

**BULLERENGUE Y BEBOP JAZZ, DOS ARREGLOS COMPOSITIVOS
PARA GUITARRA ELÉCTRICA Y FORMATO TÍPICO.**

ABDIEL SANTIAGO MONTENEGRO

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ D.C.**

2023

**BULLERENGUE Y BEBOP JAZZ, DOS ARREGLOS COMPOSITIVOS
PARA GUITARRA ELÉCTRICA Y FORMATO TÍPICO**

ABDIEL SANTIAGO MONTENEGRO

COD:2017175036

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO
EN MÚSICA**

ASESOR:

FRANSISCO JAVIER AVELLANEDA

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ D.C.**

2023

Tabla de contenido

Planteamiento.....	10
Delimitación	10
Pregunta Generadora	13
Objetivo general.....	13
Objetivos Específicos	13
Justificación	14
Antecedentes.....	16
Antecedentes investigativos.....	16
Antecedentes estéticos	17
Marco Teórico.....	20
Región caribe, historia y contexto musical.....	20
Consideraciones de análisis	24
El bullerengue.....	27
Bullerengue sentao.....	34
Bullerengue chalupa	36
El fandango de Lengua	38
Historia del <i>bebop</i> jazz	39
Bebop jazz	44
Bebop en la guitarra eléctrica	45
Elementos musicales del <i>bebop</i> jazz.....	46
Forma	46
Armonía	52
Melodía.....	56
Ritmo	62
Tonalidad	63
Formato.....	64
Fusión musical	66

Marco Metodológico	68
Enfoque.....	68
Tipo de investigación.....	69
Diseño de investigación	70
Población	73
Diseño de herramientas.....	74
Autobservación	74
Entrevistas.....	75
Análisis musical.....	77
Categorías y subcategorías de análisis.....	80
Resultados.....	83
Diseño melódico	83
Arreglo El cangrejito	83
Versos	83
Diseño melódico.	85
Frasas bebop	86
Escalas e improvisación.....	87
Arreglo Mona mi	88
Verso.....	88
Diseño melódico bebop jazz.....	89
Frasas bebop	92
Escalas e improvisación.....	94
Diseño armónico.....	95
Arreglo El cangrejito	95
Propuesta armónica.....	95
Chord melody	97
Arreglo Mona mi	98
Propuesta armónica.....	98
Chord melody	100

Diseño rítmico	101
Arreglo El cangrejito	101
Arreglo Mona mi	103
Fusión	105
Formato.....	106
Forma.....	108
Lenguaje.	109
Representaciones.	110
Conclusiones.....	111
Relevancia académica.....	111
Elementos musicales.....	111
Diseño melódico	111
Diseño armónico.....	112
Diseño Rítmico	112
Forma.....	113
Formato.....	114
Fusión	114
Relación con los objetivos	115
Bibliografía	116
Anexos.....	121

Ilustración 1. Región caribe colombiana	20
Ilustración 2. Esclavitud en Colombia.....	21
Ilustración 3. Petrona, reina del bullerengue.	27
Ilustración 4. Tambores típicos del bullerengue, alegre.	29
Ilustración 5. Tambores del bullerengue - Tambor llamador	30
Ilustración 6. Tambora.....	30
Ilustración 7. Golpes del tambor alegre	31
Ilustración 8. Paulino Salgado Valdéz, reconocido tambolero.....	32
Ilustración 9. Base rítmica - bullerengue sentao - Anacrusa y Patrón Básico Tradicional.....	35
Ilustración 10. Bullerengue chalupa Patrón tradicional n°1.	37
Ilustración 11. Bullerengue chalupa Patrón tradicional n°2.	37
Ilustración 12. Esclavos afroamericanos bailando con banjo y percusión	39
Ilustración 13. The Bamboula (Music at Congo Square)	40
Ilustración 14. Orquesta de Duke Ellington alrededor de 1939.....	43
Ilustración 15. Barney Kessel, guitarrista referente del bebop.....	45
Ilustración 16. Forma Rhythm changes sección A	47
Ilustración 17. Forma Rhythm changes sección B.	48
Ilustración 18. Parte B del tema Rhythm a Ning de Thelonious Monk.....	49
Ilustración 19. Ilustración 15. Forma Rhythm changes sección A prima.....	49
Ilustración 20. Estructura del tema Anthropology.....	50
Ilustración 21. Billies Bounce Chalire parker, forma blues.....	51
Ilustración 22. Anexos a la forma bebop jazz.....	52
Ilustración 23. Ejemplo Conducción armónica.	53
Ilustración 24. Armonización escala de Do menor melódica.	54
Ilustración 25. Cadencia II - V Round Midnight	56
Ilustración 26. Melodía del tema Anthropology.....	57
Ilustración 27. Escala Bebop Mayor.....	58
Ilustración 28. Acordes característicos escala bebop mayor.....	59
Ilustración 29. Tratamiento melódico horizontal.....	60
Ilustración 30. Tratamiento melódico vertical.....	60

Ilustración 31. Tratamiento melódico en acordes de Dominante 7.	61
Ilustración 32. Cliché melódico del bebop jazz.....	61
Ilustración 33. Representación de la corchea swing.....	63
Ilustración 34. Proceso de investigación cualitativa - Hernández Sampieri.....	69
Ilustración 35. Orden de la entrevista, Hernández Sampieri	76
Ilustración 36. Coro el cangrejito.	83
Ilustración 37. Verso el cangrejito.....	84
Ilustración 38. Propuesta melódica 1: El cangrejito	85
Ilustración 39. Propuesta melódica n°2: El cangrejito.....	86
Ilustración 40. Frase bebop - Joaquín Chacón.....	87
Ilustración 41. Frase bebop - Charlie Parker.	87
Ilustración 42. Ejemplo de uso de escalas: Melodía el cangrejito.....	88
Ilustración 43. Verso arreglo Mona mi.....	89
Ilustración 44. Propuesta melódica introducción pt 1: Mona mi.....	90
Ilustración 45. Propuesta melódica introducción pt 2: Mona mi.....	90
Ilustración 46. Propuesta melódica bebop pt 1: Mona mi.	91
Ilustración 47. Ilustración 43. Propuesta melódica bebop pt 2: Mona mi.	92
Ilustración 48. Frase Tadd Dameron.	92
Ilustración 49. Frase Tadd Dameron: Lady Bird.	93
Ilustración 50. Frase Rhythm a ning, Thelonious Monk.	93
Ilustración 51. Uso de la escala Bebop: Mona mi, ejemplo n°1.....	94
Ilustración 52. Uso de la escala Bebop: Mona mi, ejemplo n°2.....	94
Ilustración 53. Uso de la escala mixolidia b9b13: Arreglo Mona mi.	95
Ilustración 54. Propuesta armónica n°1: El cangrejito..	95
Ilustración 55. Propuesta armónica n°2: El cangrejito.	96
Ilustración 56. Chord melody arreglo: El cangrejito.	97
Ilustración 57. Propuesta armónica introducción arreglo mona mi.....	98
Ilustración 58. Propuesta armónica n°1: Mona mi.	99
Ilustración 59. Propuesta armónica n°2: Mona mi.	100
Ilustración 60. Chord melody: Mona mi.....	101
Ilustración 61. Patrón ritmico arreglo el cangrejito.	102

Ilustración 62. Propuesta ritmica el cangrejito: Fandangueo.....	103
Ilustración 63. Patrón ritmico arreglo mona mi.....	104
Ilustración 64. Propuesta ritmica 5/4 arreglo mona mi.....	105

Tabla 1. Técnicas de armonización del <i>bebop</i> jazz	53
Tabla 2. Ejemplo extensiones de un acorde.....	54
Tabla 3. Tonalidades de temas <i>bebop</i> jazz	64
Tabla 4. Relación del diseño autoetnográfico con la investigación.....	71
Tabla 5. Registro por intervalo, herramienta de la autoobservación	75
Tabla 6. Herramienta de análisis: Entrevistas.....	77
Tabla 7. Modelo de análisis jazz - Laurent Cugny	78
Tabla 8. Modelo de análisis integral del bullerengue – Wade, Fontalvo y Benítez .	80
Tabla 9. Categorías y subcategorías finales de análisis.....	81
Tabla 10. Relación de las categorías de análisis y los objetivos.	82
Tabla 11. Forma arreglo el cangrejito.....	108
Tabla 12. Forma arreglo mona mi.	109

Planteamiento

Delimitación

La presente investigación se enfoca en la creación de dos arreglos compositivos que integren elementos musicales del bullerengue sentao y chalupa con el lenguaje de la guitarra eléctrica *bebop jazz*. Esto por medio de la descripción y el análisis de los elementos musicales y estéticos más importantes de ambos géneros, con el fin de ser integrados en una propuesta de fusión basada en los temas “El cangrejito” y “Mona mi”.

El enfoque interpretativo de la guitarra en esta investigación es de *jazz*, específicamente la corriente *bebop jazz*, estilo caracterizado por dar prioridad al solista; siendo un estilo complejo con improvisaciones virtuosas y una amplia complejidad melódica, armónica e interpretativa. La elección del *bebop* se debe nuevamente a la experiencia del investigador en su práctica instrumental durante la carrera, el estudio de este género de *jazz* posibilita el desarrollo de variados elementos musicales que resultan importantes y de gran utilidad para el guitarrista eléctrico. En cuanto a la interpretación del *bebop jazz* en la guitarra se tendrá como referente a varios interpretes del *bebop*: como Joaquín Chacón, Barney Kessel, Dave Munro, Daniel Fedele y el repertorio de músicos ampliamente reconocidos del *bebop*, como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk etc.

En cuanto a la guitarra eléctrica, esta es instrumento muy versátil y su participación en la música popular de las últimas décadas ha sido fundamental; su papel es muy diverso y abarca repertorio desde géneros como el *rock*, hasta el *jazz* y más recientemente se encuentra presente en músicas **folclóricas**¹ y nuevas músicas colombianas. La guitarra eléctrica ha sido incluida en propuestas con aires de la región caribe, importantes para el desarrollo de esta investigación y que representan una base importante para el desarrollo su desarrollo, como será descrito en el apartado de antecedentes. Dicho instrumento también ha tenido un amplio proceso de integración al ámbito académico de formación con varios enfoques, estos pueden variar en la vertientes del *jazz*, *rock*, *funk* etc.

¹ Se entiende por folclor “Como el conjunto de las vivencias y manifestaciones propias de un **pueblo** transmitidas **tradicionalmente**, y 2. Como ciencia que estudia los fenómenos inherentes a esas vivencias” (Aragón, 2018, p. 8)

Los diferentes géneros suscitan el desarrollo de un amplio número de técnicas y elementos musicales; por ejemplo, la guitarra eléctrica en el *jazz* se enfoca principalmente en el entendimiento armónico y melódico de las complejas estructuras que componen este género; también busca un desarrollo de la creatividad y la improvisación teniendo en cuenta el aspecto interpretativo con elementos como el *swing* o el *groove*. Otros géneros como el *rock* se centran en un estudio igualmente melódico y armónico, pero también se trabajan en gran medida los elementos técnicos.

El otro género sobre el cual se pretende desarrollar el producto creativo, los dos arreglos compositivos de fusión musical, es el bullerengue; este se define como un conjunto de bailes y cantos endémicos de las comunidades palenqueras asentadas en la región caribe. Estas tienen un amplio recorrido que se remonta a los orígenes de nuestro país, específicamente a la diáspora africana asentada en la región caribe y cuya cultura se ve fuertemente influenciada por sus costumbres ancestrales “se ha llamado huellas de africanía al bagaje cultural sumergido en el inconsciente iconográfico de los africanos esclavizados” (Friedemann, 1988, p. 5). Teniendo en cuenta lo anterior, la música tiene papel fundamental en dichas comunidades, constituyendo un elemento de integración y comunicación esencial en la tradición.

A nivel musical el bullerengue se divide a su vez en tres aires, bullerengue sentao, bullerengue chalupa y fandango de lengua², si bien estos tres comparten similitudes en la organología, el canto, los coros responsoriales y el manejo de la percusión; tienen diferencias a nivel melódico y rítmico, que los distinguen uno del otro. Por ejemplo el sentao es el aire más lento de los tres, se caracteriza por un ritmo más pausado en el que los versos evocan vivencias de la cotidianidad. Por otra parte el bullerengue chalupa es mucho más rápido y de carácter alegre; las similitudes entre los aires de bullerengue son notables, en palabras de Orozco “en el bullerengue una mujer mayor o cantadora pregonera e improvisa los versos, un coro comunitario contesta ostinatos melódicos mientras palmotea el pulso, y un ensamble de tambores de amarre provee el acompañamiento instrumental” (Orozco, 2015, p. 17). La

² “Según la cantadora Petrona Martínez, el bullerengue consta de los aires bullerengue sentao, chalupa, y fandango de lengua” (Orozco, 2015, p. 17)

presente investigación toma ambos aires, sentao y chalupa como enfoque para entender y extraer los elementos más importantes del bullerengue en cuestión.

La problemática formulada para el desarrollo de la presente investigación es el poco repertorio que integre a la guitarra eléctrica y al *bebop jazz* con el bullerengue en proyectos de fusión. Es indispensable mencionar que grandes músicos y grupos han realizado proyectos de fusión o adaptación de músicas del caribe al *jazz* y a la guitarra eléctrica, sin embargo el repertorio disponible que integre al *bebop jazz* en la guitarra y al bullerengue es escaso. Muchos de los antecedentes representan un hito importante en cuanto a la fusión como se detallará más adelante, sin embargo este proyecto busca una integración más llevada al formato típico donde la guitarra eléctrica se sume a la rueda del bullerengue y experimente los aires de chalupa y sentao desde su propia voz, en esta caso el lenguaje del *bebop jazz*.

El objetivo de este trabajo teniendo en cuenta lo anterior, es hacer un análisis riguroso del *bebop jazz* y del bullerengue en aire sentao y chalupa; por medio de una revisión histórica y estética pasando por el formato instrumental, la interpretación y la revisión de los elementos musicales más importantes de dichos géneros. Esto con el fin de crear dos arreglos compositivos que integren elementos musicales de ambos géneros que para un fin técnico y estético resulten más relevantes para el investigador; de esta manera se busca incluir la guitarra eléctrica y al *bebop jazz* al formato del bullerengue. A su vez estos arreglos buscan marcar un antecedente y aportar al repertorio de los proyectos de fusión musical, específicamente la fusión del bullerengue y la guitarra *jazz*.

Dicho proceso creativo también busca remarcar el valor pedagógico de la investigación, entendiéndola como la búsqueda de otros paradigmas técnicos y estéticos desde los cuales el estudio de la guitarra eléctrica se puede acercar a muchos contenidos musicales por medio del bullerengue y el *bebop jazz*. Siguiendo la línea de antecedentes formulados por Néstor Torres o Fabian vaca, se podría decir que la pretensión sería “estudiar la guitarra eléctrica desde el bullerengue y el *bebop*”. De modo que también se busca incluir este instrumento y el lenguaje del *bebop jazz* en formatos de música tradicional, contribuyendo al enriquecimiento tímbrico, armónico y melódico del instrumento en cuestión.

Pregunta Generadora

¿Cómo relacionar el *bebop jazz* con el bullerengue sentao y la chalupa por medio de dos arreglos compositivos para guitarra eléctrica *jazz* y formato típico de bullerengue basados en las composiciones “Mona mi” y “El cangrejito”?

Objetivo general

Aplicar técnicas, recursos y elementos estéticos e interpretativos del *bebop jazz* en guitarra eléctrica y el bullerengue sentao y chalupa a dos arreglos compositivos basados en las canciones “Mona mi” Y “El cangrejito”.

Objetivos Específicos

- 1- Extraer los elementos musicales y estéticos más importantes del *bebop jazz* y del bullerengue sentao y chalupa.
- 2- Describir las posibilidades de fusión entre el lenguaje de los instrumentos típicos del formato de bullerengue y el *bebop jazz* en guitarra eléctrica.
- 3- Integrar elementos musicales y estéticos del *bebop jazz* y el bullerengue en aire sentao y chalupa a dos arreglos compositivos basados en las canciones *Mona mí* y el *cangrejito*.
- 4- Generar un acercamiento del investigador a las músicas del caribe, específicamente al bullerengue desde la guitarra eléctrica.
- 5- Reconocer los aspectos culturales, religiosos, míticos y ontológicos presentes en el bullerengue y el *bebop jazz*.

Justificación

Los proyectos de fusión de *jazz* y músicas colombianas han sido variados y en los últimos años han tomado gran relevancia en el ámbito académico de la música; muchos de ellos se enfocan en músicas del caribe, como el bullerengue y sus diversos aires. Sin embargo la integración de la guitarra eléctrica, especialmente con enfoque de *jazz* ha sido muy escasa dada la gran diferencia de lenguajes y saberes de ambos géneros musicales. Es por esto por lo que la inclusión de la guitarra eléctrica *jazz* al formato tradicional de bullerengue es poco frecuente, aún más si se habla de repertorio escrito; algunos grupos como Ale kumá, Pixvae o Curupira han realizado novedosas propuestas de fusión, sin embargo si se habla específicamente de guitarra eléctrica *jazz* las propuestas son escasas. Teniendo en cuenta lo anterior la presente investigación busca integrar la guitarra *jazz* al bullerengue por medio de dos arreglos de fusión; es pues menester hablar de las razones y motivos de esta investigación, así como sus posibles alcances.

La elección de la guitarra eléctrica responde a la experiencia del investigador durante su carrera, dado su estudio e interés por el *jazz* alimentado por algunos espacios académicos como la clase de instrumento guitarra eléctrica y su participación en la *Nogal jazz big band*. En cuanto al bullerengue, la delimitación y elección de los aires chalupa y sentao derivan de la experiencia del investigador en las denominadas “ruedas de bullerengue” así como su interés en proyectos de fusión cuyo centro son las músicas del caribe.

En cuanto a la relevancia académica, se busca que la presente investigación sea una herramienta para el acercamiento a las músicas del caribe; integrando el bullerengue sentao y la chalupa, con nuevos géneros, en este caso el *bebop jazz*. Dicha pretensión se sopesa a su vez en los diversos grupos y artistas que desde el ámbito académico presentan diversas propuestas de fusión con fines académicos y cuya relevancia será abordada en la presente investigación.

De manera que el producto creativo resultado de esta investigación, dos arreglos compositivos que integren elementos musicales e interpretativos de ambos géneros, enriquecerá el repertorio de las músicas de fusión *jazz-bullerengue*. Así pues los arreglos también se presentan como una propuesta de fusión novedosa que permita al investigador y a futuros interpretes practicar técnicas propias del instrumento en un nuevo repertorio;

reevaluando la interpretación e improvisación de la guitarra eléctrica *jazz* desde las nuevas posibilidades técnicas del instrumento. Esto se consigue por medio de la transcripción, interpretación y deconstrucción de melodías; también con los patrones rítmicos y elementos musicales propios del lenguaje del bullerengue y el *bebop jazz* que serán explorados en el desarrollo de la investigación.

Por último es importante mencionar que la guitarra eléctrica y su integración en las *nuevas músicas colombianas*³ brinda un amplio panorama de posibilidades interpretativas y compositivas; la fusión de elementos musicales de diversos aires folclóricos como por ejemplo el *jazz*, resulta en un nuevo paradigma técnico y estético que amplía las posibilidades del instrumento. Ejemplo de lo anterior son los proyectos de fusión de grupos y músicos colombianos como Javier Pérez Sandoval, Andrés Corredor, entre muchos otros; donde el producto musical se presenta como una propuesta novedosa de fusión donde la guitarra eléctrica juega un rol fundamental.

³ En palabras de Lizarazo al respecto de la definición de *nuevas músicas colombianas* son aquellas que resultan de la exploración, búsqueda, profundización e innovación de los elementos que conforman el patrimonio de las músicas populares colombianas, ampliando y desarrollando su lenguaje (Jaimes, 2012, p. 10)

Antecedentes

En primer lugar es pertinente mencionar que durante el desarrollo de este proyecto muchos antecedentes tuvieron un papel fundamental en la aproximación del investigador a la integración de elementos musicales del *bebop jazz* y el bullerengue, estos antecedentes los podemos dividir en investigativos y estéticos. Un tema importante para la investigación – creación es hacer un ejercicio de consulta bibliográfica; López-Cano y San Cristóbal (2014) destacan que todo proyecto de investigación, cualquiera sea su ámbito parte de o emplea una bibliografía especializada que incluye al menos libros o artículos de revistas. También esta consulta bibliográfica incluye la búsqueda de elementos estéticos que enriquezcan la acción investigativa; en música específicamente estos serían: partituras, *CDs*, *DVDs* y archivos multimedia.

Antecedentes investigativos

Antes de hablar de dichos antecedentes es importante acotar que la búsqueda documental del bullerengue y su relación con el *bebop jazz* y la guitarra eléctrica empezó con un ejercicio de consulta un poco más general. En un principio la búsqueda se enfocó en investigaciones o propuestas musicales dedicadas a la implementación de elementos musicales y estéticos del *jazz* y de las músicas folclóricas de nuestro país, resultando en la revisión de diversos proyectos de *fusión*. Posteriormente realizó una aproximación más específica al tema de la guitarra eléctrica *jazz* y su papel en diversos trabajos investigativos y proyectos musicales de *fusión*.

