardan nuevamente una relación de terceras. Respecto a la armonía, se puede observar que ambas trompetas tocan notas estructurales del acorde de (Cm) y que ambas realizan la misma figuración rítmica compuesta por corcheas y negras. Además, en este fragmento se hace evidente el uso de la síncopa interna y externa.

Ilustración 173

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa – Trompetas



Nota. Elaboración propia.

En los compases 84, 85, se observa que la trompeta 1 ejecuta la fundamental del acorde de (D7) y que por su parte, la trompeta 2 ejecuta la séptima del mismo acorde. En cuanto a los compases 86 y 87, es posible mencionar que la trompeta 1 continúa tocando la nota (re), pero esta vez sobre el acorde de (G7). Respecto a la trompeta 2, es posible evidenciar que esta ejecuta la tercera mayor del mismo acorde en cuestión. En cuanto al ritmo, es posible analizar que dichos instrumentos ejecutan un desplazamiento rítmico compuesto por figuras de negras que son desplazadas una corchea hacia la izquierda. En lo que respecta al ritmo, se destaca un desplazamiento rítmico compuesto por figuras de negra.

Ilustración 174

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Trompetas

Trompeta en Sib 1

Trompeta en Sib 2

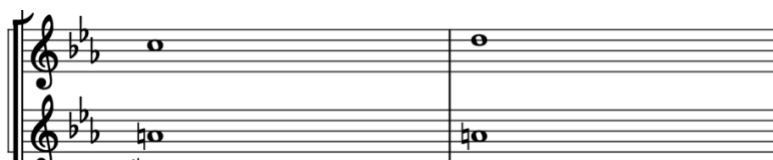
Nota. Elaboración propia.

En el compás 88 se observa que las trompetas guardan una relación interválica por terceras y en el compás 89 por cuarta justa. En cuanto a la cuestión armónica, es posible analizar que la nota (do) presente en la trompeta 1 se refiere a la séptima del acorde de (D7) y que

la nota (re) presente en el siguiente compás, guarda relación con la fundamental del mismo. En cuanto a la trompeta 2, se observa la nota (la natural) en ambos compases, la cual corresponde a la quinta del acorde en cuestión. En cuanto a la figuración rítmica, se observan dos redondas.

Ilustración 175

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa – Trompetas



Nota. Elaboración propia.

Finalmente, en el compás 90 se observa que ambas trompetas tocan al unísono y en el compás 91 ejecutan ritmos y notas diferente. En lo referente a lo armónico, es posible evidenciar que la nota (fa) del compás 90 corresponde a la séptima del acorde de (G7) y que la nota (mib) se relaciona con la trecena bemol (b13) del mismo acorde en cuestión. Dicha nota a su vez cumple la función de ser nota de paso o de aprox. diatónica para llegar a la nota (re) por grado conjunto descendente. En cuanto a la nota (sol) presente en la última negra del mismo compás, es posible afirmar que esta corresponde a la fundamental del acorde relacionado. En el compás 91 (trompeta 2), se observa la nota (mib) la cual como se mencionó anteriormente, guarda relación con la trecena bemol del acorde de (G7). Rítmicamente, en el primer compás se observa una corchea, una negra, una corchea ligada a otra corchea, nuevamente una corchea y una negra. Por su parte, en el siguiente compás (trompeta 1) se observa una blanca con puntillo ligada la figura anterior, la cual a su vez está ligada a una negra y en la trompeta 2, se observa una negra ligada a la figura anterior y una blanca con puntillo.

Ilustración 176

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Trompetas



Nota. Elaboración propia.

Saxofón Alto

En el primer tiempo del compás 80 el saxofón ejecuta la nota (fa) correspondiente a la fundamental del acorde de (Fm) y luego ejecuta la nota (lab), la cual se refiere a la tercera menor del mismo acorde. En cuanto a la cuestión rítmica, se observa que dicho fragmento utiliza el mismo material rítmico analizado anteriormente en las trompetas.

Ilustración 177

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Saxofón Alto



Nota. Elaboración propia.

En los compases 82 y 83 aparece la nota (la natural), la cual corresponde a la sexta natural del acorde de (Cm6) y posterior a esta, aparece la nota (sol), la cual se refiere a la quinta del mismo acorde. En cuanto al ritmo, es posible notar que este corresponde al mismo analizado anteriormente en las trompetas.

Ilustración 178

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Saxofón Alto



Nota. Elaboración propia.

En cuanto a la nota (fa#) que se observa en los compases 84 y 85, es posible afirmar que esta se refiere a la tercera mayor del acorde (D7). Por su parte, la nota (fa natural) presente en los siguientes dos compases (86 y 87), corresponde a la séptima del acorde de (G7). En cuanto al análisis rítmico, se observa que este continúa guardando relación con el de las trompetas.

Ilustración 179

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Saxofón Alto



Nota. Elaboración propia.

Las notas presentes en estos compases, corresponden a la fundamental y a la tercera mayor del acorde de (D7). El ritmo continúa guardando relación con lo visto en las trompetas.

Ilustración 180

Cali Pachanguero, Análisis musical, Segunda estrofa - Saxofón Alto



Nota. Elaboración propia.

En cuanto a las notas presentes en los compases 90 y 91, se advierte que estas guardan la misma relación armónica analizada en las trompetas, pero una octava por debajo. En cuanto al ritmo, se observa que este también corresponde al mismo analizado anteriormente en las mismas.

Ilustración 181

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa – Saxofón Alto



Nota. Elaboración propia.

Trombón

En el compás 80 aparece la nota (fa), la cual pertenece a la fundamental del acorde de (Fm) y posterior a esta, se observa la nota (re natural), que a su vez pertenece a la sexta natural del mismo acorde en cuestión. En cuanto a lo rítmico, este fragmento tiene el mismo material rítmico analizado anteriormente en las trompetas.

Ilustración 182

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Trombón



Nota. Elaboración propia.

La nota (la natural) que aparece de manera reiterativa en los compases 82 y 83, corresponde a la sexta natural del acorde de (Cm6). La figuración rítmica, sigue guardando relación con lo analizado en las trompetas.

Ilustración 183

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Trombón



Nota. Elaboración propia.

En cuanto a la nota (re) que aparece sobre los compases 84 y 85, se advierte esta corresponde a la fundamental del acorde de (D7). Por otra parte, es posible mencionar que la nota (lab) presente en los dos siguientes compases, se refiere a la novena bemol (b9) del acorde de (G7). En relación con el ritmo, se observa que este nuevamente guarda relación con lo analizado en las trompetas.

Ilustración 184

Cali Pachanguero, Análisis musical, Segunda estrofa - Trombón



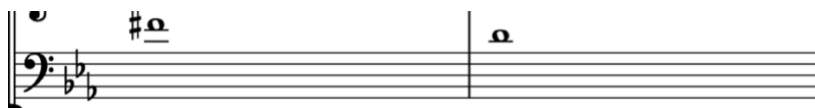
Nota. Elaboración propia.

En los compases 86 y 87 aparece de manera reiterativa la nota (lab), la cual pertenece a la novena bemol (b9) del acorde de (G7). El análisis rítmico, continúa guardando relación con lo analizado en las trompetas.

A continuación, en el compás 88 se observa que la nota (fa#) corresponde a la tercera mayor del acorde de (D7) y que la nota (re) pertenece a la fundamental del mismo acorde en cuestión. Respecto al ritmo, se observa que este no presenta variación con lo analizado en las trompetas.

Ilustración 185

Cali Pachanguero - Análisis musical, Segunda estrofa - Trombón



Nota. Elaboración propia.

En el compás 90 se observa que el trombón toca al unísono el mismo motivo analizado en las trompetas. Sin embargo, es posible evidenciar que la negra presente en el compás 91 corresponde a la novena natural del acorde de (G7b9). Por lo demás, se observa que la única variación presente en el ritmo tiene que ver con la negra con ligadura del compás 91.

Ilustración 186

Cali Pachanguero, Análisis musical, Segunda estrofa – Trombón



Nota. Elaboración propia.

Corte

En el compás 92 y 93 (1'51" - 1'53"), se expone un corte que da paso a la sección del coro y los pregones. En esta sección se observa que los instrumentos realizan un *tutti* (exceptuando la voz) sobre el acorde de tónica (Cm).

Piano y bajo eléctrico

Para este caso, el piano y el bajo ejecutan un apoyo sobre el acorde de (Cm). En cuanto a la cuestión rítmica, se observa que en el compás 92 estos instrumentos entran en el primer tiempo, mientras que en el siguiente compás entran en la última corchea del segundo tiempo.

Ilustración 187

Cali Pachanguero - Análisis musical, Corte – Piano y bajo

Ilustración 187 muestra la notación musical para Piano y Bajo en el compás 92 y 93, correspondiente al acorde de tónica (Cm). La notación indica que ambos instrumentos ejecutan un apoyo sobre el acorde de Cm.

The illustration shows two staves. The top staff is for Piano and the bottom for Bajo. Above the Piano staff, there are two 'Cm' chord symbols. The Piano staff shows a whole note chord in the first measure and a half note chord in the second measure. The Bajo staff shows a whole note chord in the first measure and a half note chord in the second measure. The notes for the Cm chord are C3 and B2.

Nota. Elaboración propia.

Voz líder:

La relación interválica de estas notas es de sexta menor (6m) ascendente y tercera menor (3m) descendente y ascendente. Además, es posible analizar que la relación de dirección

de esta melodía es sobre todo ascendente por grados disjuntos. Por otra parte, en la armonía se observan notas estructurales del acorde de (Cm). En cuanto a la cuestión rítmica, en el compás 92 se halla una corchea entrando en contratiempo seguida de un grupo de cuatro corcheas y en el siguiente compás, se observan dos grupos de cuatro corcheas.

Ilustración 188

Cali Pachanguero - Análisis musical, Corte - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Brass

La sección del brass también se encuentra armonizada con las notas estructurales del acorde de tónica (Cm). En cuanto al trombón, es posible analizar que este ejecuta la nota (la) natural (en ambos compases), la cual se relaciona con la sexta natural del acorde en cuestión.

Ilustración 189

Cali Pachanguero - Análisis musical, Corte - Brass

Saxo Alto	
Trompeta 1	
Trompeta 2	
Trombón	

Nota. Elaboración propia.

Coro / Pregón

La sección del coro/pregón inicia en el compás 95 con anacrusa y finaliza en el compás 182 (1'54" – 3'40"). En este caso, el coro es expuesto en seis ocasiones (sin presentar modificaciones) en alternancia con los pregones (5 pregones).

Piano

El piano está conformado por un ciclo armónico de ocho compases compuesto por los acordes (Cm) tónica y (G7b9) dominante. Armónicamente, se observa que sus tumbaos están contruidos con notas estructurales de los acordes ya mencionados y con notas de agregación como lo es la novena bemol (b9) del acorde de dominante (G7b9). En cuanto a la cuestión rítmica, se observan figuras de negra, corchea y es frecuente el uso de la sincopa interna y externa. Cabe destacar que este ciclo se repite de manera simétrica sobre toda la sección.

Ilustración 190

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Piano.

The image displays musical notation for piano accompaniment, measures 106 through 110. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 106 is marked with a 'Cm' chord symbol. Measure 107 is also marked with a 'Cm' chord symbol. Measure 108 is marked with a 'G7b9' chord symbol. Measure 109 is marked with a 'Cm' chord symbol. Measure 110 is marked with a 'Cm' chord symbol. The notation includes various rhythmic figures, including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together. There are also rests and accidentals (sharps and flats) throughout the passage.

Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico

El bajo está conformado por el mismo ciclo armónico mencionado anteriormente en el piano: (Cm6) y (G7). Con base en esto, se observa que su tumbao resalta la nota fundamental y la quinta en ambos acordes. En cuanto a la figuración, es posible notar que

su patrón rítmico está compuesto por una negra, dos corcheas (la última con ligadura) y dos negras. Además, es importante destacar el uso constante de la síncopa interna. Por otra parte, cabe mencionar que este ciclo (al igual que ocurre en el piano) también se repite durante toda la sección, presentando modificaciones únicamente en el ritmo.

Ilustración 192

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Bajo eléctrico



Nota. Elaboración propia.

En el compás 111 se evidencia una variación en el acompañamiento rítmico, en donde el bajo pasa a ejecutar su tumbao tradicional.

Ilustración 193

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Bajo eléctrico



Nota. Elaboración propia.

En esta sección la percusión realiza variaciones en sus patrones rítmicos a partir del compás 111 (en donde inicia el primer pregón). Lo anterior, con el fin de agregarle más fuerza o intensidad a la canción. Es importante mencionar que dichos patrones se mantienen hasta el final de la canción.

Congas

Para esta variación de la marcha se modifican dos golpes principales, los cuales son reemplazados por golpes abiertos. Esta variación del patrón se utiliza principalmente en los coros de las canciones que son acompañados con las campanas en el momento en que por lo general toda la orquesta sube la intensidad. Los golpes que son modificados se encuentran en la última corchea del primer tiempo (segundo compás) y en la primera corchea del siguiente tiempo (mismo compás).

Ilustración 194

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Congas



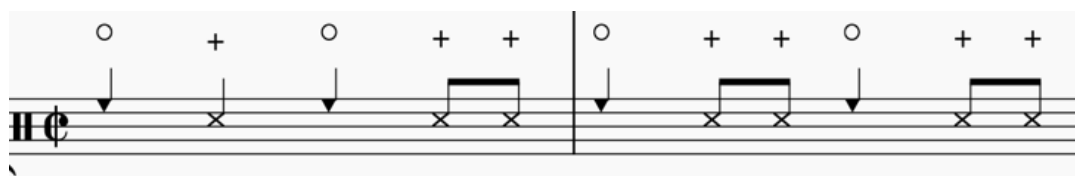
Nota. Elaboración propia.

Campana de Bongó

El patrón de la campana de mano usualmente es interpretada por el mismo bongosero y esta, por lo general es utilizada en el momento en que la intención de la orquesta sube. En este caso, la campana tiene cabida en la sección de los coros y los pregones, extendiéndose hasta el final de la canción. En cuanto al ritmo, se observa en el primer compás tres negras y dos corcheas. Respecto al siguiente compás, es posible hallar una negra y dos corcheas en ambos tiempos del compás.

Ilustración 195

Cali pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Campana de Bongó



Nota. Elaboración propia.

Campana de Timbal

La campana de timbal acompaña aquellas secciones en donde la intensidad de la orquesta y la canción empiezan a subir. Este patrón está antecedido usualmente por un redoble o abanico de timbal que marca el inicio del campaneo, agregándole mayor fuerza a la entrada. Además, esta cumple la función de hacer el llamado para el inicio en este caso de la sección coro / pregones. Por otro lado, es importante mencionar que las bases rítmicas principales se van manteniendo a lo largo de la canción. Sin embargo, siempre hay espacio para hacer variaciones; sin contar los apoyos que se ejecutan a manera de orquestación. Esto último, con el fin de acompañar frases características de la cuerda del brass.

Ilustración 196

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Campana de Timbal



Nota. Elaboración propia.

Voz Líder

La voz líder es la encargada de exponer por primera vez el coro de la canción y lo hace entrando en anacrusa en el compás 94. Durante esta sección el coro se repite en 6 ocasiones en alternancia con los pregones. Es posible evidenciar que el ámbito de tesitura de esta frase es de sexta menor (6m) ascendente, siendo la nota (sol) la más grave y la nota (mib) la más aguda. Además, cabe mencionar que la relación de dirección melódica es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En referencia a la cuestión armónica, se observan notas estructurales de los acordes (Cm) y (G7) y notas de aprox. diatónica o de paso.

Ilustración 197

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Voz líder

que to doel mun____ do te can_ te que to doel mun____ do te mi_ me

ce lo soes toy____ pa' que mi_ res no me voy más____ ni por mi_ les

Nota. Elaboración propia.

Voz (coro)

La sección del coro está compuesta por tres voces. La voz más aguda (coro 1) realiza la misma melodía expuesta anteriormente por la voz líder y las otras dos voces armonizan dicha voz con notas estructurales de los acordes (Cm) y (G7) y con notas de aprox. diatónica o notas de paso. La relación interválica que guardan estas voces es en su mayoría por terceras y la relación de dirección de la melodía es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. Además, es posible observar que la melodía realizada por las voces es propia del perfil ondulado. En lo referente al asunto rítmico, se observa que las voces entran en la última corchea del primer tiempo y que se destacan las figuras de corchea y negra. Asimismo, sigue presente el principio de la sincopa interna y externa.

Ilustración 198

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Voz

Coro 1 que to doel mun____ do te can_ te que to doel mun____ do te mi_ me

Coro 2

Coro 3



Nota. Elaboración propia.

Pregón 1

El primer pregón inicia en el compás 111 con anacrusa y va hasta el compás 117. Es posible evidenciar que la construcción de la melodía guarda relación con los acordes de tónica y de dominante. También, se observa que la melodía pertenece al perfil ondulado y que la relación de dirección de la misma es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. Por otro lado, es posible notar que el ámbito de tesitura de esta frase es de octava descendente, siendo la nota (sol) la más aguda y la más baja. Respecto al ritmo, se observa que la voz entra en la última corchea del primer tiempo y que el uso de la sincopa interna y externa continua presente. Además, las figuras que sobresalen son las corcheas, las negras y la negra con puntillo.

Ilustración 199

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Pregón 2

El segundo pregón inicia en el compás 127 con anacrusa y va hasta el compás 134. Armónicamente,

es posible analizar que la melodía continúa desarrollándose sobre las notas estructurales de los acordes de tónica y dominante. Por otra parte, se observa que dicha melodía es propia del perfil ondulado y que la relación de dirección de la misma continúa siendo ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. Además, el ámbito de tesitura de esta es de sexta menor (6m) descendente, siendo la nota (lab) la más aguda y la nota (do) la más grave. Rítmicamente, es posible evidenciar que la voz entra nuevamente en la última corchea del primer tiempo y que se sigue empleando el uso de corcheas y negras. También, continua presente recurso de la sincopa interna y externa.

Ilustración 200

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Voz Líder

126

que noches que no ches tan bo ni tas Si lo éen sus ca lle ci-

130

— tas al fon do mi va lleen ri sas ay to di to se di vi sa

Nota. Elaboración propia.

Pregón 3

El siguiente pregón se desarrolla entre los compases 143 (con anacrusa) al 150. En cuanto a la cuestión armónica, se observa que la nota (si natural) presente en el segundo tiempo del compás 143 pertenece al séptimo grado de la escala armónica. En relación al ámbito de tesitura de dicha frase, es posible mencionar que este es de sexta menor (6m) descendente, siendo la nota (fa) la más aguda y la nota (si natural) la más grave. Asimismo, es posible afirmar que la relación de dirección de la melodía es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. Por otra parte, cabe mencionar que dicha melodía es propia del perfil ondulado. Respecto al ritmo, nuevamente es posible analizar que la voz entra en la última corchea del compás en anacrusa y que sigue presente el uso de la

sincopa interna y externa. Respecto a las figuras rítmicas presentes en esta frase, es posible observar el uso corcheas, negras y tresillos de negra.

Ilustración 201

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Voz líder

Un clá si coen el Pas cual a dor na do de mu je res sin

par A mé ri cay Ca lia ga nar a quí no se puedeem pa

tar

Nota. Elaboración propia.

Pregón 4

El cuarto pregón se desarrolla entre los compases 159 (con anacrusa) y 166. Respecto a la armonía, siguen estando presentes notas estructurales y notas de paso de los acordes en cuestión. Por su parte, se observa que la melodía es propia del perfil ondulado y que su relación de dirección es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. El ámbito de tesitura de esta frase es de quinta justa (5J) descendente, siendo (sol) la nota más aguda y (do) la nota más grave. Respecto al ritmo, es posible destacar que la voz entra en anacrusa y que en esta continua presente el principio de la sincopa externa e interna. En cuanto a las figuras rítmicas predominantes, se observan negras y corcheas.

Ilustración 202

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Voz líder



Ba rran_____ qui lla puer ta de o_____ ro Pa rís la ciu dad luz_____

— Nue va York ca pi tal del mun_____ do del_ cie lo Ca_____ li la su cur sal

Nota. Elaboración propia.

Pregón 5

El último pregón va desde el compás 175 (con anacrusa) hasta el 182. En relación a la armonía, se observa que se sigue haciendo uso de notas estructurales y de paso, las cuales guardan relación con los acordes antes mencionados. Respecto a la melodía, es posible analizar que esta es propia del perfil mixto y que su relación de dirección es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En cuanto al ámbito de tesitura de esta frase, se observa que este es de octava ascendente (8va), siendo (sol) la nota más grave y la más aguda. En lo referente al ritmo, es posible apreciar que la voz entra en anacrusa y que de nuevo se hace uso del recurso de la sincopa interna y externa. Respecto a las figuras predominantes, se destaca el uso de corcheas y negras.

Ilustración 203

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coro / Pregón - Voz líder



A mi llas sien_ to túa ro ma cual_____ quie ra jus_ to ra zo_

— na que Ca lies Ca_ li se ño_____ rasse ño_ res lo de_ más es_____ lo_ ma_

Nota. Elaboración propia.

Obligado A

Esta sección se divide en dos frases: la primera (frase A), inicia a partir del compás 183 (con anacrusa) y va hasta el compás 190. La segunda (frase A'), se desarrolla a partir del compás 191 (con anacrusa) y va hasta el compás 201.

Frase A

Piano y bajo

En esta sección el piano y el bajo desarrollan un papel melódico, tomando en cuenta los siguientes acordes: (Cm) y (Bb). Respecto a la parte melódica del piano, se observa que en su mayoría ambas manos guardan una distancia interválica por terceras. Por su parte, es posible notar que el bajo se suma a la melodía expuesta por el piano en la mano izquierda, contribuyendo de esta manera a resaltarla o darle más peso. En relación a lo rítmico, se advierte que dicha sección inicia en la última corchea del primer tiempo (compás 182). Asimismo, es posible percibir el uso de la sincopa interna. Respecto a las figuras que se destacan en dicha frase, se observa el uso de corcheas, negras con puntillo y negras.

Ilustración 204

Cali Pachanguero - Análisis musical, Obligado - Piano y Bajo

The image displays musical notation for the 'Piano' and 'Bajo' parts of the 'Obligado' section. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and consists of four measures. Above the staff, the chords Cm, Bb, Cm, and Bb are indicated. The melody in the piano part is characterized by intervals of thirds. The Bajo part is written on a single bass staff and also consists of four measures, starting at measure 182. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, dotted eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together.

Nota. Elaboración propia.

Palmas

Ilustración 205

[illegible]

Frase A'

Brass

197

Ilustración 206

Cali Pachanguero - Análisis musical, Obligado - Brass

Saxo

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn

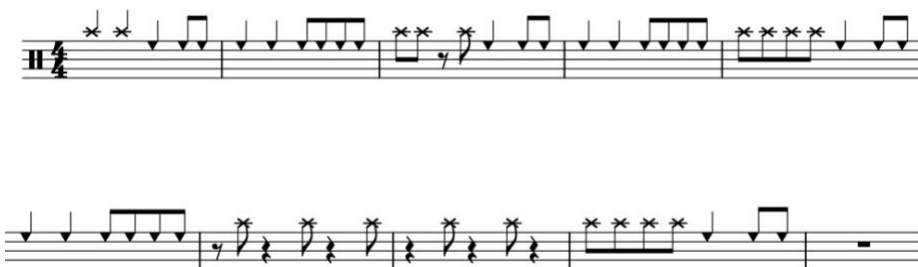
Nota. Elaboración propia.

Timbal

Durante este momento, se observa que el timbal es el instrumento percutivo que se suma a los apoyos rítmicos del brass. En este caso, dichos apoyos los realiza con el plato y posterior a esto, pasa a rellenar los espacios con el patrón rítmico que venía tocando anteriormente.

Ilustración 207

Cali Pachanguero - Análisis musical, Obligado - Timbal



Nota. Elaboración propia.

Mambo A

Esta sección tiene lugar a partir del compás 202 y finaliza en el compás 209. En el mambo, los instrumentos que hacen parte del brass toman protagonismo al realizar una melodía al unísono compuesta por una frase que a su vez se divide en dos semifrases. Cabe mencionar que a partir de este punto, la flauta traversa se agrega a la sección del brass.

Piano

Durante el mambo se observa que el piano está conformado por el siguiente ciclo armónico: (Cm) tónica, (F) intercambio modal, (Ab) subdominante, (G7) dominante, (Fm) subdominante, (Bb7) dom. secundaria, (Eb) tónica, (Ab) subdominante, (Bb) dominante, (Cm) tónica. En relación con la construcción de la melodía, se destacan notas estructurales de los acordes mencionados anteriormente y notas de aprox. cromática. En la cuestión rítmica, se observa el uso frecuente de la sincopa interna y externa. Asimismo, es posible destacar que dicho patrón entra en el primer compás. Respecto a las figuras que se emplean en este fragmento, es posible mencionar el uso de negras, corcheas, negras con puntillo y una blanca.