Entre los antecedentes investigativos se cuentan varios, Giraldo (2018) se preocupó por integrar elementos interpretativos y estéticos del bullerengue a un arreglo de fusión; en su trabajo de grado *Interpretación de dos composiciones para guitarra eléctrica solista: bambuco-jazz y bullerengue-funk* hace un ejercicio de composición basado en el análisis del *funk*, el *jazz*, la cumbia y diferentes aires de bullerengue. Por otra parte Torres Néstor (2018) plasmó en su trabajo de investigación *Adaptación de la guitarra eléctrica en el currulao*, el incluir la guitarra eléctrica en formatos típicos de la música del pacifico colombiana. Otra más fue la propuesta de Javier Pérez Sandoval y Francy Montalvo: *Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana*, que se presentó como una aproximación a la

inclusión de elementos estéticos más propios del *jazz* a un lenguaje completamente diferente, en este caso el pasillo.

En cuanto a la integración de la guitarra eléctrica *jazz* en proyectos de fusión con aires folclóricos colombianos los ejemplos son variados y resultaron de gran utilidad para la revisión documental, sin embargo la inclusión de la guitarra eléctrica *jazz* en arreglos de fusión *jazz-bullerengue* específicamente es bastante escasa. Así pues la indagación sobre proyectos de fusión con bullerengue empezó con la revisión de material investigativo centrado en otros instrumentos. Uno de los principales referentes para el desarrollo de esta investigación es Uribe (2019) que en su trabajo *Exploración del bullerengue en la batería*, hace un completo acercamiento a los elementos musicales e interpretativos más importantes del bullerengue en aire *sentao chalupeao* y *fandango de lenguas*; presentándose como un importante fuente a la hora de hablar de la integración de elementos del bullerengue a instrumentos de tradición occidental.

La tesis de maestría realizada por Ibarra (2022) es una propuesta de fusión que se describe como una “creación en el cual se plantea una exploración sonora y análisis musical del bunde, buga y currulao del pacífico Colombiano. Este proyecto se desarrolló con la finalidad de llevar un proceso creativo en el que se diversifiquen las posibilidades interpretativas del bajo eléctrico en relación a estas músicas” (Ibarra, 2022, p. 1). Sobre la inclusión de la guitarra eléctrica a formatos folclóricos se destacan trabajos como “*Del grito al pick*” aplicación de características interpretativas de la gaita hembra, en el aire de gaita, al lenguaje de la guitarra eléctrica (Romero, 2017) que propone un acercamiento a la gaita hembra por medio de un ejercicio de traducción del lenguaje de dicho instrumento a la guitarra.

Antecedentes estéticos

López-Cano y San Cristóbal (2014) amplían la convencional definición de recolección bibliográfica llevada al campo de la música; contemplando presentaciones en vivo, discos, *DVDs*, documentales etc.. Dicha recolección cabe en lo que para efectos prácticos de esta investigación se denominan antecedentes estéticos. Uno de ellos es la agrupación *Curupira*, con su propuesta de interpretación de música de la costa atlántica y

pacífica, caracterizada por el uso de diversos instrumentos de la región como el tambor alegre, la marimba, la gaita y muchos otros. Su propuesta también se caracteriza por la fusión con *jazz rock* y el uso de instrumentos como el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica, la batería entre otros; esto les ha dado un sonido único y se presentan como pioneros y uno de los representantes más importantes de las ya mencionadas *nuevas músicas colombianas*. La innovación caracteriza al grupo y este representa un gran ejemplo del alcance estético que pueden llegar a tener los proyectos de fusión. Sánchez describe como:

Así, Curupira, está generando memoria sobre las formas en que actualmente la diversificación y aceleración de la circulación musical se está presentando; evidencian la necesaria movilidad de la idea de colombianidad a partir de unos únicos referentes sonoros e igualmente cómo, cada vez más, es necesario para varios músicos desmarcarse de ese relato nacional hegemónico para sus creaciones musicales. (A. Sánchez, 2012, p. 11)

Otro referente estético es la agrupación *Pixvae*, esta presenta una propuesta que interpreta composiciones basadas en aires del pacífico con instrumentos como el saxofón, la guitarra eléctrica y la batería; su propuesta de fusión explora la integración de instrumentos como los sintetizadores a las músicas folclóricas del pacífico explorando sonoridades y texturas nuevas. Su propuesta no solo se basa en lo sonoro, sus composiciones incluyen propuestas novedosas en cuanto al compás, por ejemplo, con temas como “*El curruco*” contando con una amalgama de compás.

Otro antecedente importante es *Ruta tres trio*, agrupación dedicada al *jazz* y a las músicas colombianas; en su propuesta adaptan y arreglan diversos temas de currulao, bambuco, pasillo entre otros con una fuerte presencia de elementos estéticos e interpretativos del *jazz* en formato de trio. La improvisación y la re-armonización son parte fundamental de su propuesta y el protagonismo de la guitarra eléctrica *jazz* se presenta como un ejemplo de integración de esta y el lenguaje del *jazz* a músicas folclóricas, incluyendo elementos de estas en un lenguaje de improvisación e interpretación.

Otro antecedente es el guitarrista colombiano Andrés Corredor, que se destaca por la integración de elementos interpretativos de aires como currulao e instrumentos como la marimba de chonta llevados al lenguaje de la guitarra eléctrica y el *jazz*. Entre sus propuestas

se encuentran algunos temas como “Arió niña” del álbum “Umbral”. Estas composiciones son un buen ejemplo del papel que puede tomar la guitarra eléctrica *jazz* en proyectos de fusión con aires folclóricos del caribe colombiano.

Marco Teórico

Región caribe, historia y contexto musical

La música del caribe colombiano es amplia y muy variada, su importancia es fundamental en la identidad de diversas comunidades asentadas en el norte del país, una región que es delimitada por su cercanía con el mar caribe. Santa Marta, Barranquilla, Montería, San Cayetano y San Basilio de Palenque se cuentan entre las ciudades y/o comunidades donde la tradición y la música forman parte de su idiosincrasia de su identidad y parte de su cotidianidad, representando las raíces ancestrales y culturales de dicha región.

Ilustración 1. Región caribe colombiana



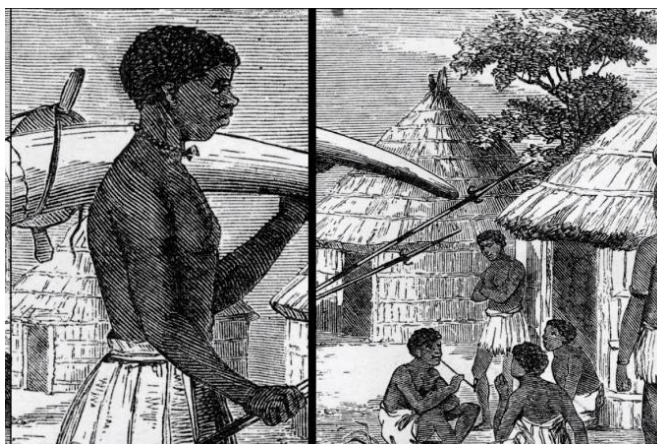
Fuente: *Tomado de Marine Biodiversity in the Caribbean: Regional Estimates and Distribution Patterns (Miloslavich et al., 2010, p. 10)*

En el caribe colombiano encontramos la cuna de muchos aires y ritmos ampliamente conocidos en todo el país, como pueden ser la cumbia, el porro y el objeto de esta investigación, el bullerengue. El papel de la música en la cultura del caribe es vital, debido a que está presente en el día a día, esta forma parte de la identidad de los pueblos del caribe. “Independientemente de cuál sea la cultura, estas prácticas musicales han jugado siempre un

rol preponderante en el devenir de la historia de la humanidad, pues han acompañado al hombre desde sus propios orígenes” (Viloria et al., 2018, p. 49).

En primer lugar es importante hablar del contexto histórico de la música del caribe, para ello es necesario indagar en un hito extremadamente importante; que es la diáspora o migración africana. Este fenómeno ocurrido durante la época colonial resultó en comunidades de origen africano asentadas en diversas regiones del país, específicamente aquellas cuya posición geográfica posibilitaba el transporte de personas desde África; como el Cauca, Cartagena, la costa pacífica y Antioquia. Ahora bien, se consta en diversos estudios que ya había fuerte presencia en la región caribe desde antes de la llegada de los africanos; su cultura y música han sido poco documentadas o bien fueron absorbidas por la cultura africana que haría una fuerte presencia en la región. En el libro *Ensamble cultural del caribe* (Viloria et al., 2018, p. 51) se explica que antes de la llegada de los esclavos afrodescendientes a territorio colombiano ya existían diversas culturas y músicas asentadas en la región caribe específicamente. La catalogación y caracterización de dichas comunidades no es fácil debido a la falta de registros confiables, aun así se da por sentado que los rituales culturales de la población traída durante la esclavitud se mezclaron con las culturas locales, resultando en la tradición caribeña de años posteriores a la época colonial.

Ilustración 2. Esclavitud en Colombia



Fuente: Tomado de la serie documental *Proyecto 170* (Ministerio de Cultura, 2021)

Lara (2022) comenta que la comunidad africana suponía un 10% de la población total de Colombia, de tal manera que ya representaba una parte importante de la población. Teniendo en cuenta que en dichos lugares donde se concentraba el mercado de esclavos; los ya mencionados, Cartagena, Cauca, la costa pacífica, la concentración de la comunidad africana o afrodescendiente era mucho mayor. Durante la liberación de esclavos de nuestro país, ocurrida en 1863, muchos de estos africanos y afrodescendientes se asentaron en las zonas donde habían sido llevados como esclavos, específicamente en la región caribe. Esta región que por su posición geográfica favorecía los cultivos y labores en las que trabajaba; Orozco (2021) determina que la geografía caribeña permitió la instauración de una gran cantidad y variedad de cultivos dada la alta fertilidad de la región, estos cultivos eran muy apetecidos en Europa, lo que propició la gran demanda de café, azúcar, algodón, entre otros.

Es importante mencionar que no todas estas comunidades se establecieron después de la liberación, muchos esclavos escaparon y formaron comunidades apartadas como son los palenques. Así pues las comunidades apartadas de cimarrones⁴ se establecieron en las provincias de Cartagena, al respecto María Cristina Navarrete (2001) comenta que ya existían muchas comunidades asentadas en los terrenos aledaños a diversas ciudades en lugares como Cartagena. Estos lugares eran habitados por comunidades de cimarrones que huían de los esclavistas o eran descendientes de estos, estas comunidades se mantenían ocultas y al margen de lo que pasaba en las grandes urbes.

A medida que se recorre la historia de dichas comunidades se encuentran una gran variedad de relatos sobre estas; algunas de ellas se establecieron luego de la liberación de esclavos de 1863 y otras estableciéndose en palenques fundados por cimarrones tratando de huir del yugo de sus amos. Todas estas causas remarcan la búsqueda de independencia y de una nueva identidad; lugares como San Basilio de Palenque y San Cayetano (fundamentales para entender los referentes de bullerengue de esta investigación) se ven sumergidos en la historia de los esclavos; la liberación y la búsqueda de identidad, donde la música jugaba un papel fundamental muchas veces siendo una manera de amenizar largas jornadas laborales.

⁴ Durante la Colonia se llamaba “cimarrón” al esclavo que escapaba de sus amos y que generalmente se refugiaba en la cima del monte o en los bosques profundos. (Aragón, 2018, p. 449)

Es importante mencionar que la música del caribe no está exclusivamente relacionada con las raíces ancestrales de África; si bien es la raíz más representativa de la misma, esta tiene otras influencias. Como como se mencionó anteriormente, las condiciones en las que se establecieron diversas comunidades afrodescendientes en la región caribe varían mucho, al respecto expertos comentan:

Es también importante identificar con mayor claridad otro tipo de elementos y factores que han ejercido impactos musicales significativos; esto es, que muy probablemente se les atribuyen mayores predominios a algunas de estas influencias, como la africana, descuidando otras que también han hecho su aporte sustancial en lo que a nivel de la cultura musical en el Caribe se refiere. (Viloria et al., 2018, p. 51)

Así pues podemos entender que la música del caribe tiene una fuerte influencia de África, el carácter ritual de la música y la organología que se caracterizaba por el uso de instrumentos de percusión membranófonos como la tambora, el llamador y el alegre; también el uso de la voz y el denominado canto responsorial o *coros*. De manera que todo lo anterior está presente en mayor o menor medida los aires de la región y su importancia en las comunidades es común en los pueblos del caribe.

Entre los aires más populares en la región se encuentran:

- La cumbia
- El porro
- El fandango
- El bullerengue
- El mapalé
- La champeta

Un elemento en común que se puede ver en muchos aires musicales de la región es la jovialidad y ambiente festivo de los bailes que fomentan la interacción social en las comunidades. En la charla virtual *la música es contagiosa* del banco de la república (2021) se comenta la gran variedad de sonoridades y formatos instrumentales en que se tocan, estos resultan en músicas muy relacionadas al baile y la festividad; dicho carácter es producto de la síntesis de las culturas ancestrales de África, las indígenas presentes en la región caribeña y el impacto de los europeos durante la época colonial.

Consideraciones de análisis

Es importante acotar que para el desarrollo de la presente investigación es fundamental distinguir y sustentar un análisis integral sopesado en un estudio del bullerengue excediendo lo netamente musical. Esto para desarrollar el objetivo que consiste en determinar cuáles son los elementos estéticos y musicales más importantes del bullerengue en aire sentao y chalupa con el fin de desarrollar los arreglos compositivos de fusión. Para entender cómo detallar las características musicales más importantes de un aire musical que no sea desde la perspectiva de análisis occidental o de *jazz* debemos indagar en la cultura y contexto de la comunidad cuya música queremos conocer, así pues para resaltar los elementos más importantes a la hora de hablar de música de una región, debemos entender el lugar que ocupa en la tradición, al respecto, Vanessa Jordán comenta:

La música puede tener varios sentidos y significados que dependen del contexto histórico, psicosocial y cultural, tanto de la música como de quien la aborde. Es decir, que lo que se entiende por música varía según la época, el espacio, las herramientas que se tienen para producir música, los músicos, las obras, la audiencia, los hechos sociales de cada época como lo son la cultura, la economía, la política y la filosofía...] (Jordán, 2015, p. 2)

Por consiguiente se observa que el análisis trasciende lo netamente musical y estético, este debe ser entendido y abordado desde una perspectiva más integral, en este caso es pertinente definir qué elementos son importantes en cuanto a la música y la tradición del bullerengue a grandes rasgos. Para llevar a cabo dicha pretensión es importante tener una breve perspectiva etnográfica y etnomusical del tema en cuestión, que permita definir diversas categorías importantes a la hora de entender el bullerengue chalupeao y sentao; por consiguiente y teniendo en cuenta la búsqueda documental cimentaremos dicho proceso en el trabajo de varios autores. También es importante mencionar que con respecto al análisis de músicas folclóricas, no existe un esquema o categorías claras para cada género y/o aire dada la amplia variabilidad de condiciones, contexto y representaciones de la música en cada cultura. Para proponer un estudio del bullerengue integral es necesario llevar a cabo un ejercicio de aproximación a categorías importantes a la hora de analizar, extraer o determinar los elementos musicales y estéticos más importantes del mismo.

Un punto de partida fundamental es planteado desde la etnografía, Peter Wade (2002) sustenta que el análisis respecto a las músicas del caribe se construye desde el planteamiento de categorías que nos permitan hacer una revisión más integral de los aspectos que componen al género o aire musical que se quiere abordar, también remarca el hecho de que no hay un sistema completamente definido desde la academia que contemple y de por sentado un análisis claro. Esto es porque en gran medida el ejercicio desde la investigación se basa en, lo que él llama “cuestionar tanto las categorías utilizadas en el análisis como las utilizadas por aquellos cuyas historias y vidas están siendo estudiadas” (Wade & González, 2002, p. 299)

Lo que propone Wade (2002) es sustentar el análisis en categorías prácticas que permitan una crítica constructiva que retroalimente el análisis y no sea un veredicto universal, permitiendo reevaluar y reflexionar en la marcha. En este sentido es importante hablar de la música del caribe, ya que para Wade (2002) esta música representa un gran hito y es uno de los epicentros más importantes en cuanto a la identidad musical en Colombia, es por esto que una revisión histórica es necesaria para entender las representaciones que ha tenido la música en el caribe y específicamente en aquellas comunidades que viven la tradición del bullerengue.

Para Fontalvo et al (2018) la música tiene un sentido propio que esta arraigado fuertemente en el imaginario de las comunidades, en el caso de *San Basilio de Palenque* por ejemplo, es parte de muchos de sus ritos y practicas ancestrales, teniendo un papel fundamental en la construcción de comunidad ya que representa un gran mecanismo de comunicación e integración social. Esto es así desde hace mucho tiempo donde, como expresa Fontalvo (2018) en la época colonial se expresaban mensajes por medio de señales y textos; por ejemplo en los ritmos del tambor, la música era un medio de expresión y comunicación para dichas comunidades. Esto es un ejemplo de las representaciones que puede tener el bullerengue en las comunidades, siguiendo la línea de Wade la música es identidad y representa muchos ámbitos de la vida de las personas que pertenecen a las culturas del caribe.

A continuación se presentan las categorías de análisis que serán usadas en esta investigación para abordar el bullerengue, están son: la base rítmica, los versos y pregones

(*melodía*), las representaciones, la base rítmica, la comunicación, la identidad y el contexto. El modelo de análisis completo puede ser encontrado en el marco metodológico de esta investigación.

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario aclarar que como propone Peter Wade (2002) el modelo de análisis propuesto para el bullerengue es solo una aproximación y constituye una herramienta con la cual se pueden entender los elementos estéticos y musicales más importantes del bullerengue desde un análisis integral. Sin embargo en el ámbito *rítmico* y de los *pregones* (ámbito melódico) será necesario hacer una aproximación escrita en partitura para entendimiento del investigador y del lector en sí. Esto siguiendo la línea de antecedentes como el trabajo formulado por Steven Uribe, que al respecto comenta “Cabe aclarar que estas transcripciones son esqueletos rítmicos genéricos, y no describen la riqueza interpretativa que se percibe en el momento de su ejecución; además, la interpretación y variación de los ritmos difiere en cada región” (Uribe, 2019, p. 10)

Si bien se realizaran transcripciones los términos y lenguajes usados para explicar las características musicales y estéticas serán descritos en los términos típicos del dialecto propio usado en la tradición del bullerengue, siendo fundamental para entender la música desde la identidad de quienes componen esta tradición musical.

El bullerengue

El bullerengue es un conjunto de *bailes cantados*⁵ procedentes de la región caribe colombiana con fuertes raíces africanas que se caracterizan por ser interpretados por una voz principal, casi siempre siendo esta una mujer o también llamada matrona. “En el bullerengue una mujer mayor o cantadora pregona e improvisa los versos, un coro comunitario contesta ostinatos melódicos mientras palmorea el pulso, y un ensamble de tambores de amarre provee el acompañamiento instrumental” (Orozco, 2015, p. 17) La organología en la mayoría de casos consta de percusión que llevan la base rítmica siendo estos la tambora, el llamador y el tambor alegre.

Ilustración 3. Petrona, reina del bullerengue.



Fuente: Tomado de Radio Nacional de Colombia – *Los 80 años de Petrona Martínez* (Radio Nacional de Colombia, 2019, p. 1)

A nivel cultural el bullerengue tiene un papel fundamental en comunidades descendientes de negros cimarrones, entre las cuales podemos encontrar las comunidades oriundas de la región caribe como San Cayetano y San Basilio de Palenque entre muchas otras. El bullerengue está fuertemente relacionado con la identidad cultural de dichas comunidades ya que en un principio se empleaba para amenizar largas jornadas de trabajo,

⁵ Se describe al bullerengue como un grupo de “bailes cantados” ya que se compone de cantos, lereos, pasos y coreografías específicas del ritmo o aire musical específico (Aragón, 2018, p. 17)

Son bailes cantados: el bullerengue y sus variantes: chalupa, chuana, tuna, fandango cantado o de lengua, etc.; (Aragón, 2018, p. 184)

luego tomó un carácter más ceremonial en la comunidad; donde las danzas, los cantos y las diversas variantes rítmicas tomaban un papel fundamental en los ritos. El carácter social que caracteriza a los diversos aires de bullerengue se ve reflejado desde su propia definición, que según la Real Academia de la Lengua Española es resultado de la unión de las palabras “bulla” y “arenga” (ASALE & RAE, 2023), dicho significado resalta aún más su importancia cultural, al respecto Antonio Pérez comenta:

La geografía costeña y ribereña permite mostrar el complejo rítmico -tonal bullerengue, cultura ancestral a la cual la población del Caribe colombiano le imprime caracteres socioculturales diferenciales, que conducen a establecer sistemas de vida, formas de convivencia comunitaria, espacios de fiesta, cosmovisiones y demás factores constitutivos de la idiosincrasia de los pueblos de las riberas del río Magdalena. (Pérez, 2014, p. 2)

El conjunto de bailes y aires musicales que conforma el bullerengue es la expresión artística por excelencia de las comunidades ya mencionadas, ya que es parte fundamental en la vida social y económica de la región. En palabras de Márquez y Valdés (2013) el bullerengue está presente desde las reuniones culturales o *Kuagros*, los juegos y las rondas, hasta el ritual al difunto *Kumbalú*; la música permite también la creación de espacios de expresión escénica que hoy denominamos danzas tradicionales, centros de integración entre los habitantes que suscita la socialización y una experiencia inmersa en prácticas ancestrales. El componente dinámico del bullerengue suscita un ambiente de creación cultural y musical sin precedentes, de igual manera se puede relacionar este contexto con *New Orleans* y el papel que tiene el *jazz* en las comunidades afroamericanas, como se abordará más adelante. Sobre algunas comunidades importantes en el bullerengue se puede poner como ejemplo San Basilio de Palenque, cuna de diversas personalidades relevantes de la tradición caribe colombiana como Justo Valdez, Paulino Salgado y la familia Batata.