Ilustración 208

Cali Pachanguero - Análisis musical, Mambo A - Piano

202 Cm F Ab

205 G7 Fm7 Bb7 Eb

208 Ab Bb Cm

The image shows a musical score for the piano part of 'Cali Pachanguero'. It consists of three systems of music. The first system (measures 202-204) features a treble and bass staff with a key signature of two flats (Bb and Eb). Chords Cm, F, and Ab are indicated above the staff. The second system (measures 205-207) continues the melody and accompaniment, with chords G7, Fm7, Bb7, and Eb indicated. The third system (measures 208-210) shows a change in the bass line with chords Ab, Bb, and Cm indicated. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico

En esta sección se observa que el bajo va tumbando, utilizando notas estructurales de los acordes analizados anteriormente en el piano. En lo referente al ritmo, se destaca el uso de la sincopa externa e interna.

Ilustración 209

Cali Pachanguero - Análisis musical, Mambo A – Bajo eléctrico

The image shows a musical score for the electric bass part of 'Cali Pachanguero'. It consists of two systems of music. The first system (measures 202-204) shows a single staff with a key signature of two flats. The bass line follows the harmonic structure of the piano part, using notes from the Cm, F, and Ab chords. The second system (measures 205-207) continues the bass line, incorporating notes from the G7, Fm7, Bb7, and Eb chords. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Nota. Elaboración propia.

Brass

Primera Semifrase

Durante la exposición de la primera semifrase se observa que la sección del brass va tocando la melodía principal a unísono (en diferentes octavas); a excepción del saxofón alto, el cual realiza ligeras variaciones en la misma. En cuanto a la melodía, es posible destacar que esta es propia del perfil ondulado y que su relación de dirección es ascendente y descendente. Respecto a la construcción de la misma, se observa que esta guarda relación con notas estructurales de los acordes mencionados anteriormente y con notas de paso. Por otra parte, referente a la cuestión rítmica, es posible notar que dicha melodía inicia en el tiempo fuerte del compás 202. Además, es evidente el uso de la sincopa externa, la cual va anticipando la nota del siguiente acorde. Finalmente, es posible mencionar que las figuras que sobresalen en este fragmento son las negras y las corcheas.

Ilustración 210

Cali Pachanguero - Análisis musical, Mambo A - Brass

The musical score for the first phrase of 'Cali Pachanguero' features five staves. The top staff is for Flauta Traversa, followed by Saxofón Alto, Trompeta 1, Trompeta 2, and Trombón. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. A measure rest of 8 measures is indicated at the beginning of the first staff. The melody is primarily played by the brass instruments (Trompeta 1, Trompeta 2, and Trombón) in unison, with the Saxofón Alto providing slight variations. The rhythm is characterized by eighth and sixteenth notes, with a syncopated feel.

Nota. Elaboración propia.

Segunda Semifrase

En cuanto a la segunda semifrase, es posible observar que desarrolla una melodía propia del perfil ondulado y que su relación de dirección es ascendente y descendente. En relación

a la construcción melódica, se hace uso de notas estructurales de la progresión armónica expuesta anteriormente. Al igual que en la anterior semifrase, se hace evidente el uso de la sincopa externa anticipando las notas del siguiente compás. En cuanto a la cuestión rítmica, se observan figuras de negra, corcheas, blanca y negra con puntillo.

Ilustración 211

Cali Pachanguero - Análisis musical, Mambo A - Brass



Nota. Elaboración propia.

Obligado A'

A partir del compás 210 (con anacrusa) se repiten nuevamente los primeros ocho compases vistos anteriormente en la frase A de la sección del obligado, en donde el piano y el bajo tocan al unísono. Sin embargo, a partir del compás 219 entran nuevamente los apoyos rítmicos realizados por la sección del brass, realizando algunas variaciones rítmicas.

Brass

Como se mencionó anteriormente, a partir del compás 219 la sección del brass retoma los apoyos rítmicos ejecutando un voicing con una disposición diferente a lo visto anteriormente en la frase A' del obligado, el cual continúa guardando relación con los acordes (Cm) y (Bb). En lo que respecta al ritmo, se observa que la primera nota entra en el tiempo débil o

contratiempo del primer compás. Asimismo, es posible analizar que entre las figuras que se destacan en dicha sección se encuentran las corcheas y las negras.

Ilustración 212

Cali Pachanguero - Análisis musical, Obligado - Brass



Nota. Elaboración propia.

Mambo

La sección del mambo se desarrolla nuevamente a partir del compás 229. Aquí, la percusión, la armonía y el brass se mantienen igual. Sin embargo, en esta ocasión se omite el último compás de la frase, con el fin de darle paso a la coda.

Coda

La coda aparece a partir del compás 236 y finaliza en el compás 239. En esta sección todos los instrumentos realizan un *tutti* (excepto la voz), guardando relación con la tonalidad de (Cm).

Piano

En esta ocasión, es posible observar que el piano desempeña un papel melódico en donde toca la melodía principal. Más adelante, en el siguiente compás (238) dicho instrumento realiza un motivo ritmo-melódico característico para anunciar el cierre de la canción. Después de esto, se observa que en el compás 239 ejecuta el acorde de (Cm) en bloque. Referente al ritmo, es posible mencionar que este fragmento inicia con una corchea entrando a tempo y que se destaca el uso de la síncopa externa. Finalmente, en cuanto a la figuración rítmica, se observa el uso de corcheas y negras.

Ilustración 213

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coda - Piano



Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico

Como se mencionó anteriormente, la melodía ejecutada en la coda utiliza notas referentes a la escala de (Cm). Respecto a la cuestión rítmica, se observa que esta corresponde al mismo análisis realizado en el piano; a excepción del compás 238, en donde este instrumento no tiene participación.

Ilustración 214

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coda - Bajo eléctrico



Nota. Elaboración propia.

Brass

En esta sección se observa que todos los instrumentos del brass intervienen utilizando notas referentes a la tonalidad de (Cm). Respecto al compás 238, es posible observar que la trompeta 1 realiza un *glissando* que finalmente da paso al cierre de la canción en el compás 239, en donde todos los instrumentos del brass ejecutan la tónica del acorde de (Cm) en diferentes octavas.

Ilustración 215

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coda - Brass

Flauta Traversa

Saxofón Alto

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombón

Nota. Elaboración propia.

Percusión

En esta sección la percusión se suma a los apoyos ritmo-melódicos ejecutados por la sección armónica y el brass. Respecto a la figuración rítmica, se observa que esta corresponde con la misma analizada anteriormente en los demás instrumentos.

Ilustración 216

Cali Pachanguero - Análisis musical, Coda - Percusión



Nota. Elaboración propia.

3.4 Resultados de las canciones analizadas

De acuerdo con los resultados recogidos en los análisis de las canciones “Buenaventura y Caney” y “Cali Pachanguero”, se encontraron algunas similitudes y diferencias a nivel estructural y musical, las cuales vale la pena mencionar teniendo en cuenta que la composición resultante recoge algunos de estos rasgos sonoros. Como bien lo expuso Jairo Varela en su obra musical y como él mismo lo mencionó en múltiples entrevistas, cada una de sus producciones iban a la vanguardia de la industria musical. Lo anterior, permite evidenciar diferencias importantes en asuntos referentes a la forma musical, la instrumentación y el estilo interpretativo de la agrupación a lo largo de su trayectoria musical.

A nivel estructural o morfológico, es posible evidenciar que algunas secciones de ambas canciones tienen forma irregular, es decir que manejan configuraciones poco habituales en la cantidad de compases que las conforman. Dicha característica, se puede apreciar en la introducción de ambas canciones, así como en las secciones de moña y mambo en las que el brass es protagonista.

Por otra parte, en lo que corresponde al formato instrumental, se observa que este no sufre mayores transformaciones entre las canciones escogidas para el análisis; por el contrario, su similitud denota un rasgo sonoro del “Grupo Niche” de ese entonces. En cuanto a la sección del brass, se conserva una flauta traversa, dos trompetas, un trombón y un saxofón tenor, el cual es sustituido por un saxofón contralto en *“Cali Pachanguero”*. Respecto a la sección conformada por los instrumentos de percusión, se mantienen los instrumentos base de la salsa (conga, bongó y timbal), presentando variaciones únicamente en los instrumentos de percusión menor (maracas, güiro y palmas). Por lo demás, se observa que los instrumentos armónicos, la voz líder y los coros no presentan modificaciones.

En referencia a lo interpretativo, es importante destacar en ambas canciones la poca presencia de descargas salseras e improvisaciones instrumentales; contrario a lo que se venía haciendo en la salsa brava de la década de los 60 y 70. Continuando con esta idea, es posible mencionar que el manejo que se le da a la percusión es cerrado, es decir que esta no goza de mayor virtuosismo. De igual manera, en relación con lo armónico es posible evidenciar que ambas canciones están construidas sobre tonalidades menores, utilizando un tempo moderado. Además, cabe aclarar que a pesar de que en la producción discográfica del Grupo Niche se encuentran fusiones de salsa con ritmos colombianos, en el caso de estas dos canciones se opta por conservar el estilo tradicional de la salsa clásica.

Por otro lado, en cuanto a lo musical es posible observar que la construcción de los tumbaos del piano guarda relación con notas estructurales de los acordes, con tensiones disponibles y con notas de paso. Además, se observa que por lo general ambas manos tocan los acordes de manera paralela o conservando la misma disposición, lo cual es típico de los primeros tumbaos que aparecen en la salsa. Sin embargo, en la sección del Coro B de *“Buenaventura y Caney”*, es posible apreciar el uso de las llamadas décimas, las cuales

también son muy usadas en la salsa y contribuyen a ampliar el alcance sonoro de dicho instrumento. En cuanto a la línea melódica del bajo de ambas canciones, se observa una constante anticipación de las notas debido al uso de la sincopa externa, la cual se encarga de romper con la regularidad del ritmo, generando la sensación de que las notas van colgadas en el tiempo. Igualmente, respecto a las notas utilizadas en los tumbaos del mismo, se destaca el uso de los grados I y V. Por otra parte, en relación a las líneas melódicas del brass, se observa que en “*Cali Pachanguero*” es característico el recurso de los desplazamientos rítmicos en dos momentos de la canción. El primero, se evidencia en la introducción de la misma, en donde para este caso, el trombón va realizando unos apoyos rítmicos (independientes de la melodía principal), en los que se evidencia el uso reiterativo de la corchea desplazada. El segundo momento, se aprecia en el obligado del piano y el bajo, en donde nuevamente aparece este recurso de la corchea desplazada, la cual cada vez que aparece inicia en tiempos diferentes del compás. Por último, en lo relacionado al fraseo de la voz y los coros, se hallan melodías sencillas que se mueven principalmente sobre notas estructurales de los acordes y sobre notas de paso. Además, en la voz principal es característico el uso frecuente de la anacrusa al inicio de las frases y la utilización de la sincopa interna y externa a lo largo de las mismas.

4 CAPITULO 4. COMPOSICIÓN MUSICAL “PA’ CALI VE!”

4.1 Análisis “Pa’ Cali Ve!”

Es importante destacar que el análisis de esta composición se realizó de manera general, buscando hacer énfasis en los elementos musicales que se extrajeron de los análisis de las canciones *Buenaventura* y *Caney* y *Cali Pachanguero*, así como en elementos armónicos del jazz y rítmicos del bossa nova. Es importante mencionar que la selección de los elementos armónicos del jazz se dio debido a que su complejidad armónica ofrece una variedad de texturas y colores, los cuales le permitieron a la compositora explorar diversas

sonoridades y profundizar sobre aspectos teórico musicales de la armonía moderna. Respecto a la selección rítmica del bossa nova, esta se dio debido a que en una sección de la canción, la autora buscaba hacer un contraste implementando un ritmo suave que estuviera estrechamente relacionado con los ritmos afrolatinos y en el cual continuara evidenciándose la riqueza de los ritmos sincopados. Además, cabe señalar que dicho aspecto rítmico fue adaptado a los instrumentos del formato de la orquesta de salsa y a la clave, la cual en este caso corresponde a la clave de son 2/3.

Tonalidad

Para la creación de esta canción se escogió la tonalidad de (Gm), tomando en cuenta que las canciones analizadas anteriormente y gran parte de la obra musical de la autoría de Jairo Varela está escrita en tonalidades menores. Lo anterior, sin duda, es un factor determinante en los rasgos sonoros de la agrupación.