Como se explicó anteriormente, el bullerengue es resultado de un largo proceso de construcción cultural y está fuertemente relacionado con la música africana en su carácter ritual y también en el uso de la percusión, dicho carácter es muy relevante aun en la actualidad; donde el bullerengue y sus diversas variaciones o aires componen una parte importante de las actividades sociales de la comunidad. También el carácter ritual se

mantiene a la hora de elaborar los instrumentos, Orozco (2015) señala la importancia de la elaboración de los tambores alegre y llamador, donde las maderas vienen del caracolí o la ceiba, los cueros vienen del venado y las maderas se cortan durante ciclos lunares muy específicos.

Entre los instrumentos rítmicos podemos encontrar dos que están presentes en los diferentes aires de bullerengue siendo estos de la familia de los membranófonos de fondo abierto y componen el estándar de la base rítmica de los diversos aires de bullerengue, estos son: el tambor alegre y el llamador, así pues la mayoría de las agrupaciones cuenta con la base rítmica conformada por los instrumentos anteriores.

Ilustración 4. Tambores típicos del bullerengue, alegre.



Luthiers
colombianos
Constructores de música

Fuente: Tomado de (Luthiers Colombianos, 2023)

Ilustración 5. Tambores del bullerengue - Tambor llamador



Fuente: Tomado de (Luthiers Colombianos, 2023)

Si bien el tambor alegre y el tambor llamador representan la base rítmica fundamental en el bullerengue, otros instrumentos son ampliamente usados en los diferentes aires; el más renombrado es la tambora, también tenemos el maracón, las maracas, el palo, las tablas entre otros. El formato instrumental es definido por cada grupo y comunidad teniendo considerables variaciones en cuanto a la alineación de los instrumentos de percusión, sin embargo los ya mencionados son los más comunes.

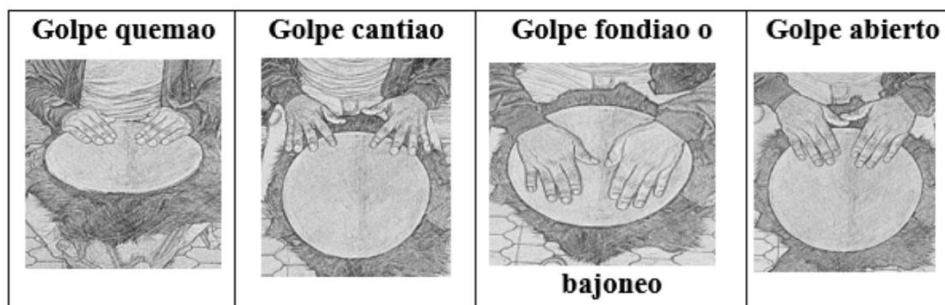
Ilustración 6. Tambora.



Fuente: Tomado de (Luthiers Colombianos, 2023)

Es importante mencionar que el tambor alegre, instrumento cuyo papel en los diversos tipos de bullerengue es fundamental, tiene cuatro golpes principales cuyo sonido y timbre los hace distinguibles, estos son: El golpe *abierto*, el *quemao*, el *cantiao* y el *fondiao o bajoneo* (Fundación Centro de cultura afrocaribe, 2020, p. 14). Cada aire de bullerengue se toca con determinados golpes que construyen una tímbrica distintiva, estos varían en cada uno de ellos, pero en síntesis son los siguientes:

Ilustración 7. Golpes del tambor alegre



Fuente: Tomado de *Cartilla virtual Afro Colombia a ritmo de tambor* (Fundación Centro de cultura afrocaribe, 2020, p. 13) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

El papel de tambor alegre es fundamental en la tradición del bullerengue ya que acompaña e improvisa con repiques los versos de la cantadora, muchos son los tamboreros⁶ reconocidos en la tradición y cada uno cuenta con un estilo y lenguaje particular que los distingue entre sí, uno de los más renombrados es el tambolero Batata.

⁶ Debido a las representaciones propias de algunas comunidades y artistas en la investigación se usan ambos términos para referirse al interprete del tambor alegre, siendo: tamborero y tambolero.

Ilustración 8. Paulino Salgado Valdéz, reconocido tambolero.



Fuente: Tomado de Tomado de Radio Nacional de Colombia – Batata: 15 años sin el tambolero (Radio Nacional de Colombia, 2019, p. 1)

Entre los elementos interpretativos del bullerengue se cuentan varios que son fundamentales para comprender musicalmente los aires que lo componen ya como se vio en las consideraciones de análisis del bullerengue y según Wade y González (2002) para abordar correctamente dichos elementos estos deben ser explicados teniendo en cuenta la nomenclatura y significado que se tiene en la tradición. El primero de ellos es el “*lereo*” definiéndose este como un grupo de onomatopeyas que ornamentan el canto estando presente en la introducción y en otros momentos del tema (Fundación Centro de cultura afrocaribe, 2020, p. 14). El lereo es también clave para dar entrada a la percusión o algunas veces a ciertas melodías. El segundo elemento interpretativo relevante es el “*Rubateo*” que se usa para describir un aumento o disminución sutil de la velocidad en la que se interpreta el bullerengue (Fundación Centro de cultura afrocaribe, 2020, p. 14).

También es importante resaltar el carácter ritual y de tradición que significa el aprendizaje del bullerengue, por medio de la tradición oral, son las figuras experimentadas de la comunidad quienes enseñan la danza y el canto del bullerengue, siendo esta la manera más tradicional, por ejemplo la cantadora Joselina Martínez, Hija de Petrona Martínez, una figura ampliamente conocida en el bullerengue o Pabla Flores hija de la cantadora Eulalia González. El aprendizaje también varía mucho, más específicamente en la actualidad, donde el bullerengue se aprende en festivales, academias y en trabajos investigativos, sin embargo,

dado que la tradición representa el corazón del bullerengue, la formación oral sigue representando un aspecto fundamental.

El bullerengue no es solo un aire específico, como mencionamos anteriormente este tiene variaciones, diferentes aires que comparten algunas similitudes como la voz y el canto responsorial, pero a su vez tienen diferencias sustanciales que son suficientes para distinguirse uno del otro, Orozco (2015) determina que una buena aproximación a la separación entre los aires del bullerengue la propone la cantautora Petrona Martínez, quien explica que el bullerengue en general consta de los aires bullerengue sentao, chalupa, y fandango de lengua. Es importante resaltar que la delimitación de esta investigación se sustenta en dos arreglos compositivos basados en las canciones El cangrejito y Mona mí, cuyos aires son, bullerengue sentao y chalupa, por tanto se dará más importancia a estos últimos.

Bullerengue sentao

Este es el aire de bullerengue más lento y suave, su tempo no es fijo y se ubica entre los **70BPM** a los **100BPM**⁷ aproximadamente, manteniéndose en un pulso muy marcado y constante; su división es binaria y suele ser transcrito en compás de **2/2** también llamado compás partido. En el formato instrumental podemos encontrar la voz, que suele ser una mujer mayor que pregona los versos que un coro responde y apoya con las palmas, el bullerengue sentao también cuenta con los ya mencionados tambor llamador, tambora alegre y en algunos casos tambora y maracón. Las letras y el sentido del bullerengue sentao se vuelcan hacia las temáticas más cotidianas y simples, Según Minski (2008) el más popular es el bullerengue sentao, con un reposo instrumental apto para que las cantadoras entonen largas y líricas frases, explotando si se quiere las entonaciones y registros algunos con un sentido dramático de la vida y sus avatares, en esta corriente la principal impulsora es Petrona Martínez.

La percusión, específicamente el tambor alegre toma un rol protagónico, ya que es el instrumento que más interactúa por medio de la imitación de motivos rítmicos e improvisación musical con la demás base rítmica y principalmente con la cantadora. Dada la importancia del tambor alegre se le ha dado el mote de “tambolero” al intérprete de dicho instrumento, es tal su impacto que muchos de ellos llegan a ser reconocidos a la par de los compositores de bullerengue; por ejemplo, Paulino Salgado Valdés *Batata*. En cuanto al ritmo el tambor alegre suele acompañar con sutiles motivos rítmicos veloces denominados *repiques*⁸, por otra parte el tambor llamador suele llevar el contratiempo y la tambora acentuarlos tiempos fuertes en caso del compás partido.

Dicha variedad rítmica es fundamental para el sonido único del bullerengue sentao, al respecto El profesor García Orozco comenta “en el sentido de la orquestación o color instrumental, el bullerengue sentao es el aire más rico dado que el “tamborero” extrae de su instrumento más colores tímbricos en los patrones rítmicos y repiques que en los aires restantes” (García, 2016, p. 7).

⁷⁷ Alison Latham (2017) en el Diccionario enciclopédico de la música define los **BPM** como una medida de tempo que se determina por los *beats* o pulsos en un minuto.

⁸ El alegre improvisa libremente mientras acompaña a la cantadora. A sus descargas espontáneas se les conoce como “repiques” (García, 2016, p. 8)

Un tema importante para resaltar es que las transcripciones son meras aproximaciones y no describen al completo la variedad rítmica y tímbrica del bullerengue, se muestran como un ejercicio de ejemplificación pero solo son una base que cimenta un sinnúmero de posibilidades. Como menciona Uribe (2019) los ejemplos en partitura de bullerengue solo son un acercamiento o aproximación pensada para facilitar el entendimiento de la música, sin embargo no representan la riqueza tímbrica y rítmica del bullerengue. A continuación un ejemplo de la base rítmica en un bullerengue sentao:

Ilustración 9. Base rítmica - bullerengue sentao - Anacrusa y Patrón Básico Tradicional.

The musical score is presented in three staves: Llamador, Alegre, and Tambora. Above the staves, the tempo is indicated as $\text{♩} = 82$. The score is divided into two sections: PICKUP and PATTERN. The Llamador part begins with a pickup note (quarter note) followed by a rest, then a pattern of quarter notes with accents. The Alegre part begins with a pickup note (quarter note) followed by a rest, then a pattern of quarter notes with accents and a plus sign. The Tambora part begins with a pickup note (quarter note) followed by a rest, then a pattern of quarter notes with accents and a plus sign. The Alegre and Tambora parts include rhythmic notation with letters R and L below the notes, indicating right and left hand patterns.

Fuente: Tomado de *Los Elementos Estructurales del bullerengue* de Petrona Martínez (García, 2016, p. 8)

Nota: Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

La melodía principal del bullerengue es propuesta por el cantador/a principal, el coro responsorial repite los versos y se acompañan con las palmas; las frases en sí varían y sus letras tratan de experiencias propias del intérprete o de conocimiento general. Sobre la estructura del bullerengue sentao esta se basa en un verso y coro, si bien las frases cambian, las melodías principales suelen presentar motivos sencillos que se organizan en antecedente y consecuente; estos motivos melódicos pueden cambiar sutilmente la interpretación, pero siguen la lógica de presentar un motivo antecedente y uno consecuente en el verso y lo mismo en el coro. Las melodías normalmente están construidas sobre la escala mayor y pentatónica mayor, estas no suelen estar exclusivamente en una de las dos, ya que algunas melodías de bullerengue sentao en escala mayor siguen movimiento evitando la sensible típico de las

escalas pentatónicas. Algunos ejemplos de bullerengue sentao son: El Cangrejito, Tierra Santa, Un Niño que Lloro en los Montes de María García.

Bullerengue chalupa

Esta variación es conocida como bullerengue chalupa o también llamado *Chalupeado*⁹, se caracteriza por ser más veloz: “El ritmo es más rápido que en el bullerengue sentao y la definición del ritmo-tipo la ejecuta el tambor alegre con el golpe de chalupa” (Fundación Centro de cultura afrocaribe, 2020, p. 13). Su tempo varía entre los 110 y los 130BPM, en la chalupa la base rítmica sigue los elementos básicos del bullerengue sentao “Aunque los patrones de los tambores mantienen los roles elementales, tiende a ser más complejos y rítmicamente más activos” (García, 2016, p. 8). Ejemplo de esto es el protagonismo y repiques del tambor alegre que mantienen su papel principal; el contratiempo nuevamente es llevado por el llamador. El aire de chalupa es una variación de un carácter mucho más alegre y jocoso, a menudo relacionándose con festividades y ambientes felices.

La chalupa tiene dos variantes rítmicas fundamentales claramente definidas, a partir de ellas se desprenden innumerables variaciones; cada grupo, cada cantadora y cada tamborero lo interpreta de una manera única, aquí la aproximación:

⁹ El patrón rítmico del ‘bullerengue chalupiao’, comúnmente denominado ‘Chalupa’, se caracteriza por ser el aire del tambor alegre más festivo y rápido de las expresiones conocidas en la tradición (Uribe, 2019, p. 12)

Ilustración 10. Bullerengue chalupa Patrón tradicional n°1.

Fuente: Tomado de *Los Elementos Estructurales del bullerengue de Petrona Martínez* (García, 2016, p. 9).
Nota: Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Ilustración 11. Bullerengue chalupa Patrón tradicional n°2.

Fuente: Tomado de *Los Elementos Estructurales del bullerengue de Petrona Martínez* (García, 2016, p. 9).
Nota: Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

En ambas variaciones del bullerengue chalupa el tambor alegre se caracteriza por usar dos golpes o “timbres” de manera alternada estos siendo el quemao y el abierto, estos le dan un carácter particular a este aire, algunos ejemplos de bullerengue chalupa son: La vida vale la pena y La encuera (Petrona Martínez) Mona mí (Son Palenque) entre muchos otros.

El fandango de Lengua

Este es el tercer aire bien diferenciado de bullerengue y se caracteriza por su carácter alegre y festivo, más que los anteriores; el formato empleado se compone con el tambor alegre, el llamador, el palo, la voz principal y el coro, la tambora suele formar parte del fandango. El tempo del fandango es rápido, se ubica en los 140BPM oscilando a los 160 BPM y 120 BPM, también se suele interpretar en un compás compuesto, siendo este 6/8; rítmicamente combina los golpes del bullerengue sentao y chalupa, siendo estos el *Fondiao*, *Quemao* y *Abierto* los más representativos. Los cantadores improvisan versos largos, de carácter más espontáneo y que se construyen a partir de los cantos realizados en la interpretación, el resultado muchas veces carece de sentido lógico.

Historia del *bebop jazz*

Para hablar de *bebop* primero debemos entender brevemente el recorrido histórico y cultural del *jazz*, que a su vez abarca una gran cantidad de sucesos históricos que van desde el *Work song* hasta la actualidad. El *jazz* es resultado de la integración y evolución de varios géneros como el *spiritual song* y específicamente el *blues* que, en sí mismo representa el sentir o *suffering* de las comunidades de los afrodescendientes esclavizados que estaban asentados en Norte América, estas estaban ubicadas más específicamente en gran parte de la costa Este. Estas comunidades se conformaban por esclavos que eran traídos de África durante la época del colonialismo, esto con el fin de obtener la mano de obra esclava, especialmente en cultivos y para el trabajo de la tierra en sí.

Ilustración 12. Esclavos afroamericanos bailando con banjo y percusión



Fuente: Tomado de Artista anonimo (1800) archivado en (Alamy, 2023)

El *jazz* tiene su origen en una mezcla de géneros y procesos culturales que van desde la música de los pueblos que fueron esclavizados en África hasta tener influencia europea y americana, Onnen al respecto comenta:

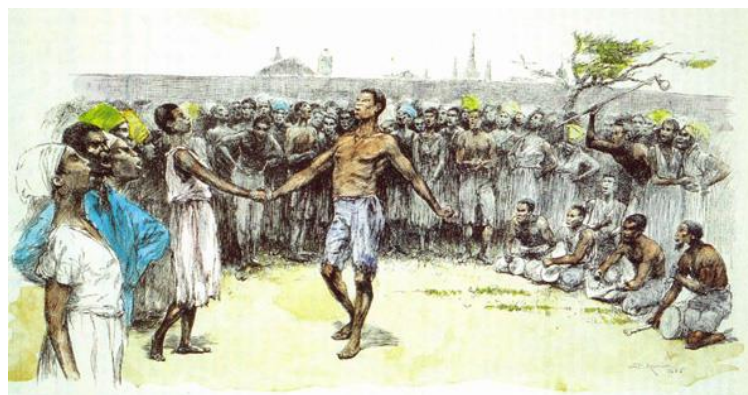
En su origen encontramos los cantos negros, religiosos y profanos (*spiritual* y *Work song*), el folclore africano primitivo y diferentes elementos de origen europeo importados por América, de orden melódico (como los *blues* negros, nacidos, en parte, bajo la influencia de las canciones europeas) y de orden orquestal (bandas de

música y formaciones de café cantante, que fueron la base musical del ragtime).
(Onnen & Aguado, 1967)

En la antigüedad la historia del *jazz* se remonta a los inicios del siglo XIX, donde las comunidades de esclavos de origen y descendencia africana llevaban a cabo un gran número de festejos y ritos donde la música tenía un papel fundamental; ejemplo de ello es el denominado *ring Shout*, danza donde en un círculo se agitan los pies y se marca el pulso con las palmas y se marcan el ritmo con tambores. Este baile ritual era practicado en gran parte del territorio norte americano con fuerte representación en lugares como la *Congo Square* situada en *New Orleans*, lugar donde se juntaban muchas culturas, no solo la africana; también se tenía influencia cultural de los nativos americanos y los terratenientes europeos más asentado en el sur. El carácter ritual y cultural de la danza significaba un elemento fundamental de la cultura de dichos pueblos de origen africano, tanto así que incluso estas danzas perduraban en el imaginario colectivo de los afroamericanos mucho tiempo después, al respecto de la importancia y perdurabilidad de las danzas Ignacio Rosales Encina comenta:

Estas danzas se vieron interrumpidas por la Guerra de Secesión (1861-1865) y se reanudaron alrededor de 1885. Este detalle de continuidad de la tradición africana, expresada a través de danzas rituales, demuestra su efectividad ya que, a pesar de la interrupción obligada, pudieron prolongar su existencia gracias a la memoria colectiva. (Rosales, 2010, p. 2)

Ilustración 13. The Bamboula (Music at Congo Square)



Fuente: Tomado de Kemble (1974) obra The Bamboula archivado en The Historic New Orleans Collection (The Historic New Orleans Collection, 2023)

Resultado de esta mezcla entre la cultura africana y la cultura local fue la creación de varios géneros musicales, los *hymns and spiritual Songs* estos “surgieron a partir del intento de «convertir» a los afroamericanos a la música occidental” (Rosales, 2010, p. 2). Dichos intentos resultaban en la apropiación de elementos musicales y danzarios nuevos por parte de los afroamericanos, lejos de alejarse de su cultura y ritos adecuaban estas nuevas músicas a su cultura. Por último es importante hablar más a fondo del ya mencionado *Work song*, estos eran cantos empleados durante largas jornadas laborales y que seguían la estructura de la pregunta respuesta, muy típica en la música africana; dicho elemento musical, también conocido como llamado y respuesta fue un elemento fundamental en el *blues* y el *jazz*.

Otro hito fundamental que nos lleva a la creación del *jazz* fue el *blues*, género que se derivó del *work song* y el *spiritual song*; este género musical se caracteriza por su carácter melancólico derivado del trato al que eran sometidos los afroamericano. El *blues* es un término que deriva de la palabra *blue* que en una de sus acepciones se traduce como “melancolía” en este género el intérprete representaba ser dueño de las propias tristezas y sufrimientos, y su aire melancólico también se reflejaba en la música. Es bien sabido que el *blues* emplea la conocida y antigua escala pentatónica, esto debido a su relación con la música africana, sin embargo también empleaba escalas occidentales, como la escala mayor debido a la mezcla con europeos asentados en territorios del sur. Otro elemento importante fue la inclusión de la nota *blues*, esta es el tercer grado bemol de una escala mayor y que brindaba un carácter aún más melancólico, representando musicalmente el *suffering* del que ya se habló en este capítulo.