Compás

2/2

Clave

Clave de son (2x3)

Letra:

Te vengo a contar la historia
de mi tierra querida.

te hablo de la sucursal
la de toda la vida

La de las mujeres lindas
que pregonan su cantar
que lucen de mil colores
su belleza tropical

Con salsa y tambores
Cali recibe la rumba
la alegría y la amistad
en su gente retumba

Un borondo por el río
una manguita con sal
guarapo y champús señores
delicias que hay que probar

Mi Cali goza la rumba
la goza de verdad

la gente pide
salsa na' ma

Ehhh mi Cali es hermosa
su gente es muy calidosa
te saludan en la calle
que cosa maravillosa

Te invito pa' San Antonio
sus calles son patrimonio
esconden sabores, historia y colores
sus noches son un encanto

Desde Cristo Rey
divisás mi Cali hermosa
con sus atardeceres
y su brisa majestuosa

Y si el cuerpo te pide movimiento
sabor clave y tambor
tírate un paso
en la capital de la salsa
Orgulloso de mi raíz

de haber nacido en mi Valle
tierra de lindas mujeres
y paisajes sin iguales

sin miseria ponte a gozar
que menga te espera
pa' vacilar con la comay

Mi Cali goza la rumba
la goza de verdad
la gente pide
salsa na' ma.

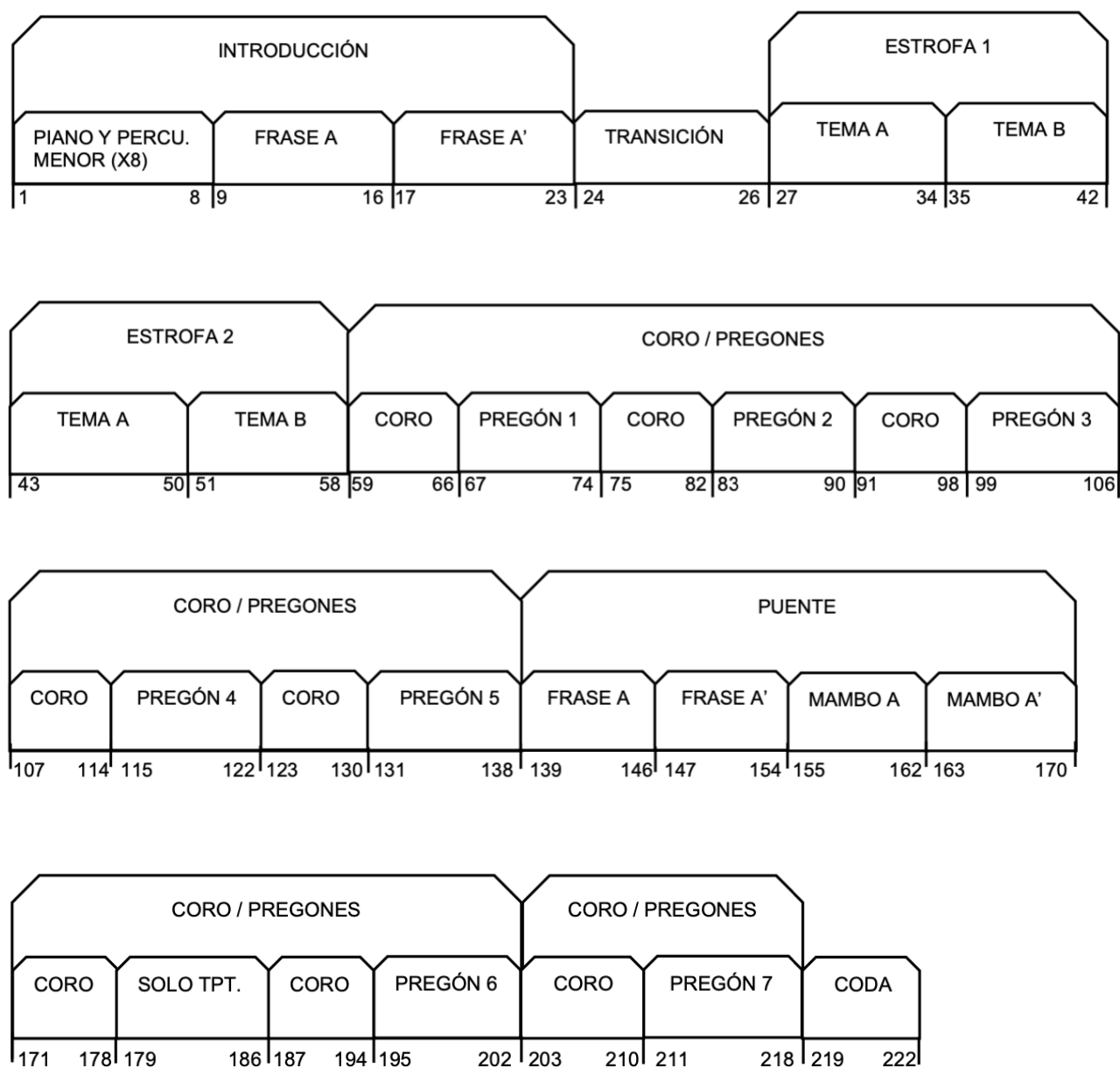
En diciembre la feria
te invita pa' celebrar
conciertos, verbenas, calle de la feria
salsódromo y mucho más.

Salsa na' ma
salsa na' ma caballero

Forma musical

Ilustración 217

Pa' Cali Ve! - Análisis musical - Forma



Nota. Elaboración propia.

Introducción

La introducción está conformada por tres momentos: piano y percusión menor, frase 1 y frase 2. Tal como se plantea en el esquema de la forma musical, es posible evidenciar que el desarrollo de esta sección inicia en el primer compás y finaliza en el compás 23.

Piano y percusión menor

Piano

En esta ocasión, el piano realiza una melodía guardando relación con el siguiente ciclo armónico: Gm (tónica), Cm (subdom.), D7 (dominante), Gm (tónica). Dicho ciclo tiene una duración de cuatro compases y presenta repetición. Además, es posible evidenciar que esta primera parte se desarrolla exponiendo los grados más relevantes de la tonalidad (I – IV – V – I). Lo anterior, es un recurso empleado con frecuencia en las canciones “*Cali Pachanguero*” y “*Buenaventura y Caney*”. En cuanto a la construcción de la melodía, se observa el uso de notas estructurales y notas de paso. Respecto al ritmo, se observa que predomina el recurso de la síncopa interna y externa.

Ilustración 218

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Introducción - Piano

The musical notation is presented in two systems, each containing four measures. The key signature is G minor (two flats), and the time signature is 4/4. The notation is for piano, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first system shows measures 1 through 4, and the second system shows measures 5 through 8, which are a repetition of the first four measures. Above the staff, the chords Gm, Cm, D7, and Gm are indicated for each measure respectively. The melody consists of eighth and quarter notes, often with syncopation, while the bass line provides a steady accompaniment.

Nota. Elaboración propia.

Güiro, palmas y claves

La melodía del piano se encuentra acompañada por tres instrumentos de percusión menor. Inicialmente se observan las claves, las cuales van marcando el patrón de la clave de son 2-3. El siguiente instrumento es el güiro, el cual ejecuta el patrón rítmico llamado “sobao”. Dicho patrón está conformado por una negra y dos corcheas que se repiten de manera sucesiva durante los primeros ocho compases de la introducción. En cuanto al tercer instrumento, se advierte la ejecución de las palmas, las cuales van marcando el contratiempo.

Ilustración 219

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Introducción - Claves, güiro y palmas

Claves



Güiro



Palmas



The image shows three staves of musical notation for percussion instruments. The first staff is for Claves, the second for Güiro, and the third for Palmas. Each staff begins with a double bar line, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The Claves staff has a 4/4 time signature and a key signature of one sharp. The Güiro staff has a 4/4 time signature and a key signature of one sharp. The Palmas staff has a 4/4 time signature and a key signature of one sharp. The notation for Claves uses quarter notes and eighth notes. The notation for Güiro uses quarter notes and eighth notes. The notation for Palmas uses quarter notes and eighth notes.

Nota. Elaboración propia.

Frases A

Piano

En este fragmento es posible apreciar que el piano retoma el mismo ciclo armónico expuesto anteriormente, pero esta vez lo hace desarrollando un papel de acompañante. En cuanto a las notas empleadas en la construcción de los tumbaos, se observa el uso de notas estructurales de los acordes y notas de paso. De igual manera, es posible analizar

que el piano toca la misma disposición de los acordes en ambas manos, es decir, la mano izquierda ejecuta la triada del acorde y la derecha hace lo mismo una octava arriba (doblando la nota grave), tal como ocurre en los tumbaos tradicionales y como es expuesto en las canciones escogidas para el ejercicio del análisis. Rítmicamente, se observan figuras de corchea y negra. Además, es importante destacar el uso frecuente de la síncopa interna y externa.

Ilustración 220

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Introducción - Piano

The musical score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system starts at measure 9 and ends at measure 12. The second system starts at measure 13 and ends at measure 16. Above the staff, the chords Gm, Cm, D7, and Gm are indicated for measures 9, 10, 11, and 12 respectively, and for measures 13, 14, 15, and 16 respectively. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass line in the left hand features a consistent rhythmic pattern of eighth and quarter notes, with some syncopation.

Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico

En la línea melódica del bajo se observa la ejecución del tumbao tradicional, el cual armónicamente está construido sobre notas estructurales de los acordes y rítmicamente hace uso del recurso de la síncopa (interna y externa). En relación a la figuración rítmica, se observa un patrón conformado en su primera parte por una negra con puntillo, una corchea ligada a una negra y una negra (con ligadura). Respecto a su segunda parte, se halla una negra con puntillo (ligada a la figura anterior), una corchea ligada a una negra y una negra.

Ilustración 221

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Introducción – Bajo eléctrico



Nota. Elaboración propia.

Percusión

Congas

En esta ocasión, se observa que las congas o tumbadoras entran en el noveno compás y lo hacen ejecutando una de sus marchas tradicionales, la cual suele ser usada cuando la intensidad de la canción se encuentra arriba. Cabe destacar que dicho patrón rítmico va hasta el compás 26, en donde culmina la sección de la introducción.

Ilustración 222

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Introducción - Congas



Nota. Elaboración propia.

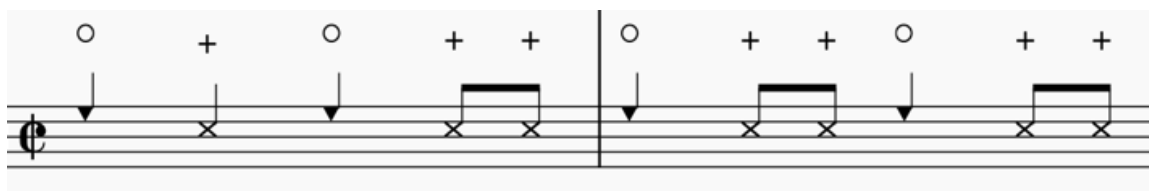
Campana de bongó

Para este caso, se aprecia la intervención de la campana de bongó, la cual como se mencionó en los anteriores análisis suele aparecer en los momentos de mayor fulgor. Cabe destacar que en dichos análisis, esta hizo su aparición a partir de la sección coro/pregones.

Sin embargo, se observa que en esta canción lo hace en la introducción, buscando agregarle mayor fuerza a la misma.

Ilustración 223

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Introducción - Campana de bongó



Nota. Elaboración propia.

Campana de timbal

Es posible observar que en este caso, la campana de timbal se mantiene en constante conversación con la campana de bongó, lo cual en este tipo de música es conocido con el nombre de “contra-campana”. Cabe mencionar que dicho patrón rítmico también es expuesto desde el compás 9 hasta el compás 26.

Ilustración 224

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Introducción - Campana de timbal



Nota. Elaboración propia.

Brass

En la siguiente imagen se aprecian los instrumentos que para este caso hacen parte de la familia del brass. Es posible evidenciar que el único instrumento que se descartó (tomando en cuenta la instrumentación utilizada en las canciones de los análisis) fue la flauta travesa. Por lo demás, se buscó conservar en gran medida el color de la cuerda usada en “Cali

Pachanguero”. Por otra parte, es importante destacar que para efectos de mayor claridad en el presente análisis, los instrumentos transpositores (trompetas y saxofón alto) fueron escritos en notas reales. Continuando con esta idea, se obtiene que la sección de los vientos está conformada por los siguientes instrumentos:

- Saxofón Alto
- Trompetas (1 y 2)
- Trombón

Ilustración 225

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Introducción - Brass

The musical score for the brass section of 'Pa' Cali Ve!' is presented in four staves. The first staff is for the Saxo Alto, the second for Trompeta 1, the third for Trompeta 2, and the fourth for the Trombón. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The score shows the first two measures of the introduction. The Saxo Alto part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The Trompetas and Trombón parts provide harmonic support with various rhythmic patterns, including eighth and quarter notes.

Nota. Elaboración propia.

Brass

Primera Semifrase

En esta primera semifrase que inicia en el primer tiempo del noveno compás, se observa que en la armonización de las voces del brass se hace uso principalmente de notas estructurales de los acordes y de notas de paso, tal como se utiliza en las canciones tomadas como referente para dicha composición. En la cuestión rítmica, es posible mencionar que la primera nota de la melodía entra a tempo y que en su construcción predomina el uso de figuras de corchea y negra. Asimismo, se observa que en la misma se

destaca el uso constante de la síncopa interna y externa, lo cual es característico en el lenguaje de la salsa.