A nivel de estructura, el *blues* era muy particular “Los primeros cantantes de *country blues* se basaban en una estructura de alrededor de doce compases debido que expresaban la temática a través de la forma **AAB** en la que cada verso era expuesto en cuatro compases” (Rosales, 2010, p. 3). Esta estructura fue un elemento muy importante en el *blues* y en el *country blues*; también represento un elemento musical importante, junto con la llamada y respuesta en el *jazz* y *bebop jazz* que surgirían mucho después. Entre los cantantes y

cantautoras más reconocidos de *blues* podemos encontrar a: Charlie Patton, Gertrude “Ma Rainey”, Bessie Smith, Robert Johnson entre muchos más.

El *blues* siempre tuvo un contenido cultural muy fuerte siendo un género practicado en la clandestinidad de manera frecuente, sin embargo y debido a su popularidad evolucionó desde el *blues* clásico y el *country blues* a un estilo que mantenía los elementos musicales más importantes, como la pregunta/respuesta, la forma **AAB** y su característico ritmo corchea *swing*¹⁰. Este género se vio enriquecido por la ornamentación y complejidad armónica del *jazz*, intérpretes como Louis Armstrong, Coleman Hawkins y Benny Goodman interpretaban el *blues* con su toque particular integrando elementos musicales nuevos a la forma y estilo típico del *blues*; un ejemplo es el tema “C Jam *blues*” del reconocido compositor *Duke Ellington*, tema que se basa en la forma *blues* pero a su vez tiene una elaboración melódica y rítmica mucha más variada, típica del *jazz*. Otro hito importante para entender la historia del *jazz* fue el *ragtime*, género creado en 1890, típico en cafés bares y lugares dedicados al ocio; en este género el piano tomaba un papel protagónico ya que integraba elementos armónicos nuevos y una estructura más clara, **A A B B A C D D** (Rosales, 2010, p. 34). De entre muchos compositores Scott Joplin goza de más renombre.

El *jazz* como estilo musical se asentó a inicios del siglo XX y en lugares como *New Orleans* donde proliferaban los grupos pequeños dedicados a tocar en lugares de ocio; este género ya no era exclusivo de las comunidades afroamericanas y se extendió en popularidad, prueba de ello tenemos las primeras grabaciones de *jazz*, en palabras de Sánchez:

[...] las primeras grabaciones *jazzísticas* conservadas en la actualidad datan de 1916 y fueron realizadas por la Original Dixieland *jazz band*, una agrupación de músicos blancos, lo que confirma que el *jazz* fue tan importante que no solo fue interpretado por bandas de músicos negros. (V. Sánchez, 2015, p. 7)

Posteriormente se desarrollaron estilos nuevos, como el conocido *swing*, género que es resultado de la mezcla entre la música afroamericana y otras influencias como las bandas de blancos y la música latina, dando un toque mucho más festivo a este tipo de *jazz*. Este era

¹⁰ La corchea *swing* se define como “la interpretación de las corcheas con un tresillo, donde las dos primeras corcheas están ligadas y la tercera corchea se acentúa en un lugar del tiempo no exactamente definido y que depende del intérprete. para tocar con *swing* hay que sentir el tiempo atresillado” (Fedele, 2023, p. 123).

interpretado por big bands que conformadas por 15 o más músicos en muchos casos, este estilo tuvo su auge en los años 1930 hasta los inicios de la segunda guerra mundial y entre sus mayores representantes encontramos a Duke Ellington.

Ilustración 14. Orquesta de Duke Ellington alrededor de 1939.



Fuente: Tomado de Bettman s.f archivado en AP Images (AP Newsroom, 2023)

Bebop jazz

El *bebop* es resultado de la evolución de diversos estilos de *jazz* que si bien comparte similitudes armónicas y melódicas con el *swing* y el *blues*, este se caracteriza por una interpretación más veloz con improvisaciones mucho más virtuosas que integran elementos melódicos y armónicos más complejos y elaborados. Este estilo de *jazz* surgió en la ciudad de New York aproximadamente en los años 40s, al respecto Villaverde nos comenta:

El *bebop* —como podemos ver es una corriente estilística de vital importancia en la música de *jazz*— aparece en EE. UU. a principios de los años 40 y más concretamente tiene en la ciudad de Nueva York su centro neurálgico. A partir de mediados de los años 40 y principios de los 50 se convierte en un auténtico fenómeno que traspasa, al menos en parte, lo puramente musical para volverse de moda. (Villaverde, 2013, p. 3)

El desarrollo del *bebop* no significó el abandono del *swing* y de los demás estilos, de hecho parte de la gente aun prefería el carácter festivo y bailable del *swing* por sobre el *bebop*, volviéndose este último algo más de nicho. La cuna del *bebop* fue la ciudad de New York, caracterizada por ser una ciudad frenética con una vida acelerada, para muchos esto se relaciona con el *bebop* en su tono especialmente veloz e individualista. A diferencia de géneros como el *swing* en el *bebop* se prefería dar más protagonismo a una melodía en unísono, también buscó alejar de la armonía más horizontal del *swing*. Esta búsqueda de originalidad resultó en lo que Villaverde describe como manifestación cultural espontánea (Villaverde, 2013, p. 9). Este término refleja muy bien en el carácter de las improvisaciones musicales en los llamados Jam o Jamming sessions¹¹, durante estos espacios de creación el *bebop* se presentaba con un estilo fresco y novedoso, rápido a la vez que muy complejo a la hora de entretejer sus melodías en una estructura armónica más elaborada.

Si bien la creación de un estilo nuevo de música siempre es atribuida a muchos factores e intérpretes diferentes, en el *bebop jazz* la influencia y nombre de Charlie Parker “Bird” resalta sobre los demás; él fue saxofonista afroamericano oriundo de Kansas City que

¹¹ En palabras de Fedele (2023) se describe el *jam session* como una reunión informal de músicos de *jazz* para tocar standards de *jazz* sin un orden predeterminado, generalmente la melodía del tema y solos, con arreglos sencillos, como *intros*, *cuatros* y *backgrounds* improvisados. (Fedele, 2023, p. 218)

en la búsqueda de un nuevo paradigma musical y cansado de las formas del *blues* y el *bop* innovo y llevo la improvisación y la complejidad a un punto sin precedentes. Además de Charlie Parker podemos encontrar grandes músicos como: *Dizzy Gillespie*, *Miles Davis*, *Bud Powell*, *Clifford Brown*, *Thelonious Monk*, *Thad Jones* entre muchos otros, específicamente en la guitarra podemos encontrar a *Grant Green* y *Efferge Ware*.

Bebop en la guitarra eléctrica

El *bebop* como muchos otros estilos de *jazz* ha trascendido y es actualmente interpretado en muchos instrumentos, entre estos la guitarra eléctrica; a lo largo de la historia del *bebop jazz* grandes guitarristas han marcado un hito en cuanto a la interpretación de dicho género en el instrumento. De entre los principales guitarristas de *bebop* que se destacan, entre ellos tenemos a *Charlie Christian* como uno de los pioneros, *Barney Kessel*, *Mundell Lowe*, *Herb Ellis* entre otros. Si hablamos de guitarristas más contemporáneos suenan nombres como *Joe Pass*, *Jim Hall*, *Doug Munro*, *John Scofield* etc.

Ilustración 15. Barney Kessel, guitarrista referente del bebop



Fuente: Tomado de Vernon Hyde (1970) archivado en Store norske leksikon CC (Store norske leksikon, 2023)

Elementos musicales del *bebop jazz*

Para describir los elementos más importantes del *bebop jazz* se tendrá en cuenta el modelo de análisis de (Cugny, 2019). En este se presentan las características más importantes del género que son importantes para hacer una aproximación a un análisis integral, estas categorías son: armonía, melodía, forma, ritmo e instrumentación o formato. El modelo de análisis completo puede ser encontrado en marco metodológico de esta investigación. Teniendo en cuenta lo anterior se describen elementos musicales del *bebop* los cuales son:

Forma

El *bebop* presenta estructuras parecidas a las que se venían usando en el *swing* y en el *blues*; formas **AABA ABAB** o **AABC**, también se usaban las estructuras de 12 y 32 compases que seguían siendo las más representativas en gran parte del repertorio. (Villaverde, 2013, p. 16).

Una de ellas, de las más importantes es el conocido *Rhythm changes*, esta es estructura de 32 compases basada en el tema *I Got Rhythm* del reconocido pianista George Gershwin; este tema sirvió de base para muchas composiciones de *bebop jazz*. La complejidad armónica del tema favorecía la improvisación y sus cambios recurrentes de acordes permitían llevar una improvisación más vertical, que en palabras de Chacón se describe como “[...]consiste en la delineación de la línea melódica, mediante el uso de arpeggios y resoluciones melódicas basadas en éstos; en este caso, la verticalidad deriva de la utilización de intervalos más amplios, como terceras, etc.” (Chacón, 2009, p. 19)

El *Rhythm changes* sigue una estructura **AABA**, que sigue ciertos parámetros en la forma, en palabras de Laurent Cugny:

[...]Se denomina estructura por secciones y representa tener en cuenta a la hora de identificar formas es un primer nivel de estructura, la identificación de elementos repetidos frente a elementos diferentes. Como se señaló anteriormente, vemos la forma como un parámetro resultante. (Cugny & Mauduit, 2019, p. 134)

La estructura del *Rhythm changes* cae en la categoría de lo que Laurent Cugny llama forma canción, o *small forms* (formas pequeñas) derivado de la caracterización de las formas

más comunes del *jazz* hasta los años 50s, siendo la forma canción con sus variantes **AABA** y **AACA** y la forma *blues* (Cugny & Mauduit, 2019, p. 194)

Teniendo en cuenta lo anterior es menester revisar las partes del *Rhythm changes* teniendo en cuenta el parámetro de estructura por secciones donde se comparan elementos diferentes, la primera sección “A” se muestra a continuación:

Ilustración 16. Forma *Rhythm changes* sección A

■ **FORMA: AABA**

A **A** FRASES DE EXPOSICIÓN Y REEXPOSICIÓN

1 2 3 4

5 6 7 8 9 10

Fuente: Tomado del libro *Cuaderno de estudios de Standard del jazz* (Fedele, 2023, pág. 57) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

La parte **A** y **A'** representan la exposición y reexposición del del tema, donde la primera vez que se repite la parte **A** se finaliza con acorde de **V⁷**]¹ terminando en región de dominante y la segunda cierra con acorde de tónica **I_{ma}⁷**]² terminando en región de tónica de manera que resulta un poco más conclusiva. Un ejemplo de ello es la parte **A** del tema *Oleo* de *Sonny Rollins*.

Es importante mencionar que como muchos elementos musicales del *jazz*, la estructura del *Rhythm changes* varía ampliamente de acuerdo con el intérprete; si bien sigue parámetros más o menos homogéneos las variaciones de la forma son más bien comunes, en palabras de Laurent Cugny:

En la mayoría de los casos, esta forma sigue una estructura de treinta y dos compases organizados en cuatro partes de ocho compases cada una. Sin embargo, existen algunas estructuras **AABA** de dieciséis o sesenta y cuatro compases (4 x 4 o 4 x 16), así como casos en los que la parte **A** no dura tanto como la parte **B**. (Cugny & Mauduit, 2019, p. 195)

En contraste con la parte **A**, la parte **B** se presenta con una estructura más sencilla y muy diferente:

Ilustración 17. Forma *Rhythm changes* sección B.

The illustration shows two staves of music for the B section of Rhythm Changes. The top staff is labeled 'PUENTE BRIDGE' and 'FRASE DE CONTRASTE'. The chord progressions are: II-7, V7/V, II-7, and V7/V. The bottom staff shows the same progression: II-7, V7/V, II-7, and V7. The notation consists of two staves with treble clefs and a key signature of one flat. The notes are represented by diagonal slashes, indicating a rhythmic pattern without specific pitch information.

Fuente: Tomado del libro *Cuaderno de estudios de Standard del jazz* (Fedele, 2023, pág. 57) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

La parte **B** es una parte contrastante, armónicamente menos compleja y con un aire más “tranquilo” esta también suele modular “caso de armonía tonal, la parte **B** casi siempre modula; pero esto es más un atributo que una propiedad esencial” (Cugny & Mauduit, 2019, p. 195). En algunos temas como *Oleo* esta parte no tiene una melodía previamente establecida y se presta para la improvisación, en otros temas como *Rhythm a Ning* de *Thelonious Monk* si se presenta una melodía, pero significativamente menos compleja que en la parte **A**.

A continuación se presenta como ejemplo la parte **B** del tema *Rhythm a Ning* de *Thelonious Monk*:

Ilustración 18. Parte B del tema *Rhythm a Ning* de Thelonious Monk.

D7 G7
don't have to know how just be like a loose goose You

C7 F7
want me to show how Then you got the turn your bo - dy loose

Fuente: Tomado de *Rhythm a Ning* de Thelonious Monk (1957) transcripción por Giorgia Zaccagni (2022), letra por C.McRae **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Por último tenemos la parte A'', cuya estructura asemeja a la de la parte A pero tiene un diseño más resolutivo - conclusivo en su desarrollo melódico y armónico, terminando con dos compases en región de tónica I_{maj}^7 dando una sensación resolutiva. A continuación se muestra el ejemplo:

Ilustración 19. Ilustración 15. Forma *Rhythm changes* sección A prima

A FRASE CONCLUSIVA

I_{MA7} $VI-7(9)/II$ $II-7$ $V7$ I_{MA7} $VI-7(9)/II$ $II-7$ $V7$

I_{MA7} $V7/IV$ IV^b $IV^{\#o}$ $I_{MA7}/5$

Fuente: Tomado del libro *Cuaderno de estudios de Standard del jazz* (Fedele, 2023, pág. 57) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Un ejemplo de forma *Rhythm changes* en el bebop es el tema *Anthropology* de Charlie Parker, que cuenta con la ya mencionada estructura **AABA**; si bien cuenta con algunas diferencias este se basa en la ya mencionada forma.

Ilustración 20. Estructura del tema *Anthropology*

Anthropology Charlie Parker

(Up Tempo Swing)

A	4/4	B Δ 7	G7	C-7	F7	D-7	G7	C-7	F7	
		F-7	B \flat 7	E \flat 7	A \flat 7	D-7	G7	C-7	F7	}
						1.				
						2.		C-7	F7	B \flat 6
B		D7		/:		G7		/:		
		C7		/:		F7		/:		
A		B Δ 7	G7	C-7	F7	D-7	G7	C-7	F7	
		F-7	B \flat 7	E \flat 7	A \flat 7	C-7	F7	B \flat 6		

Fuente: Elaboración propia (2023) a partir del tema original *Anthropology* de Charlie Parker (1945) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Otros *standards* que emplean esta estructura son: “«I Got Rhythm» (George Gershwin). «Oleo» (Sonny Rollins). «Rhythm-A-Ning» (Thelonious Monk). «Lester Leaps In» (Lester Young). «The Flintstones» (Bryson Goldberg)”. (Fedele, 2023, p. 56)

El *Rhythm changes* sin embargo no es la única forma en que se organizan los temas de *bebop*, otra muy importante es la forma *blues*; la forma *blues* es por mucho la más conocida dentro de la tradición del *jazz* norte americano debido a su popularidad y amplia historia que se remonta a los *blues man*. Definir la forma *blues* puede llegar a ser una pretensión algo ostentosa, sin embargo es necesario entender conceptos básicos que hacen a la forma *blues* lo que es, en un primer estadio de conocimiento, en palabras de Laurent Cugny la forma *blues* se defina así: “Consta de una cuadrícula métrica (doce compases), una progresión armónica y un primer nivel de estructura en tres líneas” (Cugny & Mauduit, 2019, p. 196) Es pues fundamental entender que en la mayoría de temas basados en la forma *blues* se cuenta con 12 compases y tres líneas o partes bien definidas; sin embargo esto no siempre es así ya que como todo en el *jazz* hay muchas variaciones, según Cugny (2019) existen piezas de *blues* de ocho o dieciséis compases y la progresión armónica se puede alterar drásticamente.

De tal forma que la base de la forma blues son 12 compases y tres partes definidas: *frase de exposición, frase de reexposición y frase conclusiva*. Sin embargo no hay solo un tipo de forma blues, dependiendo de su armonía la forma puede variar con respecto a la armonía, la métrica y las extensiones de la forma, estas variaciones del blues según Daniel Fedele (2023, p. 46) son:

- *Blues dominante*
- *Blues mayor*
- *Blues menor*
- *Blues de riff*
- *Blues con ritmo ternario*
- *Blues con puente*

Esta distinción será abordada más a fondo en el apartado armónico del *bebop* y en lo que respecta a forma es necesario mencionar que varios tipos de blues comparten la estructura que ya ha sido explicada *frase de exposición, frase de reexposición y frase conclusiva*, aquí un ejemplo de forma *blues dominante* del tema *Billies Bounce* de *Charlie Parker*:

Ilustración 21. *Billies Bounce* Charlie Parker, forma blues.

CHARLIE PARKER

Fuente: Elaboración propia (2023) transcripción del tema original *Billies Bounce* de *Charlie Parker* (1945)

Nota: Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Otros ejemplos de la forma blues se pueden encontrar en los temas *Blues for Alice* y *Now's the time* de *Charlie Parker*, *Blue Monk* de *Thelonious Monk*.

Las variaciones *blues* y *Rhythm changes* representan un buen punto de partida para entender algunas de las estructuras típicas del *bebop jazz* representando las más extendidas formas de 12 y 32 compases respectivamente, sin embargo en el *bebop jazz* muchos temas toman elementos de estas formas pero los varían en una amplia gama de posibilidades. Una de las variaciones típicas tiene que ver con elementos en la forma que excedan su estructura original, Fedele los caracteriza de la siguiente “manera las secciones anexas a la forma del standard son la *intro*, la *coda*, el interludio y el *shout chorus*. los signos indican el camino a seguir por las distintas secciones de la forma” (Fedele, 2023, p. 11)

Ilustración 22. Anexos a la forma *bebop jazz*



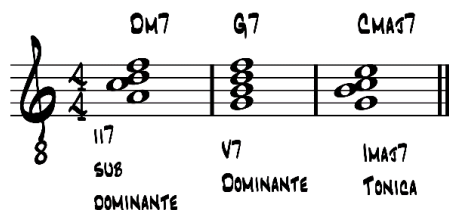
Fuente: Tomado del libro *Cuaderno de estudios de Standard del jazz* (Fedele, 2023, pág. 11).

Armonía

La armonía del *bebop jazz* se presenta más compleja que sus géneros predecesores, por lo general se armonizaban más los temas llegando a dos o más acordes por compás en muchas ocasiones. En cuanto al modo en el que se componían los temas de *bebop jazz*, el modo mayor era el principal, también el menor y el dominante en algunos temas de *blues*¹², esto significa que la armonía se desarrollaba en torno a la funcionalidad tonal. Fedele (2023) habla del movimiento dominante-tónica en el *jazz* con su resolución de tritono, siendo esta la célula fundamental en armonía funcional del *bebop jazz*, donde se clasifica a los acordes con funciones tonales y también se refleja que el movimiento subdominante-dominante-tónica es la expresión total del viaje sonoro del *bebop jazz*.

¹² Es importante mencionar que la forma *blues* no se limita al conocido *blues* dominante, el *blues* tiene varios tipos, como el mayor y el menor.

Ilustración 23. Ejemplo Conducción armónica.



Fuente: Elaboración propia (2023) a partir de la información obtenida en: Cuaderno de estudios de Standard del jazz (Fedele, 2023, p. 81)

Relacionado con lo anterior la armonía variaba ampliamente, siendo la tonalidad el sistema principal sobre el cual se desarrollaban las progresiones del *bebop* siguiendo muchos clichés del *jazz* (Fedele, 2023, p. 59). Si bien la armonía era funcional también empleaba técnicas muy variadas para dar riqueza a las progresiones, estas emplean acordes que están relacionados con la tonalidad en mayor o menor medida, a continuación algunas de estas técnicas y una breve explicación:

Tabla 1. Técnicas de armonización del bebop jazz

Técnica de armonización	Descripción	Ejemplo (Tonalidad de Do mayor)
Dominantes secundarios	Dominantes que resuelven en acordes diatónicos pertenecientes a la tonalidad.	(A7 - D7)
Dominantes por extensión	Acordes dominantes que resuelven a su vez en otros acordes dominantes	A7 D7 G7 Cmaj7
Dominantes sustituto	Acordes que contienen el tritono perteneciente al acorde de dominante que reemplazan	E♭7 - D7 (A7)
Intercambio modal	Acordes tomados de modos paralelos a la tonalidad original ej.: do mayor - do menor	D7(♭9) G7
Acordes disminuidos	Acordes contruidos con dos tritonos, funcionan como dominantes y dominantes de paso	D♭dim7 Cmaj7
Modulaciones	Construir la armonía en otras tonalidades en varios grados de cercanía ej. modulación a Sol mayor	Gmaj7 A-7 D7 Gmaj7

Fuente: Elaboración propia (2023) Elaborado a partir de la información obtenida en: Cuaderno de estudios de Standard del jazz (Fedele, 2023, p. 82) *Bebop: El lenguaje del jazz.*(Chacón, 2009) *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach [Análisis del jazz: un enfoque integral]* (Cugny & Mauduit, 2019)

En cuanto a la escritura de los acordes, estos muchas veces contaban con notas agregadas que enriquecían su estructura y sonido; estas podían ser extensiones del acorde o tensiones disponibles, dependiendo de la escala usada o el tipo de tensión que se quería dar. Por ejemplo un simple acorde de **C7** podía tener una gran cantidad de variaciones según la nota usada para complementarlo, aquí un ejemplo de las agregaciones más comunes:

Tabla 2. Ejemplo extensiones de un acorde

Extensión	ACORDE
b5	C ₇ (b5)
#5	C ₇ #5
b9	C ₇ ^{b9}
#11	C ₇ ^{#11}
b13	C ₇ ^{b13}

Fuente: Elaboración propia (2023) hecho a partir de del libro *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach [Análisis del jazz: un enfoque integral]* (Cugny & Mauduit, 2019).

El tema de la escalas usadas en los temas de *bebop jazz* es fundamental ya que de estas dependen los acordes diatónicos, que en síntesis resultan de la escalas en sí; esta armonización no es homogénea debido a que en un solo tema de *bebop jazz* es difícil encontrar una sola escala, para Chacón (2009) la diversidad escalístico es parte fundamental del género en cuestión. Sin embargo se puede hacer una aproximación tomando como ejemplo la escala de *do menor* melódica, observando los acordes que se forman a partir de ella.

Ilustración 24. Armonización escala de Do menor melódica.

The illustration shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The title 'C MENOR MELODICA' is written above the staff. The notes of the scale are: D, E, F, G, A, Bb, C. Above the staff, the corresponding chords are listed: C-Maj7, Dm7, E b MAJ7#5, F7, G7, Am7b5, BbM7b5. The staff contains a sequence of notes and chords: D, E, F, G, A, Bb, C, followed by chords C-Maj7, Dm7, E b MAJ7#5, F7, G7, Am7b5, BbM7b5, and finally C-Maj7.

Fuente: Elaboración propia (2023) a partir de la información obtenida en *Bebop: El lenguaje del jazz.* (Chacón, 2009, p. 94)

Esta representación solo refleja una muy reducida gama de posibilidades que pueden asumir los acordes usados en el *bebop jazz*, sin embargo esto no significa que los acordes básicos de *triada* quedaran obsoletos. Tal y como se abordó en el apartado de la forma del *bebop jazz* muchas veces las progresiones armónicas seguían patrones simples ya establecidos, así mismo los acordes usados en muchos temas de *bebop jazz* son simples. Ejemplo de lo anterior es el tema *Now's the time* de Charlie Parker ya que usa una estructura de *blues* dominante, donde sus acordes son **V7** en su mayoría, empleando también el acorde **m7**, en dicho tema los acordes no agregan ninguna nota agregada.

La cadencia típica del *jazz*, **II-V7** se mantuvo sin embargo “se veía reforzada y ampliada en las nuevas progresiones armónicas de los temas *bebop*” (Villaverde, 2013, p. 9). La estructura armónica de las progresiones por otro lado seguía modelos ya existentes; como puede ser el caso del anteriormente mencionado *Rhythm changes*, o las formas de 12 compases, *blues mayor menor y dominante*. Muchos temas de *bebop j* tomaron su armonía de composiciones anteriores con estas formas, al respecto de repetir progresiones armónicas en el *bebop* de estilos previos Villaverde comenta:

Otras composiciones que usaron armonías preexistentes de standards y cambiaron su melodía fueron “Donna Lee”, de Miles Davis, sobre los acordes del tema “Indiana”, y “Hot House”, de Tadd Dameron (1917-1965), basado en el tema “What Is This Thing Called Love?” de Cole Porter (1891-1964), siendo ambos casos muy representativos, entre los muchos existentes. (Villaverde, 2013, p. 21)

En cuanto a los clichés armónicos del *jazz*, uno de los más representativos es la denominada cadencia **II - V7** que se vio enriquecida en el *bebop*. Ejemplo de ello es la parte **B** del tema *Round Midnight* de *Thelonious Monk* que se encuentra en tonalidad de **Db** y presenta una típica secuencia **II_m - V7** del 6^{to} grado. El **II_m^{7b5}** y el **F7^{b9}** integran en su estructura notas agregadas **b5** y **b9** que representan una sonoridad más compleja.

Ilustración 25. Cadencia II - V Round Midnight



Fuente: Elaboración propia a partir del tema Round Midnight de Thelonious Monk (1957) Transcrito en: *The Real Book Fifth edition vol1* (Leonard, 1999, p. 364)

Por último es necesario hablar de *blues*, como se detalló en el apartado de *forma blues*¹³ En síntesis es una estructura de 12 compases con tres partes, sin embargo en cuanto a la armonía las diversas formas *blues* usadas en el *bebop* varían ampliamente. Ejemplo de lo anterior es que la forma de *blues* dominante cuenta con una tónica V_7 , lo que en su esquema armónico representa un amplio uso del acorde de dominante siete. Ahora bien, en cuanto a su modo muchos autores como catalogan al *blues* dominante como modal o tonal, por ejemplo Cugny & Mauduit (2019) lo define como tonal y que emplea elementos de intercambio modal; otros como Rob van der Merwe (1990) lo definen como modal. Un ejemplo de tema *bebop* en *blues* dominante es *Billies Bounce* de Charlie Parker.

Por otra parte para la forma *blues* mayor cuenta con una tónica mayor y su esquema armónico se desarrolla en torno a la funcionalidad de los acordes, un ejemplo es el tema *Blues for Alice* de Charlie Parker.

Melodía

La melodía tiene un gran protagonismo ya que es el más importante entre los elementos musicales del *bebop*, si bien en el *bebop* se suelen usar un gran número de escalas; las denominadas escalas *bebop* tienen más protagonismo. Estas escalas básicamente

¹³ Cugny & Mauduit (2019) señalan que vale la pena remarcar que las “*blue notes*” no tienen nada que ver con la definición de la forma del *blues* y solo representan una nota agregada a varias escalas, como las pentatónicas.

consisten en agregar una nota extra a las escalas diatónicas ya existentes, resultando en las mismas escalas con una nota que brinda un sonido diferente; las variaciones más importantes de la escala *bebop* son la tónica mayor, tónica menor, dominante, dominante^{b9b13} algunas de estas serán exploradas más adelante. Con respecto a la melodía esta se presenta de manera clara y en unísono, evitando armonizaciones o segundas voces; lo contrario a lo que pasa en el *swing*. En el *bebop jazz* la melodía se ejecuta a una velocidad mayor y se integran diversos recursos como notas de paso descendentes sobre los acordes; especialmente en el V7, resoluciones típicas de II V7 adornadas con notas de paso, resoluciones con arpeggio disminuido y tríada aumentada entre otras. Dichos recursos enriquecen y vuelven más complejo su diseño, como ejemplo de melodía de *bebop* a continuación se muestra el tema *Anthropology* de *Charlie Parker*:

Ilustración 26. Melodía del tema *Anthropology*

Fuente: Tomado de *Anthropology* de *Charlie Parker* (1945) transcrito en *The Real Book Fifth edition vol1* (Leonard, 1999, p. 25) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

En el ámbito melódico se exploran varios conceptos, el primero y cuyo entendimiento sostiene gran parte del desarrollo del *bebop* son los fundamentos melódicos y armónicos, así como las escalas usadas en el *bebop* y el discurso melódico en sí. En la práctica las escalas usadas en el *bebop* se conforman por escalas convencionales o diatónicas, en palabras de Chacón:

Las escalas *bebop* son básicamente escalas diatónicas, con una nota añadida, especialmente para conseguir un efecto de ajuste melódico/rítmico, de manera que las notas importantes del acorde ocupen las partes rítmicamente fuertes en una sucesión de corcheas, Podemos decir que las más usuales, y de las que posteriormente podremos derivar en modos, serían: tónica mayor, tónica menor, dominante, dominante b9 b13. (Chacón, 2009, p. 11)

Bajo esta definición y para ejemplificar se muestra en primer lugar la estructura de escala *bebop* más conocida, la escala *bebop* mayor, o también conocida como escala *bebop* tónica mayor:

Ilustración 27. Escala Bebop Mayor.



Fuente: Elaboración propia (2022) a partir del libro Bebop el lenguaje del jazz (Chacón, 2009, p. 52)

Esta se describe como una escala diatónica mayor con una nota adicional siendo el (**b6** o **#5**)¹⁴, esta nueva nota abre un panorama enorme de posibilidades; para Chacón (2009) la escala *bebop* mayor se forma con dos tetracordios, el primero es de tónica con la representación del acorde de **6^{ta}** y el segundo es el acorde disminuido con **b9**, estos dos acordes se utilizan con mucha frecuencia en temas de *bebop jazz*. A continuación la armonización de dichos acordes en la escala *bebop*:

¹⁴ Algunos autores como Joaquín Chacón (2009) representan la nota agregada de la escala *bebop* como un **b6**, otros como Munro (2002) lo representan como un **#5**, se toman ambas representaciones para esta investigación.

Ilustración 28. Acordes característicos escala bebop mayor



Fuente: Elaboración propia (2023)

Es importante mencionar que si bien el *bebop jazz* hace amplio uso de las escalas *bebop* estas no representan el único recurso escalístico para el desarrollo melódico del género, solo representa una herramienta más. Teniendo en cuenta lo anterior otras escalas usadas en el *bebop jazz* son las típicas escala diatónicas: escala mayor, menor y sus modos y variaciones; por ejemplo la menor melódica y sus correspondientes modos. El panorama de posibilidades se amplía exponencialmente si se consideran todas las variaciones de cada escala.

El *bebop jazz* en el ámbito melódico emplea las escalas anteriormente usadas y sigue ciertos parámetros de desarrollo que enriquecen su estructura, el más importante de estos siendo el *tratamiento melódico*, este puede ser aplicado a una gran variedad temas y no es único de un estilo, escala o interprete. El tratamiento melódico en el *bebop jazz* se puede categorizar en tratamiento *horizontal (lineal)* y *vertical*; el primero Munro (2002) lo describe como el desarrollo melódico que se hace por medio de la utilización de escalas y notas de paso donde se toma más en cuenta el desarrollo de la línea melódica en una secuencia de grado conjunto y con intervalos pequeños, como de **2da** o **3ra**. Este tratamiento melódico a su vez tiene en cuenta la armonía a la hora de emplear las escalas y notas, suele ser utilizado en temas de *bebop jazz* de gran velocidad, facilitando la interpretación en muchos casos. El segundo tratamiento melódico, que para guitarristas como Munro (2002) es un poco menos usado que el anterior es el *vertical*; para Chacón (2009) se trata del uso de arpeggios y sus resoluciones, e intervalos amplios que resultan en una amplitud melódica mayor. A continuación un ejemplo de tratamiento melódico *horizontal* y *vertical*:

Ilustración 29. Tratamiento melódico horizontal



Fuente: Elaboracion propia (2023) a partir de la partitura original obtenida en *Bebop el lenguaje del jazz* (Chacón, 2009, p. 19)

En este ejemplo se puede observar un tratamiento *horizontal* de la melodía, empleando el grado conjunto así como a resolución de notas de paso, todo esto teniendo en cuenta los acordes usados en la progresión.

Ilustración 30. Tratamiento melódico vertical



Fuente: Elaboracion propia (2023) a partir de la partitura original obtenida en *Bebop el lenguaje del jazz* (Chacón, 2009, p. 19)

En el ejemplo de tratamiento melódico vertical se evidencia el uso de arpeggios teniendo en cuenta el acorde que se usa, usando el llamado *chord running*¹⁵, también se observan intervalos como el de 4^{ta} y las resoluciones de notas de paso también están presentes.

Otro recurso melódico del *bebop jazz* es el uso de las notas de paso y resoluciones de arpeggio disminuido o aumentado en acordes de dominante, esto es muy común a la hora de crear líneas melódicas donde se procura mantener las notas importantes en los tiempos

¹⁵ “*chord running*, es decir, pasar por los arpeggios de los acordes, en combinaciones de ascenso/descenso” (Chacón, 2009, p. 20)

fuertes, estas pueden ser las notas del acorde o alguna tensión de este. Para Munro (2002) este recurso implica usar cromatismos y movimientos descendentes en acordes de dominante V_7 , también se usan arpeggios disminuidos, semidisminuidos o aumentados para enriquecer la línea melódica. A continuación se muestra un ejemplo de este recurso:

Ilustración 31. Tratamiento melódico en acordes de Dominante 7.



Fuente: Elaboración propia (2023) a partir de la información obtenida en: *Bebop el lenguaje del jazz* (Chacón, 2009, p. 31) y del tema *Anthropology* de Charlie Parker (1945) transcrito en *The Real Book Fifth edition vol1* (Leonard, 1999, p. 24).

Por último es importante hablar de los llamados clichés del *bebop jazz*, estos son recursos de diseño melódico que suelen estar presentes en un gran número de temas de *bebop*; en este caso los ejemplos de clichés se ejemplifican en la ya mencionada cadencia $II - V_7$ que como se observó anteriormente está muy presente en las progresiones armónicas del *bebop*.

Ilustración 32. Cliché melódico del bebop jazz



Fuente: Elaboración propia (2023) a partir de la información obtenida en: *Cuaderno de estudios de Standard del jazz* (Fedele, 2023, p. 70).

Ritmo

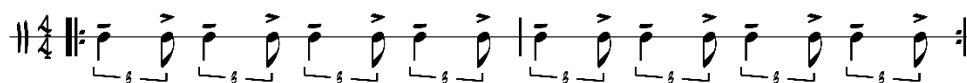
Un aspecto que es fundamental no solo el lenguaje *bebop* si no en muchos subgéneros del *jazz* es el denominado *swing*, este es elemento fundamental en la interpretación *jazz*, la definición del término tiene muchas y variadas acepciones. Para Uribe (2019) representa la “sensación” rítmica, la interacción entre los patrones de la sección rítmica de una banda. En complemento con esta definición es importante hablar de la denominada corchea *swing*, Fedele la describe como “la corchea atresillada, donde las dos primeras corcheas están ligadas y la tercera corchea se acentúa en un lugar del tiempo no exactamente definido y que depende del intérprete” (Fedele, 2023, p. 123). Además de la corchea *swing* otro aspecto importante del lenguaje del *bebop* es la precisión del tempo, ya que en todos los intérpretes y combos se tiene un versión algo particular del asunto, para ejemplificar esta variedad Chacón comenta:

Algunos tocan muy en el centro del tempo; otros (la mayoría) tocan *laid back*, es decir, un poco hacia atrás, con relax. Un buen ejemplo de este modo de tocar es Dexter Gordon. Por último, algunos interpretes dan la sensación de empujar el tempo, sin llegar a correr: estos son tal vez los menos. (Chacón, 2009, p. 16)

El *swing* no es exclusivo de la base rítmica de los combos de *bebop jazz*, esta interpretación rítmica está presente en todos los aspectos musicales del género; en el ámbito melódico es fundamental sentir cada tiempo atresillado para interpretar las líneas correctamente. A continuación un ejemplo de la interpretación rítmica de la melodía donde se representa la denominada *corchea swing*, aquí la corchea atresillada define la interpretación y el acento que va en *off beat*¹⁶, generando así el característico sonido de las diversas variantes del *jazz*.

¹⁶ El *off beat* es un término usado para describir la parte débil del compás o del tiempo (Fedele, 2023, p. 226)

Ilustración 33. Representación de la corchea swing



Fuente: Elaboración propia (2023) a partir de la información obtenida en *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach [Análisis del jazz: un enfoque integral]* (Cugny & Mauduit, 2019, p. 255)

Este ejemplo representa la denominada *corchea swing*, donde la corchea atresillada define la interpretación y el acento va en *off beat*, generando así el característico sonido del *jazz* y del *bebop jazz*.

Tonalidad

Siguiendo la línea de análisis del *jazz* del modelo propuesto por Laurent Cugny, es importante hablar de las tonalidades en la que se escribían los temas de *bebop jazz*; estas variaban ampliamente, sin embargo eran decididas en muchas ocasiones pensando en el instrumento que la iba a interpretar, al respecto Villaverde comenta:

Como también ocurría en el *swing* los temas suelen desenvolverse habitualmente en tonalidades muy adecuadas para los saxos y trompetas —instrumentos transpositores y solistas por excelencia del combo— como Fa, Si bemol, Mi bemol, Sol o Do, excepto si son cantados, en cuyo caso se adaptan a la tonalidad más adecuada a la tesitura del vocalista. (Villaverde, 2013, p. 16)

Sin embargo la elección de las tonalidades no necesariamente eran exclusivas y favorecían a los de instrumentos transpositores, ya que tonalidades para estos últimos no representaban una regla general de composición en el *bebop jazz*. Muchos temas varían su tonalidad, si bien las ya mencionadas son las más comunes a continuación se explora la tonalidad de algunos temas de *jazz*:

Tabla 3. Tonalidades de temas bebop jazz

Tema	Tonalidad	Modo
Anthropology	B \flat	Mayor
A Night In Tunisia	D -	menor
Blue Monk	B \flat	Mayor
Blues for alicia	F	Mayor
Donna Lee	A \flat	Mayor
Lady bird	C	Mayor
Round Midnight	D \flat	Mayor
Straight No Chaser	F7	Dominante
Confirmation	F	Mayor
Billie's Bounce	F7	Dominante

Fuente: Elaboración propia (2023) a partir de la información de *La explosión del bebop: Charlie Parker y la ciudad de Nueva York* (Villaverde, 2013, p. 16) *Cuaderno de estudios de Standard del Jazz* (Fedele, 2023, p. 101) y análisis propio del *The Real Book Fifth edition vol 1* (Leonard, 1999)

Como se puede observar en la tabla muchos de estos temas en efecto favorecen instrumentos transpositores del *combo* en las tonalidades ya explicadas, de tal manera que es muy habitual que los temas de *bebop jazz* se encuentren, por ejemplo en **F, B \flat** o **E \flat** . Sin embargo es importante mencionar que si bien no son tan frecuentes los temas en modo menor están presentes: por ejemplo el tema *A Night In Tunisia* de Dizzy Gillespie; también muchos de los temas que siguen la estructura de *blues dominante* y no siguen el patrón de tono mayor o menor al pie de la letra. Por último existen temas con tonalidades como **C** que también son frecuentes y en pocos casos tonalidades tan poco usadas como **D \flat** , presente en el tema *Round Midnight* de Thelonious Monk. En síntesis algunas tonalidades tienen más protagonismo en el repertorio del *bebop* pero la variedad también se refleja en este.

Formato

El formato instrumental del *bebop* se caracteriza por ser más reducido, para Laurent Cugny (2019) el *combo*¹⁷ se componía de la base rítmica y los instrumentos de viento

¹⁷ Para Villaverde (2013) el *combo* se describe como los instrumentos propios del formato, en el caso del *bebop* habitualmente cuartetos o, como mucho, quintetos e incluyen una base rítmica normalmente con piano y sin guitarra y uno o dos vientos, los más habituales saxo y trompeta.

normalmente saxo y trompeta; la alineación sin embargo no es restrictiva y muchos otros instrumentos se sumaron en diversas grabaciones, enriqueciendo el formato en cuestión. Sin embargo los instrumentos anteriormente mencionados son los más comunes, si se habla del *jam session* el formato reducido permitía una interacción más íntima entre los músicos. “Esta disminución del número de músicos de los combos o agrupaciones hizo posible que se dieran conciertos en salas mucho más reducidas y, en ocasiones, sobre diminutos escenarios como los de los clubes de *jazz* de Nueva York” (Villaverde, 2013, p. 21). La participación de menos músicos también favorecía el desarrollo de temas musicales que resaltaban mucho más el papel del solista. En cuanto a la interacción de los músicos es importante hablar del denominado *interplay*, que en palabras de Cugny:

Se trata de todos los tipos de interacción que se producen entre los músicos en el transcurso de una interpretación, es decir, todas las formas en que cada uno de ellos tiene en cuenta las sugerencias musicales de los demás. Puede ser la forma en que el bajista y el baterista coordinan su percepción del ritmo o la homogeneización de la articulación en una sección de *big band*. (Cugny & Mauduit, 2019, p. 73)

De tal manera que es importante reconocer la importancia del *interplay*, este representa aquellos elementos interpretativos del *bebop jazz* y del *jazz* en general que se salen de lo netamente teórico. Además en formatos pequeños presentes en el género la interacción entre músicos resulta fundamental para un *jamming session*, donde la creatividad y la improvisación toman protagonismo.