Ilustración 226

Pa Cali Ve! - Análisis musical, Introducción - Brass

The image displays a musical score for the brass section of the song 'Pa Cali Ve!'. The score is written for four instruments: Saxofón Alto, Trompeta 1, Trompeta 2, and Trombón. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures, and the second system contains the next four measures. The Saxofón Alto part features a melodic line with eighth and quarter notes, including a sharp sign in the second measure of the first system. The Trompeta 1 and 2 parts play a similar melodic line, often in unison or harmony. The Trombón part provides a harmonic foundation with a pattern of eighth and quarter notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and note values.

Nota. Elaboración propia.

Frase A'

Segunda Semifrase

La segunda semifrase es similar a la primera en cuanto a ritmo y melodía se refiere. Sin embargo, esta se diferencia de la anterior en que su duración es de siete compases y en que presenta una ligera variación ritmo-melódica en el último compás.

Ilustración 227

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Introducción - Brass



Nota. Elaboración propia.

Transición

La sección de la introducción y la estrofa 1 están conectadas por una transición, la cual tiene una duración de tres compases. Es posible apreciar que en los compases 24 y 25 se expone un obligado, en donde intervienen el piano y el bajo. Seguido de esto, se observa que en el compás 26 aparece un corte que es apoyado por todos los instrumentos presentes en la canción.

Piano y Bajo

Como se mencionó anteriormente, en esta sección el piano y el bajo ejecutan un obligado de dos compases sobre el acorde de (Gm). Respecto a la construcción de esta melodía, se

utilizaron notas pertenecientes a la escala y notas de aprox. cromática, como es el caso de la nota (do#). Seguido de esto, aparece un corte ejecutado sobre los acordes Eb (subdominante) y D (dominante). En cuanto al ritmo, se observan figuras de corchea y negra.

Ilustración 228

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Transición - Piano y Bajo

The musical notation for the Piano and Bajo parts of 'Pa' Cali Ve!' shows a transition. The Piano part consists of four measures. The first measure has a Gm chord, the second a D7 chord, the third an Eb chord, and the fourth a D chord. The Bajo part consists of four measures corresponding to the same chords. The notation includes treble and bass staves with various note values and rests.

Nota. Elaboración propia.

Brass

El brass también se suma al corte que da paso a la sección de la estrofa 1. En este caso, se observa que las voces están construidas sobre notas estructurales de los acordes (Eb7 y D7).

Ilustración 229

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Transición - Brass

The musical notation for the Brass parts of 'Pa' Cali Ve!' shows a transition. It includes four parts: Sax. A., Tpt. 1, Tpt. 2, and Tbn. Each part has two measures of music. The notation includes various note values and rests, with some parts having a whole note in the second measure.

Nota. Elaboración propia.

Primera estrofa

La primera estrofa inicia en el compás 27 con anacrusa y finaliza en el 42. Es importante aclarar que esta se encuentra conformada por un tema A y un tema B (de ocho compases cada uno). En la exposición del tema A, se observa que únicamente intervienen la voz y la percusión. Lo anterior, con la intención de bajar la intensidad durante este momento de la canción. Es importante señalar que dicho recurso también es evidenciado en las estrofas expuestas de *“Buenaventura y Caney”*. Por otra parte, en términos de forma es posible notar que la exposición de las estrofas de la presente composición no van acompañadas del coro, al igual que ocurre en la canción antes mencionada.

Voz líder (tema A)

En la línea melódica de la primera estrofa, es posible observar que predomina el perfil ondulado y que la relación de dirección de la misma es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En cuanto al ámbito de tesitura, es posible afirmar que este es de sexta mayor descendente (6M), siendo la nota (sol) la más aguda y la nota (Sib) la más grave. Al igual que en las canciones antes mencionadas, la voz se caracteriza por entrar en anacrusa y por utilizar en la construcción de su melodía notas estructurales de los acordes y notas de paso. A pesar de que en este momento no se percibe presencia de un instrumento armónico, es posible analizar que la notas guardan una relación con el siguiente ciclo armónico: (Gm – F – Eb – D7 – Gm). Por otro lado, rítmicamente es posible analizar que esta estrofa se encuentra conformada por figuras de corchea, negra y tresillos de negra. Además, es importante destacar el uso de la sincopa interna y externa.

Ilustración 230

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder



Te ven goa con tar la his to ria de mi tie rra que ri da



te ha blo de la su cur sal la de to da la vi da

Nota. Elaboración propia.

Bongós

A partir del compás 27, se observa que el bongó es el instrumento de percusión encargado de acompañar el tema A de la primera estrofa. Para este caso, es posible apreciar la exposición de la marcha abajo, la cual por lo general es cerrada y tienen dinámicas suaves, con el objetivo de acompañar de manera sutil en este caso a la voz líder.

Ilustración 231

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Primera estrofa - Bongós



D 3D 2D P D 3D 2D P D 3D 2D P D 3D 2D P

R L R L R L R L R L R L R L

Nota. Elaboración propia.

Percusión (corte)

En el compás 34, se aprecia un corte ejecutado únicamente por los instrumentos de percusión. Dicho corte, da paso al tema B de la primera estrofa.

Ilustración 232

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Primera estrofa - Percusión



Nota. Elaboración propia.

Tema B

Piano

A partir del compás 35 (tema B), interviene el piano ejecutando los siguientes acordes: (F, Bb, D7, Gm, Gm9, Gm/F, A7b5, Eb, D). En cuanto a la construcción de su tumbao, es posible notar que en este caso ambas manos tocan disposiciones diferentes en los acordes, lo cual le da una sonoridad más amplia e interesante a los mismos. En relación a los últimos cuatro compases, es evidente la búsqueda de una sonoridad o un color más moderno, debido al uso de las tensiones disponibles y a las disposiciones utilizadas en la construcción de sus voces. Es importante mencionar que esto último no es muy explorado en las dos canciones que fueron analizadas anteriormente. En cuanto al último compás, es posible evidenciar un corte conformado por un silencio de corchea, una corchea, nuevamente un silencio de corchea y una corchea ligada a una negra. Cabe destacar que dicho corte tiene la intención de resaltar el cierre de la primera estrofa.

Ilustración 233

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Primera estrofa - Piano



Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico

Al igual que ocurre con el piano, se observa que el bajo también entra a partir del tema B de la primera estrofa, guardando relación con los acordes mencionados anteriormente. En los primeros cuatro compases, es posible notar que dicho instrumento ejecuta el tumbao básico o tradicional, el cual está compuesto por notas estructurales de los acordes y por notas de paso. Respecto a los siguientes cuatro compases, se observa que el mismo ejecuta la tónica de cada uno de los acordes allí presentes.

Ilustración 234

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Primera estrofa - Bajo eléctrico



Nota. Elaboración propia.

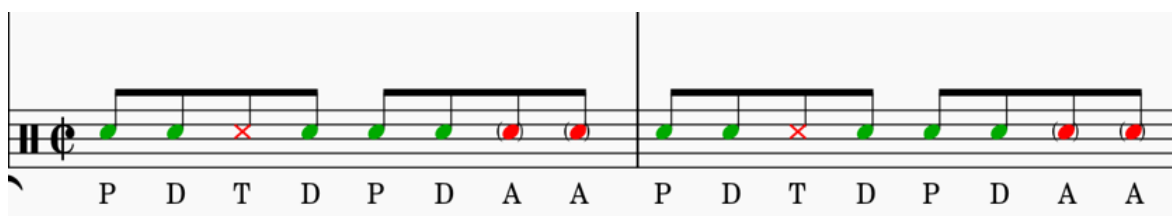
Percusión

Congas

A partir del compás 35, intervienen las congas ejecutando uno de sus patrones tradicionales cerrados, el cual guardan relación con la clave de son 2/3.

Ilustración 235

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Primera estrofa - Congas



Nota. Elaboración propia.

Timbal

En este caso, se observa que el timbal va ejecutando la cascara, la cual es interpretada en el cuerpo del instrumento (los costados). También, es posible apreciar que dicho patrón es acompañado en ocasiones por apoyos en los platos.

Ilustración 236

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Primera estrofa - Timbal



Nota. Elaboración propia.

Brass

En este caso, se observa que el brass desarrolla un colchón armónico con el objetivo de acompañar a la melodía expuesta por la voz líder. Asimismo, es posible destacar que dicha

melodía está conformada en su mayoría por notas estructurales de los acordes mencionados anteriormente. En cuanto al ritmo, se observan figuras de corchea, negra, blanca y negra con puntillo. Igualmente, es posible evidenciar el uso de la síncopa interna y externa.

Ilustración 237

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Primera estrofa - Brass



Nota. Elaboración propia.

En el compás 42, nuevamente se aprecia la intervención del brass, el cual junto con los demás instrumentos presentes en la sección apoyan el corte que da cierre a la primera estrofa.

Ilustración 238

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Primera estrofa - Brass



Nota. Elaboración propia.

Voz líder

En el tema B de la primera estrofa, se observa que predomina el perfil ondulado y que la relación de dirección de la melodía es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. Respecto al ámbito de tesitura, es posible afirmar que este es de novena mayor ascendente (9M), siendo (fa) la nota más grave y (sol) la nota más aguda. En relación con las construcción de la melodía, se observa el uso de notas estructurales y notas de paso de los acordes analizados en el tema B del piano. En lo que respecta al ritmo, es posible evidenciar el uso de figuras de corchea, negra, negra con puntillo y tresillo de negra. Además, se observa que la primera nota del fragmento continua entrando en anacrusa y que en este, se reitera el recurso de la síncopa externa a interna.

Ilustración 239

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Primera estrofa - Voz líder

la de las mu je res lin das que pre go nan su can tar

que lu cen de mil co lo res su be lle za tro pi cal

The musical notation is written on a single staff. It begins with an anacrusis. The melody is characterized by a wavy profile with a mix of ascending and descending intervals. The lyrics are written below the notes, with some words split across measures. The first line of lyrics is 'la de las mu je res lin das que pre go nan su can tar' and the second line is 'que lu cen de mil co lo res su be lle za tro pi cal'. There are two triplets indicated by a '3' over a bracketed group of notes in the second line.

Nota. Elaboración propia.

Segunda estrofa

La segunda estrofa inicia en el compás 43 con anacrusa y finaliza en el compás 58. Al igual que en la primera estrofa, esta también se encuentra conformada por una frase A y una frase B. Es importante mencionar que en esta ocasión, la frase A se encuentra acompañada por la parte armónica (piano y bajo).

Tema A

Piano

En los primeros ocho compases de la frase A se observan los siguientes acordes: Gm (tónica), F (dominante), Eb (subdom.), D (dominante), Gm (tónica). En cuanto a la construcción de los tumbaos, se hace uso de notas estructurales de los acordes y notas de paso. Además, se observa que ambas manos tocan la misma disposición de los acordes o en movimiento paralelo, lo cual contribuye a proporcionarles mayor peso o volumen. Dicha técnica corresponde con los tumbaos tradicionales, usados con frecuencia en las dos canciones anteriormente analizadas y en gran parte del repertorio de la salsa tradicional. Por otra parte, en cuanto al ritmo se observa que se hace uso de figuras de corchea, negra y tresillo de negra. Además, continua implícita la síncopa interna y externa. En relación a los ocho compases restantes, es posible evidenciar que estos corresponden con el análisis realizado en el tema B de la primera estrofa. Respecto al último compás, nuevamente se observa un corte compuesto por las figuras de silencio de corchea, dos corcheas, corchea ligada a negra con puntillo y silencio de corchea. Es posible afirmar que la intención de dicho corte, es resaltar el cierre de la segunda estrofa.

Ilustración 240

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Segunda estrofa - Piano

The musical score for 'Pa' Cali Ve!' - Segunda estrofa - Piano is presented in two systems. The key signature is one flat (Bb). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The chords are Gm, F, Eb, D7, and Gm. The rhythm includes eighth notes, quarter notes, and eighth rests. The score is divided into two systems of six measures each. The first system shows the initial four measures, and the second system shows the final two measures, which end with a double bar line.



Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico

En cuanto a la línea melódica del bajo, se observa que evidentemente esta guarda relación con el ciclo armónico expuesto anteriormente en el piano. Respecto al tumbao, es posible notar que este corresponde a uno de los patrones básicos de la salsa tanto a nivel rítmico como a nivel melódico. En relación al último compás, se observa que el bajo se suma al apoyo rítmico realizado por el piano.