Fusión musical

Una vez descritos el *bebop jazz* y los aires de bullerengue sentao y chalupa es importante hablar de la fusión de géneros musicales. Esta puede tener varios enfoques siendo con fines académicos y estéticos, en el caso de la presente investigación los géneros involucrados fueron los ya descritos aires de bullerengue y el *bebop jazz*. Para cimentar las bases de dicha pretensión es necesario entender que la integración de elementos musicales de *jazz* a ritmos folclóricos no es algo novedoso en nuestro país, muchos grupos han llevado a cabo grandes proyectos de fusión. Un ejemplo de lo anterior son proyectos como Carrera Quinta Big Band, con su propuesta de fusión de *jazz* con la música andina; también grupos como Guafa Trio, Pixvae, Curupira, Ale Kumá entre otros. Dichas agrupaciones desarrollan diversas propuestas que le apuestan a la integración de varios elementos musicales de diferentes géneros en formatos muy variados. Si se habla de la participación de guitarra eléctrica también existen varios referentes, entre ellos están: Andrés Corredor, Javier Pérez Sandoval, Francisco Avellaneda, Paulino Huertas, entre otros. Dichas agrupaciones y guitarristas representan un hito en la historia del *jazz* y de la guitarra eléctrica en Colombia país, innovando e integrando los aires folclóricos a la academia.

Es importante mencionar que dichos referentes tienen algo en común y es la fusión musical, se tomará como punto de partida la definición del maestro Eduardo Ramón Yumisaca Jiménez (2016) donde la fusión se entiende como la síntesis de ideas y características musicales y estéticas extraídas del análisis de dos o más referentes que se integran en un producto musical, donde el contexto de los referentes influye tanto como los elementos musicales.

Así pues se puede hacer una aproximación más certera a la definición de la fusión musical, teniendo como primer paso el análisis de elementos estéticos de ambos géneros musicales como pilar fundamental del proceso creativo. Sumando a lo anterior otra definición importante del término se describe como un ejercicio trasciende lo netamente musical e integra elementos de lenguaje y realidades artísticas, en palabras de Zalagaz y Díaz:

[...resulta necesario ajustar el término para definir una serie de acontecimientos musicales en los que dos o más artes se fusionan de forma profunda, afectándose una

a otra hasta fundir sus lenguajes y lograr una integración de sus vocabularios expresivos. (Zagalaz & Díaz, 2012, p. 7)

En síntesis la pretensión del proyecto en cuanto a fusión se contempla como la integración de elementos estéticos de ambos géneros, teniendo en cuenta también el contexto así como el lenguaje y prácticas del *Bebop jazz* y el bullerengue. Esta idea se suma a la gran ola de proyectos de fusión en Colombia, al respecto Sánchez (2012) comparte la idea de que la transformación y exploración de nuevas sonoridades en cuanto a la fusión resulta fundamental para entender el fenómeno de globalización musical que se vive en tiempos modernos, donde las nuevas propuestas musicales integran elementos estéticos ya existentes y llevan la dinámica musical a un nuevo paradigma de creación e innovación.

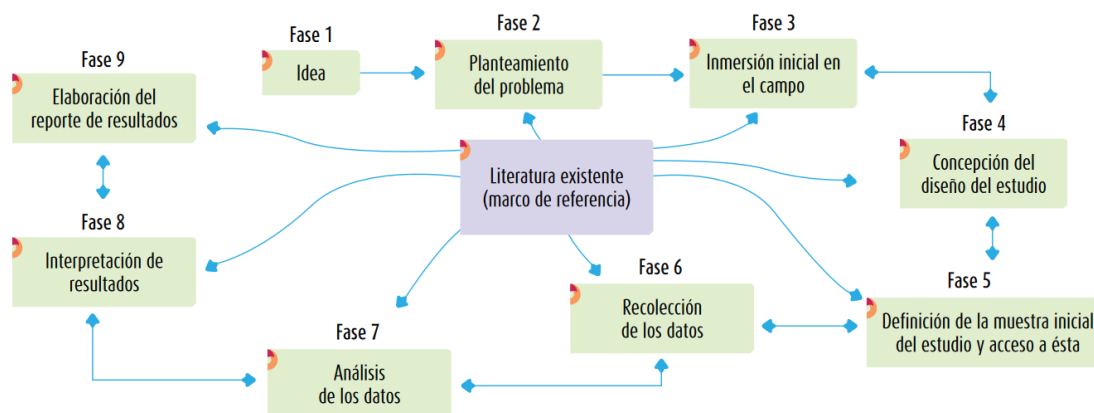
Marco Metodológico

Enfoque

La presente investigación cuenta con un enfoque cualitativo, este se centra en el individuo o individuos; sus motivaciones y experiencias, en el caso de una investigación en el ámbito artístico, se enfoca en el propio investigador y el proceso creativo. En el caso de esta investigación basada en la creación de dos arreglos de fusión musical, el enfoque cualitativo permite analizar la sistematización de la experiencia desde un punto de vista más personal. Sobre la investigación cualitativa López-Cano y San Cristóbal (2014) la describen como aquel enfoque que busca indagar los significados, representaciones e intenciones de un individuo o grupo de individuos; este enfoque no busca entender normativas sociales o sistemas cuantificables a gran escala, más bien se puede decir que el enfoque cualitativo se basa en la descripción y análisis de experiencias humanas.

Para Hernández (2018) el enfoque cualitativo también permite desarrollar la investigación en un orden poco ortodoxo, es decir, que esta no sea netamente lineal ya que las hipótesis y preguntas pueden variar antes o después de la recolección de datos; se define entonces como un proceso no unidireccional y que se retroalimenta constantemente. La investigación con enfoque cualitativo también permite reformular partes del planteamiento previamente establecidas, por ejemplo, la experiencia creativa permite cambiar preguntas u objetivos para adaptarlas al desarrollo de la investigación in situ. En términos artísticos cada parte del proceso creativo puede alimentar el planteamiento, la justificación entre otros; la misma sistematización de la experiencia creativa muestra y reformula conceptos previamente establecidos. Una ejemplificación del desarrollo de una investigación con enfoque cualitativo se representa a continuación:

Ilustración 34. Proceso de investigación cualitativa - Hernández Sampieri



Fuente: Tomado de *Metodología de la Investigación: Las Rutas Cuantitativa, Cualitativa y Mixta* (Hernández, 2018, p. 40)

Tipo de investigación

Los tipos de investigación empleadas fueron la *exploratoria* y la *investigación-creación*; para la primera se decantó por elegir la definición de Palacios (2005) que la describe como aquella en la que se desarrollan propuestas creativas o educativas diseñadas previamente y en donde el investigador comprueba y lleva a cabo diferentes planteamientos o hipótesis. Las preguntas formuladas durante el desarrollo de esta investigación, son exploratorias y se adaptan a este tipo de investigación, por ejemplo ¿Sería posible armonizar un bullerengue sentao con una forma del *bebop jazz* como el *Rhythm Changes*?

El tipo de investigación *exploratoria* se lleva a cabo con el fin de reconocer ideas para luego sistematizar la experiencia investigativa y que sirva como cimiento de futuras investigaciones. Es importante remarcar la función creativa de este tipo de investigación, donde está “se convierte en espacio para comprobar, testear y evaluar diferentes soluciones e ideas o se convierte en el laboratorio de exploración artística y/o intelectual” (López-Cano & San Cristóbal, 2014, p. 128)

El segundo tipo es la *investigación-creación* que se define como aquella que busca un conocimiento investigativo a través de la exploración artística, en función de la práctica y la creatividad. En esta el investigador es parte fundamental del proceso, siendo la relación del sujeto y el objeto de creación el centro de la investigación (Cuartas, 2009). Este tipo

también permite un enfoque más amplio en cuanto a las pretensiones y planteamiento de un problema; en su artículo *Investigación - Creación un Acercamiento a la Investigación en las Artes Cuartas* (2009) discute la importancia de tener en cuenta aspectos como la imaginación y la creatividad del sujeto como eje conductor del proceso investigativo.

Estos dos tipos de investigación resultan de gran utilidad debido a que sopesan el desarrollo de los objetivos planteados en el presente documento; donde el tipo exploratorio, por ejemplo, permite evaluar y analizar la materialización de ideas en cuanto a la composición de un arreglo de fusión. Lo anterior se busca desarrollar por medio de lo que López-Cano y San Cristóbal (2014) llaman laboratorio de exploración artística. La investigación-creación por otra parte tiene al sujeto como parte inherente del proceso, en este caso el desarrollo del arreglo tuvo en consideración las preferencias estético-musicales del investigador, así como su imaginación y creatividad resultaron ser el hilo conductor del proceso.

Diseño de investigación

El diseño elegido para llevar a cabo la presente investigación es el autoetnográfico, con algunas herramientas de la etnografía. En cuanto al primero, Bérnard (2019) describe este diseño como una sistematización, análisis y descripción de la experiencia propia en la investigación; aproximando está a un ámbito más individual, en este caso la experiencia sería la creación artística y todo el proceso investigativo para llegar a ella. Este diseño también permite analizar y describir dicho proceso desde un punto de vista crítico y analítico, en investigación creación la autoetnografía sustenta una organización más sistemática del desarrollo investigativo, teniendo en cuenta la vivencia individual a la hora de reflexionar sobre el mismo.

En cuanto al diseño autoetnográfico aplicado a la música se detalla que:

[...esta modalidad de investigación quiere incluir la vivencia emocional, las preferencias estéticas o el mundo sensible del investigador, requiere que en el proceso sean considerados como datos o textos autoetnográficos algunos dispositivos artísticos o estéticos como relatos de ficción, fotos, imágenes visuales o imágenes

metafóricas con las que se describen o representan algunas sensaciones o pensamientos. (López-Cano & San Cristóbal, 2014, p. 142)

Este diseño es pertinente ya que permite analizar, describir y sistematizar la investigación artística desde la propia experiencia del investigador, siendo en este caso la creación de dos arreglos de fusión y el proceso investigativo que esta conlleva. La autoetnografía también es útil para desarrollar los objetivos planteados ya que se enfoca en la experiencia individual del investigador; por esta razón, por ejemplo, la recolección de datos se efectúa en gran medida sobre el proceso creativo in situ. Este diseño de investigación también permite realizar un posterior análisis de los datos obtenidos ya que cuenta con varias funciones entre las cuales se destacan la crítica y la analítica, estas resultan útiles para sustentar un análisis y reflexión del proceso investigativo en cuestión. López-Cano & San Cristóbal (2014) corroboran que este diseño no se trata de solo recordar o describir el proceso de investigación, sino que registra y analiza minuciosamente los pasos desarrollados durante el mismo.

La autoetnografía puede tener varias funciones como ya se mencionó anteriormente, sin embargo las usadas en esta investigación son la *crítica* y la *analítica*. En cuanto a la primera López-Cano & San Cristóbal (2014) explican que la autoetnografía es *crítica* cuando el objetivo no es solo registrar el proceso, si no entender, observar y examinar el desarrollo, las dificultades y los límites del proceso creativo, planteando nuevos estadios de conocimiento sobre los cuales efectuar investigaciones artísticas. La segunda función del diseño autoetnográfico que es relevante es la *analítica*, López-Cano & San Cristóbal (2014) explican que esta función permite entender a profundidad el proceso creativo, por medio de la reflexión sobre los pasos ejecutados se puede obtener conocimiento.

A continuación se presenta la propuesta de desarrollo de objetivos, partiendo de la pregunta problema y con la autoetnografía como diseño para el desarrollo de la investigación:

Tabla 4. Relación del diseño autoetnográfico con la investigación

Fuente: Elaboración propia (2023) elaborado a partir de Metodología de la Investigación: Las Rutas

Pregunta de investigación	Objetivos específicos	Diseño	Información que proporciona el diseño
<p>Pregunta sobre las características, estructura, desarrollo de la investigación y el producto creativo:</p> <p>¿Cómo relacionar el <i>Bebop Jazz</i> con el bullerengue Sentao y chalupa por medio de dos arreglos compositivos para guitarra eléctrica <i>jazz</i> y formato típico basados en las composiciones “Mona mi” y “El cangrejito”?</p>	<p>Extraer los elementos musicales y estéticos más importantes del <i>bebop jazz</i> y del bullerengue sentao y chalupa</p>	<p>Autoetnográfico</p>	<p>Análisis y descripción de los elementos estéticos y musicales del <i>bebop jazz</i> y del bullerengue sentao y chalupa.</p>
	<p>Describir las posibilidades de fusión entre el lenguaje de los instrumentos típicos del formato de bullerengue y el <i>bebop jazz</i> en guitarra eléctrica.</p>		<p>Un modelo de fusión musical derivado de la exploración propia que integre elementos musicales y estéticos propios de ambos géneros.</p>
	<p>Integrar elementos musicales y estéticos del <i>bebop Jazz</i> y el bullerengue en aire sentao y chalupa a dos arreglos compositivos basados en las canciones <i>Mona mí</i> y el <i>cangrejito</i>.</p>		<p>Sistematización, análisis y descripción del proceso de composición de dos arreglos de fusión, con la función crítica y analítica para reflexionar sobre la investigación.</p>
	<p>Generar un acercamiento del investigador a las músicas del caribe, específicamente al bullerengue desde la guitarra eléctrica.</p>		<p>Reflexión y descripción del acercamiento del investigador a los aires de bullerengue que se llevó a cabo en el proceso.</p>

Cuantitativa, Cualitativa y Mixta (Hernández, 2018, p. 471) Autoetnografía Una metodología cualitativa (Bénard, 2019) e Investigación artística en música (López-Cano & San Cristóbal, 2014)

En cuando al diseño del proyecto es importante mencionar que la presente investigación toma herramientas de la etnografía, dada su naturaleza de analizar y tomar algunos elementos interpretativos y estéticos de músicas endémicas propias de las culturas del caribe colombiano, siendo en este caso dos temas de bullerengue como base para los arreglos de fusión. Según Hernández (2018) es necesario entender los elementos que componen el sistema social de las comunidades cuya música es explorada, es pues, importante reconocer algunas interacciones, lenguaje, mitos y ritos que están presentes durante las intervenciones musicales y que representan elementos fundamentales del bullerengue.

Es necesario resaltar que la investigación no toma al diseño etnográfico como una parte fundamental de su desarrollo, siendo descartada la opción de un diseño de investigación *mixto*¹⁸; ya que el fin es sistematizar, analizar, y criticar el proceso de creación artística, que no deja de ser un proceso individual, siendo la investigación de naturaleza autoetnográfica. Sin embargo, algunas herramientas de la etnografía resultan útiles a la hora de entender la tradición cultural, específicamente las representaciones alrededor del bullerengue; la autoetnografía también a la hora de recopilar datos de músicos o grupos que hayan realizado proyectos de fusión. Así pues, Hernández (2018) propone varias formas de recolección de datos del diseño etnográfico, las empleadas en esta investigación son la revisión documental de la literatura existente, la entrevista y el análisis de datos secundarios, videos, fotografías y documentales.

Población

Dada la naturaleza autoetnográfica de la investigación la población u objeto principal de estudio es el investigador y su propia experiencia de creación del producto artístico. Este se desarrolló a partir de lo que López-Cano & San Cristóbal (2014) llaman *función heurística*, que permite plantear una investigación con el objetivo de obtener ideas, lo que fue fundamental ya que durante el proceso creativo desde el punto de vista el investigador desarrollando conceptos clave que serían llevado al producto final.

Sin embargo durante el proceso investigativo fue necesario recoger información sobre la *fusión* musical con el fin de desarrollar categorías de análisis que serán exploradas en los resultados de esta investigación; para esto se contó con la participación de Esteban Ibarra, cuya información recopilada por medio de la entrevista es de gran utilidad para ahondar en la fusión del *jazz* con músicas folclóricas. También se contó con la participación de Candelaria Beltrán en representación de la tradición del bullerengue, su participación es importante ya que como se explicó anteriormente la herramienta etnográfica de la entrevista es fundamental para recopilar datos en cuanto a las representaciones sociales, ritos y cultura de las y los músicos de bullerengue. También para la grabación y proceso de exploración del

¹⁸ La visión mixta consiste en conjuntar ambos enfoques en una misma investigación (Hernández, 2018, p. 51)

bebop jazz y el bullerengue se contó con la participación de estudiantes y egresados de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional; todos ellos con experiencia en las llamadas *ruedas de bullerengue*, espacios de convivencia donde se interpretan aires del género.

Diseño de herramientas

Autobservación

Para la recolección de datos del proceso creativo se optó por usar la autobservación, López-Cano & San Cristóbal (2014) la describen como un sistema de trabajo propio del diseño autoetnográfico donde el ejercicio investigativo llevado a cabo por el individuo se registra y observa de manera crítica y analítica; así pues es fundamental determinar las estrategias y registros de observación, así como lo que se va a observar en sí.

Lo que se va a observar es el proceso de creación de dos arreglos compositivos de *fusión bebop jazz - bullerengue*, las estrategias de autobservación adecuadas para desarrollar dicha pretensión son la *indirecta* y la *interactiva*. La primera se relaciona con el análisis de material audiovisual o escrito del proceso creativo del proyecto llevado por el investigador. La segunda, la autobservación interactiva, realiza el mismo procedimiento de análisis del proceso pero esta vez lo observado es material videográfico de la creación artística en un ámbito colectivo, dado el formato usado, (tambor alegre, llamador, maracón y voces). De esta manera la autobservación interactiva se presenta como una herramienta que responde a la pregunta: ¿Cómo se relacionan mis ideas con los demás músicos que participan en el arreglo durante la creación artística?

La herramienta de recolección de datos de la autobservación usada en la investigación es el *registro por intervalo cronológico*, que López-Cano & San Cristóbal (2014) describen como el registro de las acciones realizadas durante las jornadas de estudio, grabación o ensayo del producto creativo, esto durante un intervalo de varios días o semanas. A continuación se muestra la herramienta usada para desarrollar el registro, el modelo completo se encuentra en los anexos de la investigación.

Tabla 5. Registro por intervalo, herramienta de la autoobservación

Sesión	Función	Subtema	Notas	Evidencia
1	Indirecta: Practica personal	Exploración de formas <i>bebop</i> en el bullerengue	Algunas formas del <i>bebop</i> , como el Rhythm changes se adaptan perfectamente al pregón de varios temas de bullerengue sentao	https://youtu.be/4XZaCVaM65s
2	Interactiva: Ensayo con formato tradicional	Exploración de motivos melódicos en compás de 5/4 en chalupa con el tambor alegre y el llamador	El llamador se adapta perfectamente al compás compuesto, para el alegre se extiende la célula rítmica típica de la chalupa	https://youtu.be/RfjntMC8cw
3	Indirecta: Practica personal	Exploración de un chord Melody con la melodía principal del cangrejito	El chord Melody se adapta a la melodía principal del tema, la progresión basada en el tema “Anthropology” de Charlie Parker funciona pero con ciertas variaciones armónicas	https://youtu.be/Ds_gfzoLuGc
4	Interactiva: Ensayo con formato tradicional	Improvisación de cuartas de jazz con el tambor alegre	La improvisación por cuartas se desarrolla como una “Conversación” permite un dialogo entre la guitarrista y el tambolero	https://youtu.be/RfjntMC8cw?t=132

Fuente: Elaboración propia (2023) a partir de la información obtenida en: *Investigación artística en música* (López-Cano & San Cristóbal, 2014, p. 156)

Esta herramienta de *registro por intervalo* resulta de gran utilidad ya que permite sistematizar el proceso de creación artística y a su vez evaluar, analizar y criticar desde las funciones de autoobservación directa e interactiva los elementos más importantes de la realización del producto artístico.

Entrevistas

Si bien el diseño de la investigación es autoetnográfico, algunas herramientas de la etnografía resultan útiles a la hora de recopilar datos de músicos o grupos con experiencia en la fusión *jazz*; estas herramientas también contribuyen a recopilar datos de la cultura y representaciones de músicos alrededor del bullerengue, de tal manera que como mecanismo de recolección de datos se optó por la entrevista. Esta se realizó teniendo en cuenta dos temas

fundamentales, la fusión musical de *jazz* con músicas del caribe y el bullerengue; en cuanto al primero se entrevistó a Esteban Ibarra, bajista profesional con maestría en músicas colombianas, cuyo trabajo de *MarimBass* indaga en la fusión musical con aires del caribe, sobre el bullerengue se entrevistó a Candelaria Beltrán, cantadora de la agrupación *Guineo verde*.

El tipo de entrevista usada es la semiestructurada dado el enfoque cualitativo de esta investigación, Hernández (2018) la describe como una modelo que si bien sigue una estructura preestablecida, no se limita a esta a la hora de desarrollarla, permitiendo al entrevistador formular preguntas además de las que ya están sujetas al modelo. Este tipo de entrevista también permite desarrollar y aclarar conceptos que durante la realización resulten de interés para el investigador.