Ilustración 241

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Segunda estrofa - Bajo eléctrico



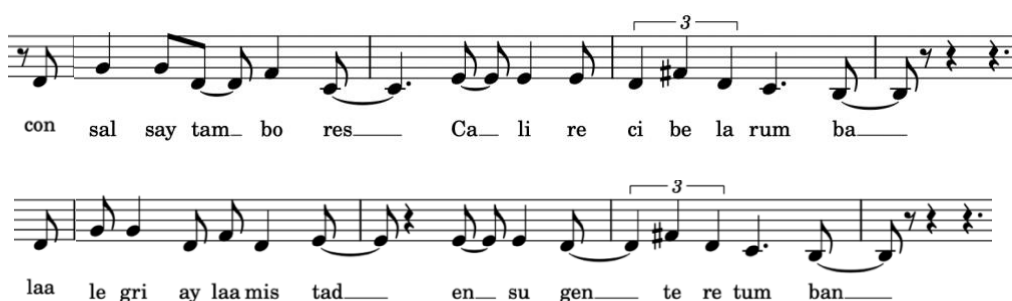
Nota. Elaboración propia.

Voz líder

En esta ocasión, se observa que predomina el perfil ondulado y que la relación de dirección de la melodía es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En cuanto al ámbito de tesitura, es posible afirmar que este es de sexta mayor (6M) descendente, siendo (sol) la nota más aguda y (sib) la nota más grave. Por otra parte, es posible notar que la melodía continua haciendo uso de notas estructurales y notas de paso de los acordes mencionados anteriormente. En lo que respecta al ritmo, continúa destacándose el uso de figuras de corchea, negra, negra con puntillo y tresillo de negra. Además, nuevamente se observa que la entrada de la frase es en anacrusa y que sigue presente el recurso de la síncopa interna y externa.

Ilustración 242

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Voz líder (tema B)

Para este momento, se observa que en la melodía predomina el perfil ondulado y que la relación de dirección de la misma es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. Respecto al ámbito de tesitura, es posible afirmar que este es de novena mayor (9M) ascendente, siendo (fa) la nota más grave y (sol) la nota más aguda. De igual manera, es posible destacar que dicha melodía se encuentra construida sobre notas estructurales y notas de paso de los acordes relacionados. Por otra parte, en la cuestión rítmica se hallan

figuras de corchea, negra y negra con puntillo. Asimismo, es importante resaltar nuevamente la entrada de la primera nota en anacrusa, así como el uso reiterativo de la síncopa interna y externa.

Ilustración 243

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Segunda estrofa - Voz líder



Nota. Elaboración propia.

Brass

En la segunda parte de esta estrofa, se expone una vez más el mismo colchón armónico expuesto anteriormente. Por otro lado, se observa que en el compás 58 el brass se suma al corte propuesto por el bajo, el piano y la percusión.

Ilustración 244

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Segunda estrofa - Brass



Nota. Elaboración propia.

Coro / Pregones

Esta sección inicia en el compás 59 y finaliza en el compás 138. En esta, el coro es expuesto cinco veces, siendo alternado con los pregones, los cuales también intervienen en cinco ocasiones.

Coro

Piano

Durante la exhibición de esta sección, tanto en el coro como en el pregón, el piano se mueve sobre un ciclo armónico de ocho compases que se repite en múltiples ocasiones. Dicho ciclo, está conformado por los siguientes acordes: Gm – Cm - D7 – Gm – F – Bb - D7 – Gm. En relación a las notas que conforman los tumbaos, los cuales utilizan la estructura de los tumbaos tradicionales expuestos en “Buenaventura y Caney” y “Cali Pachanguero”, se observa que predomina el uso de notas estructurales de los acordes y notas de paso. De igual manera, es importante mencionar que con la intención de darle mayor movimiento al piano en esta sección, se construyeron variaciones ritmo-melódicas de los mismos.

Ilustración 245

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Piano

The musical notation is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains four measures with chords Gm, Cm, D7, and Gm. The second system contains four measures with chords F, Bb, D7, and Gm. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the harmonic and melodic structure of the piano accompaniment.

Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico

Para el caso del bajo, se observa que la construcción del tumbao está conformado en su mayoría por notas estructurales de los acordes expuestos anteriormente en el piano. En lo

que respecta a la cuestión rítmica, es posible evidenciar que predomina el uso de la síncopa interna y externa.

Ilustración 246

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones – Bajo eléctrico



Nota. Elaboración propia.

Percusión

Congas

Durante esta sección la intensidad de la canción sube nuevamente, por lo cual se hace uso de la marcha abierta de conga.

Ilustración 247

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Congas



Nota. Elaboración propia.

Campana de timbal

En esta ocasión, se tiene el patrón tradicional de contra campana, el cual se encuentra antecedido por un redoble de timbal que marca el inicio del campaneo.

Ilustración 248

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Campana de timbal



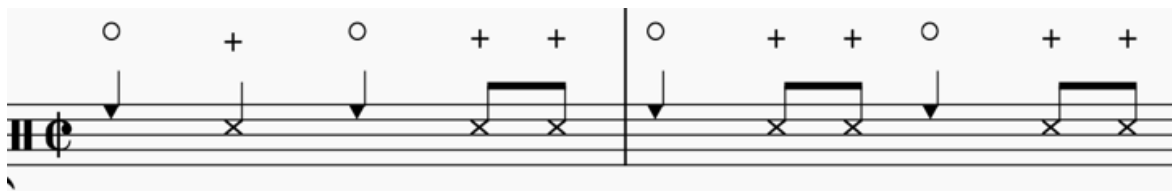
Nota. Elaboración propia.

Campana de bongó

Durante este momento, es posible evidenciar que la campana de bongó entra unos compases más tarde (compás 67), en donde posterior a un llamado de dos golpes en contratiempo se incorpora con el fin de contribuir a la intensidad de la sección.

Ilustración 249

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Campana de bongó



Nota. Elaboración propia.

Coros

El coro está conformado por tres voces, las cuales están armonizadas en su mayoría por notas estructurales de los acordes. Cabe mencionar que la relación interválica que guardan estas voces es en su mayoría por terceras, tal como sucede en las dos canciones analizadas anteriormente. En cuanto a la relación de dirección de la melodía, se observa que esta es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. También, es posible mencionar que la misma es propia del perfil ondulado. En relación al ritmo, es

posible observar que se hace uso en su mayoría de figuras de corchea y de negra. Por otro lado, es posible notar que la primera nota del coro entra a tempo, lo cual es similar con el coro A expuesto en la canción “Cali Pachanguero”.

Ilustración 250

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Voz

The musical score for 'Pa' Cali Ve!' features three vocal parts (Coros 1, 2, 3) and three instrumental parts. The lyrics are: 'Mi Ca li go za la rum ba la la go za de ver dad la gen te pi de sal sa na ma'.'

Coros 1: Mi Ca li go za la rum ba la la go za de ver dad

Coros 2: la gen te pi de sal sa na ma'

Coros 3: la gen te pi de sal sa na ma'

Nota. Elaboración propia.

Pregón 1

El ámbito de tesitura del primer pregón es de novena mayor (9M) desc, siendo la nota (sol) la más aguda y (fa) la nota más baja. Respecto al diseño de la melodía, se observa que predomina el perfil ondulado y que la relación de dirección de la misma es descendente y ascendente por grados conjuntos y disjuntos. Además, es importante mencionar que dicha melodía está construida en su mayoría por notas estructurales de los acordes. Respecto a la cuestión rítmica, se observan figuras de corchea, negra con puntillo y negra. Por otra

parte, como aspecto característico se destaca la entrada de la voz en anacrusa, lo cual sucede de manera constante en los pregones de las canciones analizadas anteriormente.

Ilustración 251

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Voz líder

Eh mi Calles hermo sa su gen tees muy ca li do sa te sa lu dan en la ca lle que co sa ma ra vi llo o sa

Nota. Elaboración propia.

Pregón 2

En el segundo pregón, se observa que el ámbito de tesitura es de novena mayor (9M) desc, siendo (sol) la nota más aguda y (fa) la nota más grave. Además, es posible notar que la relación de la melodía es descendente y ascendente por grados conjuntos y disjuntos. Respecto a la construcción de la misma, es posible evidenciar que esta se mueve sobre notas estructurales de los acordes y sobre notas de paso de los acordes referenciados. En lo que respecta al ritmo, se destaca nuevamente la entrada de la primera nota en anacrusa y el uso de la síncopa externa y externa. Por lo demás, en la figuración rítmica se observa el uso de corcheas, negras y tresillos de negra.

Ilustración 252

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Voz líder

Te in vi to pa'SanAn to nio sus ca lles son pa tri mo nio es con de sa bo res his to ri a y co lo res sus no ches son un en ca an to

Nota. Elaboración propia.

Pregón 3

En el tercer pregón nuevamente se observa que predomina el perfil ondulado y que la relación de dirección de la melodía es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En cuanto al ámbito de tesitura, se advierte que este es de décima mayor (10M) desc, siendo (la) la nota más aguda y (fa) la nota más grave. En cuanto al movimiento de la melodía, es importante mencionar que este se da en su mayoría mediante notas estructurales de los acordes y notas de paso. Sin embargo, se observa que la nota (fa#) que aparece en el compás 99, se refiere a una tensión no disponible, ya que corresponde a la (#11) del acorde de (Cm). Por otro lado, en la cuestión rítmica se reitera el uso de la anacrusa en la primera nota del fragmento y continua destacándose la síncopa externa e interna.

Ilustración 253

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Voz líder

98

Des de Cris to Rey di vi sás mi Ca liher mo sa

con sus a tar de ce res y su bri sa ma jes tuo sa

Nota. Elaboración propia.

Pregón 4

En el cuarto pregón se observa que nuevamente predomina el perfil ondulado y que la relación de dirección de la melodía es ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En lo relacionado con el ámbito de tesitura, es posible evidenciar que este es de séptima menor (7m) descendente, siendo la nota (mib) la más aguda y la nota (fa) la más

grave. Respecto a la construcción de la línea melódica, se observa el uso de notas estructurales de los acordes relacionados y de notas de paso. En relación con el ritmo, es posible evidenciar que este pregón se diferencia de los demás en cuanto a que su primera nota entra a tempo.

Ilustración 254

Pa' Calí Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Voz líder

115

y siel cuer. po te pi de mo vi mien to sa bor cla___ vey tam bor

119

ti ra___ teun pa___ so en la ca pi tal de la___ sal sa

Nota. Elaboración propia.

Pregón 5

En el quinto pregón se observa que hay un predominio del perfil ondulado y una relación de dirección melódica ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. En lo que corresponde al ámbito de tesitura, es posible notar que este es de novena mayor (9M) descendente, siendo la nota (sol) la más aguda y la nota (fa) la más grave. Por otro lado, se observa que en la construcción de la misma predomina el uso de notas estructurales y de notas de paso. Sin embargo, es posible analizar que la nota (fa natural) escrita sobre el acorde de (D7) corresponde a una tensión no disponible, que resuelve en la novena bemol (mib) del acorde en cuestión. Además, en lo relacionado con el ritmo se observa que continua siendo predominante el uso de la corchea, la negra, la negra con puntillo y el tresillo de negra. Asimismo, es posible evidenciar que la primera nota del fragmento entra

en contratiempo y que en este continua destacándose el recurso de la síncopa interna y externa.

Ilustración 255

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Voz líder

or gu llo so de mi ra íz____ de ha. ber na ci do en mi Va lle____

____ tie____ rra de lin____ das mu je____ res y pai sa jes____ sin i gua les

Nota. Elaboración propia.

Puente

La sección del puente está conformada por: frase A, frase A', mambo A y mambo A'. Tal como se observa en el esquema musical, esta inicia en el compás 139 y finaliza en el compás 170. Es importante destacar que esta sección fue escogida por la compositora para mostrar otras decisiones estéticas que también han sido de gran valor en la exploración de su sonoridad en la salsa. Tomando en cuenta lo anterior, se observa que gran parte de esta sección (compás 139 – 154) se desarrolla sobre ritmo de bossa nova, por lo cual se evidencian nuevos elementos rítmicos en la percusión y mayor complejidad a nivel armónico, en donde se hace uso de algunos elementos característicos de la armonía moderna o armonía jazz. Sin embargo, también es importante mencionar que a partir del mambo (compás 155 al 170) se retorna nuevamente a ritmo de salsa, en donde se expone nuevo material rítmico, melódico y armónico.

Frase A

Piano

En esta sección el piano desarrolla un ciclo armónico de ocho compases conformado por los siguientes acordes: Gm9 (tónica), Fm9 (segundo relacionado), Bb13 (dominante sec.), Ebmaj9 (tónica), Abmaj9/13 (intercambio modal), A-7b5 (segundo relacionado), D7b9 (dominante), Gm7(9) (tónica), Abm7(9) (intercambio modal) – Gm7(9) (tónica). Cabe destacar que dicha progresión es expuesta una segunda vez, presentando variación rítmica en los dos últimos compases y armónica únicamente en el último.