Las preguntas usadas en la entrevista semiestructurada de esta investigación son la preguntas de *opinión, expresión de sentimientos, de conocimientos y de antecedentes*. El orden formulado para el desarrollo de la entrevista es el propuesto por Hernández (2018)

Ilustración 35. Orden de la entrevista, Hernández Sampieri



Fuente: Tomado de *Metodología de la Investigación: Las Rutas Cuantitativa, Cualitativa y Mixta* (Hernández, 2018, p. 405)

A continuación se muestra el modelo usado para analizar los datos recopilados en las entrevistas, este incluye los temas, subtemas, preguntas y anotaciones; sin embargo el formato completo puede ser encontrado en los anexos de esta investigación, así como las transcripciones de cada entrevista.

Tabla 6. Herramienta de análisis: Entrevistas

Tema	Subtema	Pregunta	Observación
Fusión musical	Integración de la guitarra eléctrica <i>jazz</i> en arreglos de fusión con aires del caribe	¿Qué elementos del <i>jazz</i> pueden ser integrados en un arreglo de fusión para guitarra eléctrica?	Para Ibarra , el elemento melódico es el que se adapta con mayor facilidad a los arreglos de fusión <i>jazz</i>
Bullerengue	Repiques del tambor alegre en bullerengue sentao y chalupa	¿Qué elementos y representaciones musicales determinan el lenguaje del repique del tambolero?	Para Joan , el lenguaje del tambolero es determinado por el contexto o el maestro, por ejemplo, Emerson Pacheco y el estilo Urabá
Melodía	Diseño melódico en un arreglo de fusión	¿Qué determina la estructura y el diseño melódico en un arreglo de fusión <i>jazz</i> y músicas del caribe?	Para Ibarra es un tema subjetivo, sin embargo es importante respetar el lenguaje de ambos géneros, generalmente variaciones <i>jazz</i> sobre la melodía de los temas

Fuente: Elaboración propia (2023)

Esta herramienta permite recopilar, analizar y comparar las respuestas de los expertos con respecto a diversos temas de interés; como puede ser la definición de fusión musical, la interpretación rítmica del bullerengue, las propuestas de estructura melódica *bebop* con melodías de música del caribe etc. Esta recopilación de datos resulta de gran utilidad ya que plantea nuevas categorías sobre las cuales el investigador puede desarrollar el análisis de la investigación in situ.

Análisis musical

El producto de esta investigación es resultado de la fusión entre el *bebop jazz* y el *bullerengue*, debido a esto fue necesario emplear modelos de análisis musical con el fin de entender y extraer los elementos estéticos y musicales más relevantes de cada uno. Estos modelos de análisis fueron seleccionados ya que presentaban categorías y descripciones útiles para cada género, presentándose como una herramienta fundamental a la hora de aproximarse a un análisis integral.

En cuanto al *bebop jazz* el modelo usado fue el de Laurent Cugny (2019) tomado de su libro *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach [Análisis del jazz: un enfoque integral]*. Dicho modelo resultó de gran utilidad ya que presenta temas y subtemas de análisis del *jazz* que van desde los aspectos musicales más importantes, como la melodía la armonía y el ritmo; hasta aquellos que trascienden netamente la teoría musical, como el lenguaje, el *swing* y el *interplay*. Por medio de él se llegó a la aproximación de elementos musicales y estéticos del *bebop jazz* que fue presentada en el marco teórico de la investigación y que a su vez representó una herramienta fundamental a la hora de componer los arreglos de fusión. El modelo representa una herramienta necesaria para desarrollar uno de los objetivos de esta investigación, que consiste en extraer los elementos estéticos y musicales del *bebop jazz*. A continuación se muestran los temas y subtemas del modelo sobre los cuales se realizó el análisis musical del *bebop* así como la composición de los arreglos de fusión.

Tabla 7. Modelo de análisis jazz - Laurent Cugny

TEMAS	SUBTEMAS
Armonía	*Armonía tonal modal y blues. *Progresiones armónicas. *Un sistema de armonía (formas de diseñar acordes y unirlos).
Melodía	*Escalas. *Estructura y diseño melódico. *Morfología.
Forma	*Forma por composición o estructura por secciones (principalmente AABA , ABAC y blues). *Forma de interpretación: supremacía del <i>lead voice</i> (Voz/melodía líder) .
Ritmo	*Pulso. *Métricas. * <i>Swing</i> .
Formato	*Sección melódica. *Base rítmica.

Fuente: Elaboración propia (2023) a partir de la información tomada de Laurent Cugny (2019) *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach*.

En cuanto al bullerengue el modelo utilizado se basó en la revisión documental de varios autores: el primero, Peter Wade (2002) en su libro *Música, Raza y Nación. Música Tropical en Colombia*, realiza una completa descripción y análisis antropológico y musical de la historia de la música del caribe, describiendo los ritos, culturas y contexto de la región. Fontalvo et.al (2018) en su artículo *La Significación de la Música en San Basilio de Palenque*, detallan la importancia del bullerengue en la comunidad; donde la identidad y representaciones están intrínsecamente relacionadas con la historia musical de esta cultura. Por último, Benítez en su libro *Huellas De Africanía en el bullerengue: La Música Como Resistencia*, explica el papel de esta música en la lucha de las comunidades afrodescendientes, detallando su función social y comunicativa.

Estos referentes resultaron vitales a la hora de formular un modelo de análisis que no pase por alto la cultura y representaciones sociales que son intrínsecas al bullerengue, ya que como menciona Hernández (2018) es fundamental conocer el sistema social donde se desarrolla el fenómeno a estudiar, en este caso el bullerengue. También es importante indagar en los elementos más allá de lo musical: como los ritos, mitos, lenguaje y representaciones de las intervenciones musicales que representan el bullerengue. El análisis pues, debe exceder lo musical, por esta razón los referentes elegidos resultaron de gran importancia ya que abordaban la música del caribe y específicamente el bullerengue desde la antropología, la historia y el lenguaje.

El modelo de análisis resultante fue importante para desarrollar dos de los objetivos planteados en la investigación, siendo el primero generar un acercamiento del investigador a las músicas del caribe; esto por medio de la indagación en la historia, cultura, lenguaje y representaciones alrededor del bullerengue que se presentaron en el marco teórico y que se registraron en la creación de los arreglos de fusión. El segundo objetivo: reconocer los aspectos culturales, religiosos, míticos y ontológicos presentes en el bullerengue, fue desarrollado nuevamente por medio de la revisión histórica y cultural de este; así como en la experiencia del investigador en la *rueda de bullerengue*, espacio donde se formularon las ideas del arreglo y que a su vez representaba la tradición de este. La revisión documental así como la extracción de los elementos estéticos y musicales importantes del bullerengue se

llevó a cabo siguiendo los temas y subtemas del modelo de análisis en cuestión. A continuación una representación de los temas y subtemas más relevantes del modelo:

Tabla 8. Modelo de análisis integral del bullerengue – Wade, Fontalvo y Benítez

CATEGORÍA	DESCRIPCIÓN
Representaciones	Distinción social que la comunidad hace de sí misma en cuanto a la música
Versos y pregones (Melodía)	El pregón o verso constituye la columna vertebral del bullerengue, a partir de él se desenvuelve la música, las melodías forman parte fundamental de la tradición porque a través de ellas se encuentran una marcada influencia de sus representaciones sociales.
Base rítmica	Los tambores como base del bullerengue, reflejo del mestizaje y la tradición ancestral africana.
Comunicación	La música tiene un papel comunicativo en las comunidades, de interacción y socialización.
Identidad	Rasgos propios de la comunidad que la caracterizan frente a los demás.
Contexto	Entorno social y geográfico que determina variaciones en cuanto a la identidad y se refleja en la música.

Fuente: Elaboración propia a partir de la información obtenida en Música, Raza y Nación. Música Tropical en Colombia (Wade & González, 2002) La Significación de la Música en San Basilio de Palenque (Fontalvo et al., 2018) Huellas De Africanía En El Bullerengue: La Música Como Resistencia (Benítez, 2000) Real academia española (ASALE & RAE, 2023)

Categorías y subcategorías de análisis

Partiendo de la recolección de datos obtenidos por medio de las herramientas ya mencionadas, *registro por intervalo, entrevistas*, así como la información recopilada en la revisión documental presentada en el marco teórico, las categorías y subcategorías finales de recolección y análisis de esta investigación son:

Tabla 9. Categorías y subcategorías finales de análisis.

Categorías	Subcategorías
Diseño melódico	<ul style="list-style-type: none"> - Pregones y versos - Estructura y diseños vertical – horizontal - Frases <i>bebop</i>: Parker, Monk, Tadd Dameron - Escalas - Improvisación
Diseño armónico	<ul style="list-style-type: none"> - Propuesta armónica - Re-armonización - Chord Melody - Acordes forma blues y <i>rhythm changes</i>
Diseño rítmico	<ul style="list-style-type: none"> - Chalupa - Sentao - Compás compuesto - Amalgama - Métricas del bullerengue
Fusión	<ul style="list-style-type: none"> - Consideraciones
Formato	<ul style="list-style-type: none"> - Sección melódica – La voz, el coro y la guitarra. - Percusión - tambores como base del bullerengue.
Forma (Estructura)	<ul style="list-style-type: none"> - Forma <i>rhythm changes</i> en bullerengue sentao - Forma <i>blues</i> y <i>jazz blues</i> a la chalupa - Cuartos de <i>jazz</i>¹⁹
Lenguaje	<ul style="list-style-type: none"> - Lereos y Rubateos - Letra y significado - Interplay - Tambolero -Repiques
Representaciones	<ul style="list-style-type: none"> - La rueda de bullerengue - El bullerengue y la fusión - Nuevas músicas colombianas - Contexto

Fuente: Elaboración propia (2023)

Las categorías finales de recolección de datos permiten describir y analizar críticamente la sistematización del proceso investigativo, estas son resultado de la información obtenida con las herramientas de *registro por intervalo* y *entrevistas*, así como la revisión documental. Estas fuentes resultaron fundamentales para la recolección de datos y materialización de

¹⁹ Fedele (2023) define los cuartos de *jazz* como la improvisación alternada entre la batería y los instrumentos melódicos, presente generalmente al final de varios temas de *bebop jazz*.

dichas categorías, la elección de estas se ejecutó teniendo en cuenta el objetivo principal y específicos, pregunta problema y planteamiento de esta investigación.

Es importante mencionar que la pertinencia en el uso de categorías y subcategorías para explorar los resultados de una investigación radica en la necesidad de organizar los resultados de una investigación. Para Hernández (2018) la recolección de datos debe ser analizada en secciones o categorías dada la amplitud de significados y subjetividades que representa una investigación con enfoque cualitativo, es decir, no se pueden analizar solo de manera musical, histórica o social, esta debe abarcar los temas más relevantes que emergieron en el desarrollo de la misma.

Las categorías y subcategorías finales se relacionan satisfactoriamente con la pregunta y los objetivos planteados en esta investigación, brindando una ruta clara para el análisis y triangulación de resultados. A continuación la relación de las categorías finales con los objetivos de la investigación:

Tabla 10. Relación de las categorías de análisis y los objetivos.

Objetivos	Categorías
Extraer los elementos musicales y estéticos más importantes del <i>bebop jazz</i> y del bullerengue sentao y chalupa	Forma Diseño melódico Diseño armónico
Describir las posibilidades de fusión entre el lenguaje de los instrumentos típicos del formato de bullerengue y el <i>bebop jazz</i> en guitarra eléctrica.	Fusión Formato
Integrar elementos musicales y estéticos del <i>bebop jazz</i> y el bullerengue en aire sentao y chalupa a dos arreglos compositivos basados en las canciones <i>Mona mí</i> y el <i>cangrejito</i> .	Forma Diseño melódico Diseño armónico
Generar un acercamiento del investigador a las músicas del caribe, específicamente al bullerengue desde la guitarra eléctrica.	Representaciones Lenguaje
Reconocer los aspectos culturales, religiosos, míticos y ontológicos presentes en el bullerengue y el <i>bebop jazz</i>	Representaciones Lenguaje

Fuente: Elaboración propia (2023)

Resultados

En primer lugar es importante mencionar que el análisis y descripción de datos obtenidos en el marco metodológico y teórico de esta investigación será realizado con base en las categorías y subcategorías de análisis finales descritas anteriormente, esto con el fin de sistematizar, describir y analizar el proceso investigativo de una manera más ordenada. Es importante también mencionar que los resultados serán explicados minuciosamente revisando cada parte de los arreglos o del proceso de creación en sí mismo, el resultado final puede ser encontrado en los anexos de esta investigación.

Diseño melódico

Arreglo El cangrejito

Versos

El desarrollo del arreglo parte del tema “el cangrejito”, bullerengue sentao de la autoría de Petrona Martínez, la melodía de este tema se divide en dos partes, el coro y los versos. La melodía principal del coro se repite constantemente en la canción original como es costumbre en el bullerengue sentao y está en escala de **La mayor**. En el caso del arreglo, la melodía del coro y del verso es varias veces interpretada por la cantadora de manera fiel a la versión original, a continuación la transcripción y letra del coro:

Ilustración 36. Coro el cangrejito.

9
Se se se Se se - ré ma - yo! Que

14
Can - gre - ji - to tie - ne Ca - mi - no por - ta - do - o! Yo

1. 2.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Es importante mencionar que en la fase de entrevistas la cantadora de bullerengue Candelaria corrobora el concepto visto en el marco teórico el cual es “El bullerengue es ritmo y voz”; debido a esto se optó por que las intervenciones de la cantadora en el arreglo fueran algunos versos con la letra original adaptados al arreglo, de esta manera la guitarra eléctrica puede proponer ideas armónicas de formas y acordes *bebop* como como se observará más adelante. A continuación se muestra la letra del coro:

Se se se, se seré mayor

Que el cangrejito tiene camino por tado x2

El verso del tema es una variación del coro presentado anteriormente, este se repite varias veces con ligeras variaciones y la letra siempre es diferente; en el caso del arreglo del tema el cangrejito se optó por usar tres versos del tema original, a continuación se muestra la transcripción así como los versos presentes en el arreglo.

Ilustración 37. Verso el cangrejito

VERSO CANTADORA

17 Yo - vi-ne de ma - la ga - na toy a - qui no sé por que! Can-tan

22 do le'A San An-to - nio En la Puer - ta e'juan Val-de - ez

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Es importante mencionar que como se observó en la revisión documental, las transcripciones son meras aproximaciones y no describen al completo la riqueza tímbrica y estética de la interpretación de la cantadora; también a lo largo del arreglo el cangrejito la cantadora realiza pequeñas variaciones al verso y coro que enriquecen la interpretación. Una

herramienta útil para apreciar la tímbrica y el color único de los versos es el ejemplo sonoro adjunto a la imagen.

Diseño melódico.

En cuanto a la guitarra eléctrica en el arreglo el cangrejito, esta interpreta dos melodías siguiendo el diseño melódico *bebop* pero basado en las melodías originales del tema. La base para proponer estas ideas melódicas fue el diseño vertical y horizontal, propuesto por los guitarristas Joaquín Chacón (2009) y Dave Munro (2002), concepto explicado en el marco teórico de la presente investigación. Las dos melodías *bebop jazz* presentan diseño vertical, caracterizado por el uso de arpeggios e intervalos más grandes que la 4a y diseño horizontal o lineal, donde el uso de grado conjunto y notas de paso son fundamentales.

Ilustración 38. Propuesta melódica 1: El cangrejito

The image shows a musical score for guitar melody in the key of D major (two sharps). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 34 and includes measures 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, and 41. The second system starts at measure 38 and includes measures 38, 39, 40, and 41. Chord symbols are placed above the notes: A7, F#7, Bm7, E7, A6, F#7, Bm7, E7 in the first system; and A7, D6, E7, A7, A6 in the second system. Red boxes highlight vertical melodic designs (arpeggios) in measures 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, and 41. Blue boxes highlight horizontal melodic designs (lines) in measures 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, and 41. The score is labeled 'GUITAR MELODY' in a box at the top left.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

La primera propuesta melódica para el arreglo el cangrejito parte de la melodía original del coro de la canción, adaptada a un lenguaje más *bebop* donde el diseño melódico vertical y horizontal previamente explicados toman gran protagonismo. En este caso se puede observar el diseño melódico vertical señalado en color rojo, donde las melodías priorizan el uso del cromatismo y el grado conjunto, en el compás 34 por ejemplo es claro que la frase sigue este patrón; en color azul se resaltan las partes de la melodía que siguen el diseño

vertical, como por ejemplo en el compás 36, donde la melodía sigue algunas notas del acorde de **F#7**.

Ilustración 39. Propuesta melódica n°2: El cangrejito.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Siguiendo la línea del ejemplo anterior el diseño de la segunda propuesta melódica para el tema el cangrejito se construyó a partir de la información obtenida en el marco teórico, específicamente el diseño vertical y horizontal del *bebop jazz*. Nuevamente se señalan en color rojo los fragmentos de la melodía cuyo diseño es el horizontal, por ejemplo la frase del compás 58 que empieza en la nota La y se mueve en grado conjunto hasta la nota Do con una alteración que es **Mib**. Por otra parte, en color azul se observa el diseño vertical, presente especialmente en la frase que empieza al final del compás 59, que recorre el arpegio de **A_{maj}7**; también se observa el diseño vertical en la frase del compás 62.

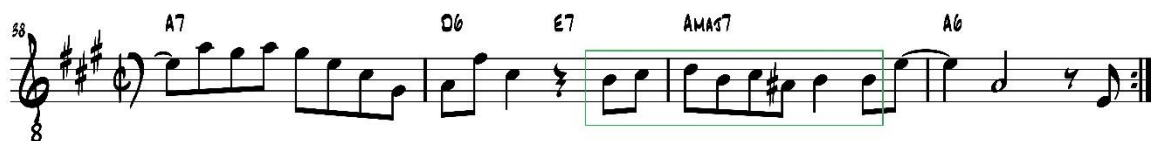
Frasas bebop

Otro elemento importante del desarrollo melódico propuesto por la guitarra eléctrica fue la inclusión de pequeñas frases extraídas de temas *bebop* y adaptadas a las propuestas melódicas del tema. Como se observó en la fase de entrevistas, el *bebop* es un lenguaje y no solo una serie de elementos musicales característicos; por esto último el investigador incluyó algunas frases de reconocidos músicos de *bebop jazz*, en un ejercicio de adaptación a los arreglos.

La primera frase usada en la propuesta melódica n°1 para el arreglo “el cangrejito” se basa en un cliché armónico *bebop jazz*, en su libro *Bebop: El lenguaje del jazz* Joaquín Chacón (2009) describe esta frase como un aproximamiento por saltos de tercera y grado

conjunto a una nota guía, en este caso siendo la nota *si*. A continuación el ejemplo, la frase en cuestión se encuentra resaltada en color verde:

Ilustración 40. Frase bebop - Joaquín Chacón.



Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

La segunda frase de *bebop jazz* se encuentra en la propuesta melódica n°2, en este caso es Charlie Parker en su tema *Now's The Time*, donde presenta una melodía muy parecida; esta es frase empieza en la tónica y se repite exactamente igual con un acorde diferente, en el caso del arreglo la frase comienza en la nota **La** y se armoniza con los acordes **AMA7** y **C#7**. Posteriormente se repite la secuencia pero empezando en la nota **Fa#** y se armoniza con el acorde de **F#6**.

Ilustración 41. Frase bebop - Charlie Parker.



Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Escalas e improvisación

Como se observó en la revisión documental las escalas en el *bebop jazz* son muy variadas, en el caso de propuestas melódicas del tema El cangrejito se optó por usar la escala mayor de La y la escala *bebop* de la en gran parte del diseño melódico. La escala mayor de La fue usada en partes donde el discurso melódico respondía más a la versión original, por otra parte, la escala *bebop* era usada en fragmentos específicos para resaltar su sonoridad

jazz. También se usó la escala de **E7#11** en varias partes de la melodía, acentuando su sonoridad dominante, a continuación un ejemplo; en color rojo se muestra la escala *bebop* y en color azul la escala *dominante#11*.

Ilustración 42. Ejemplo de uso de escalas: Melodía el cangrejito.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The melody consists of several measures. Above the staff, chord progressions are indicated: A major 7th (A MAJ7), C#7, F#6, C# b9, D#dim, A major 7th (A MAJ7), and D#dim. A red box highlights the notes of the D#dim chord and the following notes, which correspond to the *bebop* scale mentioned in the text. A blue box highlights the notes of the C# b9 chord and the following notes, which correspond to the *dominante#11* scale mentioned in the text.

Fuente: Elaboración propia (2023).

Las escalas fueron también fundamentales a la hora de desarrollar la improvisación, como se detallará a fondo más adelante ambos arreglos cuentan con una sección para la improvisación; en el caso del cangrejito dicha sección se basa en un *rhythm changes* y las escalas usadas para improvisar son la escala *bebop* y la escala dominante **b9b13**. El uso de estas escalas deriva de la información obtenida en el marco teórico y en la entrevistas, donde se enfatiza el uso de escalas particulares para llegar a una sonoridad *jazz*.