Para este momento, la compositora buscó darle un aire diferente a la canción introduciendo ritmo de bossa nova y adentrándose en la exploración de la armonía jazz. Continuando con lo anterior, se valió de recursos como la progresión (II – V – I), acordes de intercambio modal, dominante secundarias y tensiones disponibles. Respecto al ritmo, se observa un desplazamiento rítmico en los últimos compases, el cual es ejecutado por el piano, el bajo y la percusión. Cabe mencionar que este recurso es utilizado de manera reiterativa en la sección de los cortes de “Cali Pachanguero”, los cuales en dicho caso son apoyados por el brass y la percusión.

Ilustración 256

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Puente - Piano

♩ = 182

Gm9 Fm9 Bb13 Ebmaj9 Abmaj9/13

A-7b5 D7b9 Gm7(9) Abm7(9) Gm7(9)

The musical notation is presented on a grand staff with two systems. The first system contains five measures with chords: Gm9, Fm9, Bb13, Ebmaj9, and Abmaj9/13. The second system contains five measures with chords: A-7b5, D7b9, Gm7(9), Abm7(9), and Gm7(9). The notation includes a piano (p) dynamic marking and a fermata over the final Gm7(9) chord.

Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico

Para este caso, se observa que el bajo acompaña los primeros cuatro compases con figuras de redonda y blanca, haciendo énfasis sobre las notas fundamentales de los acordes. Seguido de esto, es posible notar que en los siguientes cuatro compases ejecuta el patrón rítmico tradicional del bossa nova, el cual está conformado por una negra con puntillo y una corchea que se repiten sucesivamente. En cuanto a la construcción melódica del mismo, se evidencia que predomina el uso de la fundamental y la quinta del acorde. Posterior a esto, es posible evidenciar que el bajo se suma a los desplazamientos rítmicos realizados por el piano.

Ilustración 257

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Puente – Bajo eléctrico



Nota. Elaboración propia.

Percusión

Congas

En esta ocasión, se observa que las congas ejecutan uno de los múltiples patrones rítmicos utilizados para acompañar el ritmo de bossa nova, el cual por lo general suele ir amarrado con el ritmo realizado por el bajo. Cabe mencionar que este patrón puede estar sujeto a variaciones propuestas por el instrumentista, con el fin de enriquecer su interpretación.

Ilustración 258

Pa' Calí Ve! - Análisis musical, Puente - Congas



Nota. Elaboración propia.

Campana de timbal y pandereta

Para este momento, se observa que se suman otros instrumentos de percusión menor como es el caso de la pandereta, la cual busca contribuir a una sonoridad más brillante y sutil en la sección. Cabe destacar que en este caso, el patrón rítmico de este instrumento va amarrado a la campana de timbal, desarrollando de esta manera una especie de pregunta-respuesta.

Ilustración 259

Análisis musical, Puente - Campana de Timbal y Pandereta

Campana

Pandereta

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Campana' and the bottom staff is labeled 'Pandereta'. Both staves show two measures of music. The Campana staff has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Pandereta staff has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, mirroring the Campana staff.

Nota. Elaboración propia.

Trombón

En esta ocasión, el trombón realiza una melodía compuesta por notas de los acordes relacionados, notas de paso y tensiones disponibles y no disponibles, como lo es el caso de la nota (re natural) en el acorde de Abmaj9/13 (compás 142), la cual corresponde a la

oncena sostenida (#11). En lo que respecta al ritmo, se observan figuras de redonda y blanca con ligadura, corcheas (con y sin ligadura) y negras.

Ilustración 260

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Puente - Trombón



Nota. Elaboración propia.

Frase A'

Brass

Para este caso, se observa que a la exposición de la frase A' se le suman dos trompetas y un saxofón, los cuales desarrollan un diálogo melódico (pregunta – respuesta) con el trombón. Cabe mencionar que este patrón musical también se encuentra presente en la sección del “mambo” en ‘*Buenaventura y Caney*’. Más adelante, en los compás 153 y 154 se evidencia algo conocido en música popular con el nombre de “campana”, lo cual como se expuso en la “moña” de la misma canción referenciada, consiste en un desplazamiento rítmico, en donde cada sonido va apareciendo de manera consecutiva, hasta conseguir que todas las voces se encuentren.

Ilustración 261

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Puente - Brass



Nota. Elaboración propia.

Mambo A

El mambo A inicia en el compás 155 y finaliza en el 162. En este momento, tiene lugar la ejecución de una melodía por parte de la sección del brass, la cual es acompañada por los instrumentos que conforman la base. Como se mencionó anteriormente, en este punto se retorna nuevamente a ritmo de salsa.

Piano

Para esta ocasión, se evidencia que el piano pasa nuevamente a ejecutar el acompañamiento con tumbaos. Sin embargo, es posible analizar que la construcción de los mismos es diferente a lo analizado anteriormente, ya que en esta oportunidad se observa que la mano izquierda ejecuta notas estructurales de los acordes, mientras que la mano

derecha resalta en su mayoría tensiones disponibles y notas estructurales, generando una sonoridad más amplia (por la distancia entre los intervalos) y más moderna. Por otro lado, es importante resaltar que en los dos últimos compases del ciclo armónico aparece una especie de obligado, el cual es apoyado por el bajo eléctrico.

Ilustración 262

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Puente - Piano

Nota. Elaboración propia.

Bajo eléctrico

En este momento, el bajo retoma el acompañamiento con su tumbao tradicional, utilizando notas estructurales de la melodía y notas de aprox. cromática. Como se mencionó anteriormente, en esta ocasión se observa que el bajo también se suma al obligado presente en los dos últimos compases del ciclo armónico.

Ilustración 263

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Puente - Bajo eléctrico

Nota. Elaboración propia.

Percusión

A partir del compás 155, nuevamente se retoman los patrones tradicionales de la conga, la campana de mano y la campana de timbal, tomando en cuenta que para este momento la intensidad de la canción se encuentra arriba.

Brass

en esta sección el brass pasa a desempeñar un papel principal, ejecutando la melodía del mambo. Para dicho caso, se observa que los instrumentos tocan la melodía al unísono (diferentes octavas); exceptuando el último compás en donde nuevamente se abren las voces. Respecto al ritmo, es posible destacar que predomina el uso de corcheas, negras y blancas. Además, es importante destacar que continua muy presente el uso de la síncopa.

Ilustración 264

Pa' Calí Ve! - Análisis musical, Puente - Brass



Nota. Elaboración propia.

Mambo A'

El mambo A' tiene lugar desde el compás 163 hasta el 170. En este nuevamente se expone el mismo material analizado en el mambo A, a diferencia de los dos últimos compases, en donde aparece un corte al unísono (diferentes octavas) que es ejecutado por todos los instrumentos presentes en la canción.

Armonía (piano y bajo) y brass

Para este caso, se observa que el piano, el bajo y el brass ejecutan notas estructurales de los acordes (A-7b5) y (D7b9). En cuanto al ritmo, se observa una corchea, un silencio de negra, nuevamente una corchea, dos negras (la última con ligadura) y una redonda.

Ilustración 265

Pa' Calí Ve! - Análisis musical, Puente – Armonía y Brass

The musical score for the bridge section of 'Pa' Calí Ve!' features a consistent harmonic and rhythmic pattern across six instruments: Piano, Bajo (Bass), Saxo (Saxophone), Tpt. 1 (Trumpet 1), Tpt. 2 (Trumpet 2), and Tbn. (Trombone). The key signature is B-flat major (two flats). The piano part is written in treble clef, while the others are in bass clef. The piano part includes chord markings: A-7b5 and D7b9. The rhythm for all instruments is: eighth note, quarter rest, eighth note, quarter note, quarter note (beamed), and half note (with a tie to the next measure). The piano part shows the harmonic structure with the A-7b5 chord in the first measure and the D7b9 chord in the second measure. The other instruments follow the same rhythmic pattern, with the brass instruments (Tpt. 1, Tpt. 2, and Tbn.) playing the same notes as the piano part.

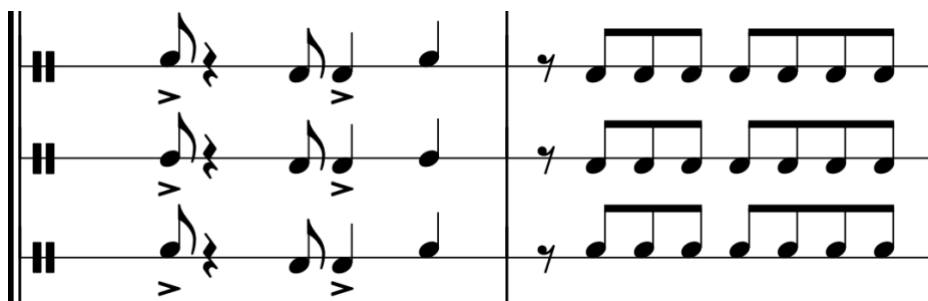
Nota. Elaboración propia.

Percusión

Por su parte, los instrumentos que hacen parte de la percusión también apoyan el corte expuesto anteriormente. Sin embargo, después de este ejecutan unas corcheas, las cuales cumplen la función de hacer el llamado a la siguiente sección.

Ilustración 266

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Puente - Percusión



Nota. Elaboración propia.

Coro/Pregones

Para este caso, se observa que después del puente la canción retorna nuevamente a la sección coro/pregones, la cual inicia en el compás 171 y finaliza en el compás 218. Cabe mencionar que en dicho momento, la sección armónica y los coros no presentan modificaciones. Sin embargo, se aprecia que la percusión presenta algunas variaciones y que la voz líder expone nuevo material. De igual manera, se observa que en dicha sección también se lleva a cabo un solo de trompeta.

Trompeta 1 (solo)

El solo de trompeta entra en el compás 179 con anacrusa y finaliza en el compás 186. Este se encuentra compuesto principalmente por notas estructurales de los acordes (Gm – Cm – D7 – Gm – F – Bb – D7- Gm), tensiones disponibles y notas de aprox. cromática. En relación al ritmo, se utilizan en su mayoría figuras de corchea y negra.

Ilustración 267

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Trompeta 1



Nota. Elaboración propia.

Pregón 6

En el sexto pregón se aprecia que predomina el perfil ondulado y que la relación de dirección de la melodía es descendente y ascendente por grados conjuntos y disjuntos. Respecto al ámbito de tesitura, se observa que es de décima mayor (10M) descendente, siendo la nota (la) la más aguda y la nota (fa) la más grave. En la construcción de la melodía, es posible evidenciar el uso de notas estructurales, notas de paso y tensiones no disponibles, como es el caso de la nota (fa#) sobre el acorde de (Cm). En relación con el ritmo, se observa que el pregón inicia en anacrusa y que las figuras predominantes son las corcheas y las negras.

Ilustración 268

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Voz líder





Nota. Elaboración propia.

Pregón 7

En el séptimo pregón, es posible notar que la melodía de la voz entra a tempo. Además, se observa que hay un predominio del perfil ondulado y una relación de dirección melódica ascendente y descendente por grados conjuntos y disjuntos. Respecto al ámbito de tesitura, es posible afirmar que este es de sexta menor (6m) ascendente, siendo la nota (sol) la más grave y la nota (mib) la más aguda. Por otra parte, en la cuestión rítmica se percibe el uso notas estructurales de los acordes y notas de paso.

Ilustración 269

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coro / Pregones - Voz líder

en di ciem. bre la fe___ ria tees pe ra pa' ce le brar___ con

cier tos ver be nas ca lle de la fe ria sal so dro moy mu cho más___

Nota. Elaboración propia.

Coda

La sección de la coda se desarrolla a partir del compás 219 y finaliza en el compás 222. En esta tiene lugar un obligado (al unísono), el cual cumple la función de anunciar el cierre o finalización de la canción.

Piano y bajo

En este caso, el piano y el bajo son los encargados de ejecutar el obligado, el cual rítmicamente tiene la característica de presentar de manera reiterativa la síncopa interna y externa. Por otra parte, en lo que se refiere a lo melódico, se observa el uso de notas estructurales de los acordes y algunas tensiones disponibles.

Ilustración 270

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coda - Piano y Bajo

The musical score is written for Piano and Bajo (Bass) in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of four measures. Above the piano staff, the chords Gm, Cm, D7, and Gm are indicated. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bajo part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piano part ends with a final chord of Gm.

Nota. Elaboración propia.

Percusión

Durante los dos primeros compases de esta sección (219 y 220), se observa que las congas y la campana de mano continúan ejecutando sus patrones tradicionales. Sin embargo, en el compás 221 es posible evidenciar unos adornos a los que también se suma el timbal, los cuales tienen la finalidad de anunciar el cierre de la canción. Finalmente, en lo que corresponde al último compás, es posible notar la ejecución de un apoyo rítmico conformado por una negra con puntillo y una corchea.

Ilustración 271

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coda – Percusión



Nota. Elaboración propia.

Brass

Para el caso del brass, se observa que este también se suma al apoyo presente en el último compás del obligado. Sin embargo, lo hace desde la última corchea del compás anterior. Respecto a la armonización de las voces, se destaca el uso de notas estructurales de los acordes relacionados.

Ilustración 272

Pa' Cali Ve! - Análisis musical, Coda - Brass



Nota. Elaboración propia.

5 Resultados

A través de las herramientas de recolección utilizadas para el desarrollo de este trabajo, el cual tuvo como objetivo central desarrollar un estudio sobre aspectos históricos y musicales del estilo compositivo de Jairo Varela en la década de los 80, que le sirvieran como influencia a la autora de este trabajo en la búsqueda de su estilo compositivo en la salsa, se permitió triangular la información obtenida, con el fin de lograr una comprensión profunda, que a su vez proporcionara una representación precisa y objetiva del tema en cuestión.

Tomando en cuenta lo anterior, se plantearon los siguientes resultados:

Contextualización: Para entender el impacto del fenómeno de la salsa, fue necesario remitirse a los antecedentes de la misma, con el fin de conocer sus influencias musicales y el contexto socio-cultural en el que esta se desarrolló. Lo anterior, fue fundamental para reflexionar acerca de la manera en que esta ha sido utilizada como forma de expresión cultural que refleja las creencias, valores y tradiciones de una sociedad.

Análisis musical: El análisis de las obras seleccionadas, le permitió a la autora ampliar su conocimiento a nivel teórico y práctico, en relación con el género de la salsa y en específico con el estilo compositivo de Jairo Varela en la década de los 80. Además, le proporcionó un acercamiento que le permitió hacerse una idea sobre cómo abordar la interpretación de dichas obras.

Resultados de las canciones analizadas: A través de los análisis, se logró extraer los rasgos sonoros más relevantes de las obras analizadas, los cuales fueron abordados en el apartado titulado “Resultados de las canciones analizadas”. Allí, se profundizó sobre las similitudes y las diferencias a nivel estructural, instrumental, interpretativo y musical, con base en los análisis de las canciones *Buenaventura y Caney* y *Cali Pachanguero*. Cabe

destacar que lo anterior, fue esencial teniendo en cuenta que el estilo compositivo de Jairo Varela exploró diferentes estilos y géneros a lo largo de su carrera artística.

Creación: En lo que respecta a la cuestión creativa, la autora se permitió explorar sobre la salsa tradicional desde la mirada del compositor Jairo Varela, lo cual la influenció en la búsqueda de su sonoridad en el género de la salsa. Cabe destacar que el ejercicio creativo, también incluyó otras decisiones estéticas que fueron seleccionadas por la compositora, teniendo en cuenta sus gustos personales. Entre estas se encuentran su exploración en la armonía jazz y en el ritmo de bossa nova. De igual manera, es fundamental señalar el aporte de los textos acerca de las teorías relacionadas al pensamiento creativo, ya que estos le proporcionaron a la autora herramientas y técnicas prácticas para abordar el ejercicio creativo, a la misma vez que enfatizaron sobre la importancia de la innovación y la originalidad en este campo.

En suma, la contextualización del tema y el análisis musical fueron herramientas esenciales para la comprensión de las canciones seleccionadas en este estudio. De igual manera, los resultados obtenidos a través de dichos análisis, proporcionaron ideas que aportaron a la consolidación del ejercicio creativo, el cual también estuvo mediado por la exploración de otras técnicas y elementos musicales que dieron paso a la creación de la composición.

6 Conclusiones

Con base en la información recogida en la presente monografía, se obtuvieron unas conclusiones de carácter histórico, musical, educativo y creativo. Sin embargo, antes de ahondar en ellas, es importante manifestar la intención de la autora de este trabajo de continuar a futuro con el estudio de la salsa (desde su faceta como investigadora, intérprete y compositora), tomando en cuenta que para este caso, únicamente se dio un punto de vista sobre uno de los múltiples temas que ofrece esta música. Con base en lo anterior y teniendo en cuenta que afortunadamente cada vez son más los textos de corte académico que brindan información sobre el asunto no solo de la salsa, sino de la música popular, la autora de este trabajo pretende sumarse a contribuir en la producción de material que busque involucrar cada vez más la música popular dentro del ámbito académico.

Teniendo en cuenta lo histórico, es importante mencionar que haber realizado el estudio de la salsa no solo desde la mirada musical, sino también desde la histórica permitió dar cuenta de los procesos de transculturación o intercambio cultural que ha tenido esta música desde sus inicios, su consolidación y su posterior llegada a Colombia. Dichos procesos, sin lugar a dudas, ofrecen respuestas al gran interrogante del por qué esta música hoy por hoy es considerada parte de la configuración identitaria de los colombianos, en especial de los caleños.

De igual manera, el estudio de la vida y obra del maestro Jairo Varela fue indispensable tanto desde la cuestión histórica como desde la musical, debido a que gracias a este fue posible conocer el contexto social en el que creció el compositor y en el que posteriormente desarrolló la mayor parte de su obra, así como las influencias musicales que marcaron su estilo compositivo, el cual más tarde sería conocido con el nombre de *“Sonido Niche”*. Igualmente, cabe mencionar que haber analizado dicho contexto también jugó un papel

determinante a la hora de realizar el montaje de las obras, entendiendo que aunque resulta complejo saber a ciencia cierta la intención del compositor en cada una de ellas, la realización de dicho estudio le brindó a la intérprete la posibilidad de tener un mayor acercamiento a las mismas.

En cuanto a lo musical, es importante señalar que el análisis fue una herramienta indispensable que aportó en la comprensión de las ideas musicales utilizadas por el compositor Jairo Varela en las dos canciones seleccionadas y en la apropiación del lenguaje de la salsa, debido a que con base en estas la autora llevó a cabo el ejercicio creativo, en el cual se adentró en la búsqueda de su propia identidad sonora en la rama de la composición

En relación con lo educativo, es necesario insistir sobre la importancia de continuar llevando al ámbito académico, tanto desde la producción escritural como desde la práctica instrumental, los saberes y conocimientos en los que predomina la enseñanza por tradición oral, entendiendo que estos abarcan en gran medida nuestra configuración cultural y llevan consigo gran parte de nuestra memoria histórica musical.

Teniendo en cuenta lo creativo, es fundamental destacar que la creatividad es el puente entre la imaginación y la realidad, ya que gracias a esta podemos plantear posibles soluciones a problemas relacionados con cualquier área del conocimiento, generar nuevas ideas y hasta ser punto de partida para nuevas investigaciones que en muchos casos pueden llegar a contribuir en el desarrollo de la humanidad.

Por otro lado, es importante tener en cuenta que aspectos como la curiosidad, la motivación y el dominio de un tema en específico, son factores determinantes que influyen en la estimulación del pensamiento creativo. De igual manera, los periodos de descanso y la

realización de otras actividades que no sean afines con el tema de interés, pueden ser de gran provecho a la hora de buscar activar la mente y producir diversas ideas.

Para concluir, cabe destacar que la composición musical resultante de este ejercicio investigativo se vio mediada por dos momentos: uno inconsciente, en donde surgieron algunas ideas musicales, producto de la experiencia de la compositora escuchando y tocando no solo salsa, sino también otros estilos musicales de su interés, y otro consciente, en el cual el estudio investigativo de esta música tanto a nivel histórico como a nivel musical, fue un factor fundamental a la hora de plasmar dichas ideas en la composición.

7 Bibliografía

- Análisis político. (1993). *Salsa y expresión social*. (20), 83-88.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/75240/67885>
- Acosta, L. (2006). *Música y descolonización*. Venezuela. Fundación editorial el perro y la rana.
- Acosta, L. (2004). *Otra visión de la música popular cubana*. Cuba. Editorial Letras Cubanas.
- Billboard contenidos. (2020). *Las mejores 50 canciones latinas de la historia*.
<https://billboard.com.ar/las-50-mejores-canciones-latinas-de-la-historia/>
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castillo, G. (2013). Pertinencia de los procesos de creación artística y cultural en los lineamientos de evaluación de la calidad de la educación superior. La experiencia del Caesa. En: M. V. Casas (Ed.), Valoración de los procesos de creación artística y cultural en el marco de acreditación de programas (p. 56). Bogotá: Ministerio de Educación, Consejo Nacional de Acreditación y Convenio Andrés Bello.
- Castillo, V. (2022). *Influencias musicales de las migraciones en la sonoridad de la producción tapando el hueco del Grupo Niche del año 1988*. (Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional). Repositorio institucional – Universidad Pedagógica Nacional.
- Delgado-Santamaría, C., Ochoa, J. y Zapata, C. (2020). “El sonido salsero del Grupo Niche: un proyecto musical translocal. *Revista musical chilena*. Vol. 74 (No. 234).
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902020000200175>
- Fernández, F. (2018). La invención matemática. *KRK Ediciones*. España.

- Grupo Niche. [Codiscos] (2014). Cali Pachanguero, *No Hay Quinto Malo 1984*, Grupo Niche – Audio [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OWDHHhscqS0>
- Grupo Niche. [Codiscos] (2014). Buenaventura y Caney, *Querer Es Poder*, Grupo Niche – Audio [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EFHqEwHHh6Y>
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6ta edición). Interamericana editores, S.A de C.V.
- López-Cano, R. y SanCristobal, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo nacional para la cultura y las artes.
- López-Cano, R. (2009). La salsa en disputa. Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad. *Etno-folk: Revista de etnomusicología*. (14-15), 522-541. https://www.academia.edu/6952598/La_salsa_en_disputa_Apropiaci%C3%B3n_propiedad_intelectual_origen_e_identidad
- Lorenzo de Reizábal, M. y Lorenzo de Reizábal A. (2004). *Análisis musical: claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Editoriral de música Boileau.
- Mauleón, R. (1999). *101 montunos*. USA: Sher Music Co.
- Marín, R. (1975). La creatividad. *Vida escolar*.
- Martignon, H. (2014). *Salsa Piano*. Hal Leonard.
- Ochse, M. (2004). Discutiendo la autenticidad en la música salsa. *Indiana*. (21), 25-33. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=247018390003>
- Ortiz, F. (1945). La clave xilofónica de la música cubana. *Revista Estudios Afrocubanos*. (V), 61-109.

Padura, L. (2019). *Los rostros de la salsa*. Tusquets Editores.

Poe, E. (1846). Filosofía de la composición. *Graham's Magazine*.

Rondón, C. (2007). *El libro de la salsa*. Caracas: Ediciones B, Venezuela.

Santana, S. (2021). *En el mundo en que yo vivo... Salsa en Colombia*. Medellín: Edición del autor.

Ulloa, A. (2012). La salsa: una memoria histórico musical. *Revista Nexus*, 175-186.
<https://doi.org/10.25100/nc.v0i4.835>

Valencia, D. y Villafañe, O. (2008). *El piano y la percusión en la salsa en Cali: Patrones de ejecución y desarrollo*. (Tesis de pregrado, Universidad del Valle). Repositorio institucional – Universidad del Valle.

Valverde, U. (2013). *Jairo Varela "Que todo el mundo te cante"*. Cali: Grupo zeta.

Villafañe, J. (2012). Jairo Varela Martínez. No murió un hombre, no murió un músico: murió una época. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 175-189). <https://doi.org/10.21500/22563202.2371>

Villada, O. (2020). *Cali Pachanguero: los secretos detrás del himno de Cali que rompe récords Guinness*. Obtenido de <https://www.elpais.com.co/feria-de-cali/2021/cali-pachanguero-los-secretos-detras-del-himno-de-cali-que-rompe-records-guinness.html>

8 Anexos

ANEXO 1: Herramientas de recolección de datos.

- Diario de campo.
- Observación externa (directa e indirecta).
- Historia de vida.
- Entrevistas.
- Memoria personal.

https://drive.google.com/drive/folders/1Q_yPgbSWrOYruf2eRDf1y9lcu7uDb5gn?usp=sharing

ANEXO 2: Score transcripciones de las canciones “Buenaventura y Caney”, “Cali Pachanguero” y “Pa’ Cali Ve!”.

https://drive.google.com/drive/folders/1msgmnSsM96Cx208XWqiF1wUsF8hZZ4_L?usp=sharing

ANEXO 3: Audio de la composición “Pa’ Cali Ve!”

https://www.youtube.com/watch?v=Y34_qdQEYok

ANEXO 4: Entrevista a Jairo Varela en el programa ConversanDos.

<https://www.youtube.com/watch?v=hdKNdtbGalo&t=657s>