Arreglo *Mona mi*

Verso

Como se observó en la fase de entrevistas los elementos que se podrían considerar los más importantes del bullerengue en cuanto a la música se refiere son el ritmo y la melodía. En el arreglo *Mona mi* se propuso un verso que recoge varios pregones del tema original y los combina en una sola propuesta; estos pregones son 4, cuyas melodías se encuentran en escala de do mayor y se repiten a lo largo del arreglo. A continuación se muestra un fragmento del verso, la transcripción completa puede ser contrada en los arreglos completos adjuntos como anexos de esta investigación.

Ilustración 43. Verso arreglo *Mona mi*

$\text{♩} = 130$ CANTADORA

e - lee - ló mo - na! e - lee - ló mo - na! e - lee - ló mo - na! e - lee - ló mo - na!

ay mo - na mi ay mo - na mi mo - na - pe - lé mo - na - pe - lé

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Como se puede observar en el ejemplo anterior, el verso se compone de 4 pregones o frases y es interpretado por la cantadora y el coro; en cuanto a la guitarra, nuevamente armoniza con ideas *bebop* como se mostrarás más adelante en el apartado armónico.

Diseño melódico bebop jazz

En cuanto al diseño melódico del tema *Mona mí*, la guitarra explora varias ideas partiendo de las melodías del verso presentadas anteriormente, adaptadas a un compás de 5/4 se presentan en la introducción de arreglo “*Mona mi*” y exploran dos elementos fundamentales. El primero de ellos es la variación de los motivos ritmo-melódicos del verso adaptada a un compás de 5/4 pero sin cambiar la escala de Do mayor, el segundo elemento fue la exploración de dichos motivos melódicos aplicando la escala *bebop* y algunos elementos de construcción melódica de la propuesta de los guitarristas Joaquín Chacón (2009) y Dave Munro (2002). A continuación el ejemplo:

Ilustración 44. Propuesta melódica introducción pt 1: Mona mi.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

En color rojo se puede observar el desarrollo melódico teniendo en cuenta la variación de uno de los motivos del verso original, estas melodías adaptadas a un compás de 5/4; en color azul, específicamente en el compás 7 se muestran las frases cuyo elemento es la inclusión de la escala *bebop* además de integrar un tresillo brindando un sonido más *jazz*.

Ilustración 45. Propuesta melódica introducción pt 2: Mona mi.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

En el anterior ejemplo se observa la integración de frases *bebop jazz* basado en la melodía del verso, señalado en color azul el compás 7 se muestra un desarrollo melódico que se desenvuelve alrededor de los acordes dominantes característicos de la escala *bebop*, que

son **G7b9** y **Ddim7**. En color rojo se muestra otra variación de la melodía usando la escala de do.

Este desarrollo melódico responde a los datos obtenidos con las herramientas de entrevista y registro por intervalo, donde se remarcó la importancia de agregar elementos melódicos del *jazz* a las melodías originales de los temas con el fin de explorar su sonoridad.

Como se mencionó anteriormente, un elemento fundamental en la composición de los arreglos fue el diseño melódico vertical y horizontal típico del *jazz*. En cuanto a la propuesta melódica del arreglo *Mona mí*, la guitarra ejecuta varias propuestas melódicas donde estos dos tipos de diseño vertical y horizontal están presentes. A continuación los ejemplos de la propuesta melódica n°2 del arreglo *mona mi*:

Ilustración 46. Propuesta melódica bebop pt 1: Mona mi.

The image shows a musical score for 'Mona mi' in 4/4 time with a tempo of 130 bpm. The top staff (treble clef) contains measures 47-51. Measure 47 has a Cmaj7 chord. Measures 48-51 have chords Gm7b5, E7, Am7, and D7 respectively. The bottom staff (bass clef) contains measures 52-56. Measure 52 has a Gm7 chord. Measures 53-56 have chords C7, Fmaj7, Fm7, and Bm7b5 respectively. Blue boxes highlight vertical melodic designs in measures 48 and 5. A red box highlights a horizontal melodic design in measure 57.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

En color azul se remarcan aquellas partes de la melodía donde se destaca el diseño vertical, como por ejemplo el compás 48 que usa las notas del acorde de **Cmaj7**; también se observa este diseño en el compás 5, esta vez usando algunas notas del arpeggio de **E7**. En color rojo se muestran aquellas partes de la melodía donde el diseño horizontal toma el protagonismo, en este caso el compás 57 muestra una melodía lineal de grado conjunto. A continuación se presenta la segunda parte de la propuesta melódica n°2 del arreglo *Mona mi*:

Ilustración 47. Ilustración 43. Propuesta melódica bebop pt 2: Mona mí.

The image shows a musical score for two staves. The top staff starts at measure 59 and the bottom staff at measure 65. The top staff has chords CMA7, EbM7, Ab7, and DM7. The bottom staff has chords G7, Em7, Am7, DM7, and G7. There are blue and red boxes highlighting specific melodic phrases in both staves.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

El compás 61 marcado en color azul muestra el diseño melódico vertical presente en esta parte de la propuesta melódica, donde se usan las notas del arpeggio de **Ebm7**; en color rojo se resalta el diseño horizontal de la frase que inicia en el compás 63 y que se caracteriza por el grado conjunto y el uso de notas de paso como **Si_b**.

Frases bebop

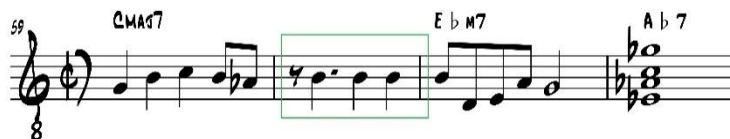
Como ya se explicó anteriormente un elemento fundamental surgido de la recolección de datos, específicamente de la entrevista y la recolección documental fue la apropiación de lenguaje y uso de frases de músicos de *jazz*; para Chacón por ejemplo, es importante apropiarse de un lenguaje musical con el fin de entenderlo y adaptarlo a diversos contextos musicales. En el caso de la propuesta melódica del arreglo *Mona mí*, se usaron frases de diversos músicos de *bebop jazz* adaptadas al discurso melódico de la guitarra en el tema in situ; a continuación se presentan las frases *bebop* de la propuesta melódica:

Ilustración 48. Frase Tadd Dameron.

The image shows a musical score for a single staff starting at measure 55. The chords are Gm7, C7, and FMA7. A blue box highlights a melodic phrase in the first two measures.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

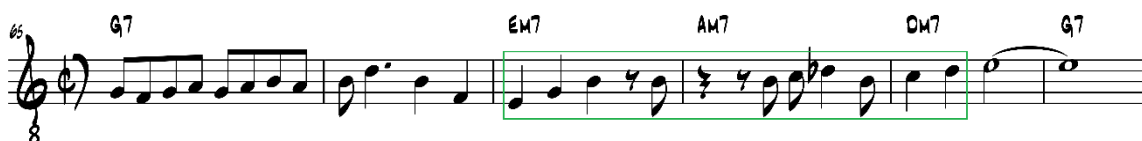
Ilustración 49. Frase Tadd Dameron: *Lady Bird*.



Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

La frase más reiterativa en la propuesta melódica se remarca en color verde en los anteriores ejemplos y es originaria del tema *Lady Bird* del pianista y arreglista *Tadd Dameron*; esta figura ritmo-melódica originalmente está en la nota sol y es la melodía que abre el tema original. En la propuesta melódica del arreglo *Mona mi* se usó en varias ocasiones variando entre la nota *re* compás 53, nota *mi* compás 54 y nota *sí* compás 60.

Ilustración 50. Frase *Rhythm a ning*, *Thelonious Monk*.



Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Por último, la frase final del tema *Rhythm a Ning* del pianista y compositor *Thelonious Monk*, fue usada en la última parte de la propuesta melódica n°2 del arreglo *mona mí*; esta originalmente está en tonalidad de **D_b** y tiene ligeras diferencias, en la propuesta se usó una variación de la frase resaltada en color verde en el ejemplo anterior. Esta recorre las notas del arpeggio de **E_m7** y finaliza con una secuencia muy parecida a la de la melodía del tema original, agregando la nota *mi* al final para dar un carácter más resolutivo.

Escalas e improvisación

En cuanto al uso de escalas nuevamente se resalta el uso de diversas escalas a la hora de construir un discurso melódico, sin embargo como se observó en la herramienta de recolección de datos *registro por intervalo* algunas escalas se adaptan mejor a la integración del lenguaje *bebop* al bullerengue. En este caso el arreglo *Mona mi* tuvo gran uso de la escala *bebop* y la escala *Mixolidia b9b13*. A continuación se muestran algunos ejemplos del uso de estas escalas en las propuestas melódicas del arreglo *Mona mi*.

Ilustración 51. Uso de la escala Bebop: Mona mi, ejemplo n°1.

Musical notation for Illustración 51. The notation is in treble clef, 4/4 time, and key of D minor. It shows a melodic line with four measures. The first measure has a $Ddim7$ chord and a triplet of eighth notes. The second measure has a $G7b9$ chord and a triplet of eighth notes. The third and fourth measures are highlighted with a red box and contain a triplet of eighth notes starting with a flat note (Bb). Above the third and fourth measures are the chords $AM7/G$ and $C6$ respectively.

Fuente: *Elaboración propia (2023)*

En el ejemplo anterior se muestra en color rojo la frase cuyo desarrollo se deriva del uso de la escala *bebop* mayor, en este caso se resalta el uso de la nota característica de dicha escala, siendo esta L_{Ab} .

Ilustración 52. Uso de la escala Bebop: Mona mi, ejemplo n°2.

Musical notation for Illustración 52. The notation is in treble clef, 4/4 time, and key of D minor. It shows a melodic line starting at measure 147. The tempo marking is $\text{♩} = 130$. The line ends with a final chord.

Fuente: *Elaboración propia (2023)* **Nota:** *Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.*

Esta misma escala fue usada en la parte final del arreglo, la melodía del compás **149** empieza con la nota característica de la escala y termina en un acorde de $C6$, también resultante de la armonización de la escala *bebop*, esto en referencia a la información obtenida en la revisión documental. Durante la etapa de creación, recolectada en la herramienta *registro por intervalo*, se exploraron varias ideas melódicas y aquellas con escala *bebop* mayor resultaron apartarse a la perfección al diseño melódico ya explicado.

Ilustración 53. Uso de la escala mixolidia b9b13:Arreglo Mona mi.



Fuente: Elaboración propia (2023).

Por último se puede destacar el uso de la escala *mixolidia b9b1*, escala que como se observó en la revisión documental se deriva de las tensiones disponibles **b9 b13** y cuyo sonido dominante favorece la construcción de frases en acordes como **D_{dim7}** y **G_{7b9}**.

Diseño armónico

Arreglo El cangrejito

Propuesta armónica

Un elemento importante que se desarrolló durante la fase de entrevistas y que se evidenció en el *registro por intervalo* fue el uso de elementos armónicos *jazz* para acompañar las melodías de bullerengue. Para Ibarra, miembro del trio de fusión *jazz ruta tres*, el componente armónico de un arreglo de fusión se presenta como una oportunidad para integrar elementos armónicos del *jazz* teniendo como base la melodía original de los temas en cuestión. Derivado de esta idea la propuesta armónica del arreglo *el cangrejito* integra acordes de la forma *Rhythm changes*, así como algunos típicos de la escala *bebop* en las secciones donde la cantadora interpreta el coro y el verso; permitiendo a la guitarra explorar ideas y recursos armónicos del *bebop*. A continuación los ejemplos:

Ilustración 54. Propuesta armónica n°1: El cangrejito..

CORO

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff contains the lyrics "Se se se Se se - ré ma - yo! Que" and the second staff contains "Can - gre - ji - to tie - ne Ca - mi - no por - ta - do - o!". Above the staves are chord symbols: AMaj7, F#7, Bm7, E7, AMaj7, F#7, Bm7, E7, AMaj7, C#7, F#6, D#dis, and AMaj7.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

La propuesta armónica n°1 se interpreta en reiteradas ocasiones y acompaña a la cantadora cuando esta interpreta el coro y los versos de arreglo. Esta se basa en la parte **A** de la forma *Ryhmtn changes* adaptada a la tonalidad del tema, que es La mayor. En cuanto a la forma en sí y sus acordes se hacen algunas variaciones, la primera de ellas es que no todos los acordes de la forma están presentes; como se observó en el marco teórico, la parte **A** de un *Ryhmtn changes* tiene los acordes **I_{maj7}** **VI_{m7}** y el **V_{7-II}**. En el caso de la propuesta se omite el acorde de **VI_{m7}** ya que el el *registro por intervalo* se dedalló que debido a la métrica de 2/2 del bullerengue sentao los compases con más de tres acordes saturaban la armonía; por esto la propuesta omite aquellas partes de la forma *Ryhmtn changes* que tienen tres acordes por compás.

En los compases finales de la propuesta armónica n°1 para el arreglo del cangrejito también se efectúa una reducción armónica; se utiliza un acorde por compás con el fin de remarcar la sonoridad de los acordes de **F#6** **D#dim** y **A_{maj7}** por medio de las inversiones, esto se puede detallar más claramente en el ejemplo sonoro adjunto al ejemplo anterior.

Ilustración 55. Propuesta armónica n°2: El cangrejito.

The image displays musical notation for the 'VERSO' of 'El cangrejito'. It consists of two staves of music in the key of D major (two sharps). The first staff starts at measure 46 and ends at measure 52. The second staff starts at measure 47 and ends at measure 53. Above the notes, the following chords are indicated: **A_{maj7}**, **F#7**, **B_{m7}**, **C#b9**, **A₆**, **F#m7**, **B_{m7}**, **E7** on the first staff; and **A_{maj7}**, **A7**, **D₆**, **C#b9**, **A_{maj7}**, **A₆**, **D#dim** on the second staff.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

La propuesta armónica n°2 se empleó para acompañar las melodías de la guitarra en el arreglo El cangrejito, dado el diseño melódico de estas últimas la armonía torna más compleja. Esta también se basa en la forma *Ryhmtn changes* pero a diferencia de la propuesta anterior esta hace uso de los acordes de la parte **A_{Prima}**; nuevamente se usaron solo dos

acordes por compás y se agregaron algunas variaciones, por ejemplo se uso el acorde de $C\#b9$ que no pertenece a la progresion original.

Chord melody

Durante la exploración de formas y acordes del *bebop jazz* que se detalló en la herramienta de recolección *registro por intervalo* y en el marco teórico, se pudo obtener una idea novedosa en cuanto a la adaptación de la melodía del coro de “El cangrejito” al *bebop* en la guitarra. Esta radica en la implementación de dos elementos fundamentales en el *bebop jazz*, el primero siendo la forma *rhythm changes* y el segundo el estilo de *chord melody* del guitarrista de *bebop* *Barney Kessel*. Resultado de la implementación de estos dos conceptos se obtuvo el chord Melody que da inicio al arreglo del cangrejito, a continuación se muestra la propuesta de *chord melody* del arreglo el cangrejito:

Ilustración 56. Chord melody arreglo: El cangrejito.

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a tempo of quarter note = 80. It begins with a 'RUBATO' marking. The first line contains measures 1-4 with chords: A MA7, F#7, Bb7, and E7. The second line contains measures 5-8 with chords: A MA7, F#7, Bb7, and E7. The third line contains measures 9-12 with chords: A MA7, C#7, F#6, D#DIS, and A MA7. The score concludes with a double bar line.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

El arreglo del cangrejito abre con el *chord melody* de la guitarra, este se repite dos veces y hace uso una variación de la parte **A** de un *rhythm changes*, tal como propuesta armónica n°2 explicada anteriormente. En cuanto a la implementación a la guitarra se tuvo en cuenta la reducción armónica de Barney Kessel, que a prioridad a la 3er y 7mo grado como notas características del acorde.

Arreglo Mona mi

Propuesta armónica

Al igual que en la propuesta melódica del arreglo el cangrejito, el desarrollo se llevó a cabo teniendo en cuenta las armonías y formas del típicas del *bebop jazz*. En este caso las propuestas armónicas del arreglo mona mí son 3: la primera pensada para acompañar la propuesta melódica de la introducción, la segunda para acompañar la voz y la tercera para acompañar la propuesta melódica de la guitarra así como para los solos del arreglo. Esta pretensión se desarrolló entorno a los datos obtenidos en las *entrevistas* y en la herramienta *registro por intervalo*, donde el uso de elementos armónicos del *jazz* es muy importante. De tal manera que a continuación se presentan las tres propuestas armónicas para el arreglo *mona mi*:

Ilustración 57. Propuesta armónica introduccion arreglo mona mi.

The image shows a musical score for the introduction of 'Mona mi'. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'ALLEGRO' and '4/4'. The second staff is labeled '9' and '4/4'. The notes are represented by diagonal lines, indicating a rhythmic pattern. The chords are listed above and below the staves.

Chords for the first staff: C6, AM7/E, C6, EM7/B, Ddim7, G7B9, AM7/G, C6.

Chords for the second staff: Ddim7, G7/B, Ddim7, C6, AM7, C6, AM7.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

La primera propuesta armónica se presenta en la introducción del arreglo, esta usa los acordes predominantes y característicos de la escala *bebop*. Un elemento importante desarrollado en la descripción de los elementos musicales más importantes del *bebop jazz* según Laurent Cugny (2019) fue el uso de acordes con tensiones disponibles o agregaciones.

En el caso de la propuesta armónica para la introducción del arreglo estos acordes **C₆** con sus sustituciones **A_{m7}/E**, **E_{m11}** y **D_{dim7}** con sus inversiones, con su sustituto **E_{7b9}** y **G₇**.

Ilustración 58. Propuesta armónica n°1: Mona mi.

The image shows three staves of musical notation for a 2/2 time signature piece at 130 bpm. The first staff (measures 1-4) contains the following chords: CMA7, AM7, C6, and AM7. The second staff (measures 5-8) contains: FMA7, FMA7, CMA7, and CMA7. The third staff (measures 9-12) contains: G7, G7, C, and G7. Each measure is represented by a single horizontal line with a vertical tick mark indicating the chord change.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

La propuesta armónica n°1 se propone con el objetivo para acompañar el verso interpretado por la cantadora y se repite varias veces a lo largo del arreglo. Esta propuesta se basa en el ejercicio de exploración de acordes y formas típicas del *bebop jazz* aplicado a las melodías del tema *Mona mí*, en este caso la forma Blues mayor resultó adaptarse correctamente a la melodía. Es importante mencionar que como se evidenció en el marco metodológico la chalupa en si varia ampliamente en su composición melódica, en el caso de la melodía original del tema *Mona mí*, se tomaron algunas ideas melódicas o pregones para crear un verso que pudiera adaptarse a la forma blues mayor. La forma blues mayor es de 12 compases originalmente, pero dada la métrica de 2/2 de la chalupa esta forma aplicada al arreglo resulto en una progresión de 24 compases en total. Los acordes usados son bastante simples, con excepción del acorde de **C₆**, que es un acorde típico de la escala *bebop*. A continuación se presenta la segunda propuesta armónica del arreglo *Mona mi*:

Ilustración 59. Propuesta armónica n°2: *Mona mi*.

47 $\text{♩} = 130$ CMA7 Gm7b5 E7 Am7 D7 Gm7 C7

55 FMA7 Fm7 Bm7b5 CMA7 Ebm7 Ab7

63 Dm7 G7 Em7 Am7 Dm7 G7

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Esta segunda propuesta armónica se basa en la forma *jazz blues*, como se observó en la herramienta *registro por intervalo*, la forma *jazz blues* también se adapta correctamente al diseño melódico del arreglo *Mona mi*. En este caso esta propuesta melódica se usa para armonizar las propuestas melódicas y la improvisación presentes en el arreglo; en cuanto a sus acordes estos siguen al pie de la letra la forma *jazz blues* de Fedele (2023) que fue obtenida en la revisión documental.

Chord melody

Al igual que en el cangrejito el arreglo *mona mi* cuenta con un *Chord melody*, este también es resultado de la exploración de elementos armónicos del *bebop* y de la construcción de un *chord melody* propuesta por el guitarrista de *bebop jazz* Barney Kessel y aplicado a la melodía que da inicio al tema original, el ejemplo se muestra a continuación:

Ilustración 60. Chord melody: Mona mi.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

El *Chord melody* usa acordes resultado de la escala *bebop* que como se detalló en la revisión documental, son el **C₆** el **D_{dim7}** y el **A_{m7/E}**; estos a su vez cumplen con el diseño armónico propuesto por Barney Kessel y Daniel Fedele, que consiste en dar prioridad al **3^{er}** y **7^{mo}** grado de un acorde. La voz superior del *Chord melody* sin embargo, no varía la melodía original. El *rubato* es resultado de la entrevista con la cantadora candelaria, que resalta el valor del *Rubateo* en los versos y como esta dinámica resalta el carácter ritual del bullerengue.

Diseño rítmico

Arreglo El cangrejito

El diseño rítmico del arreglo el cangrejito tomó como base la información obtenida durante la revisión documental, donde se explicaba detalladamente el patrón del bullerengue sentao. En el arreglo se optó por interpretar tal cual el ritmo ya que como se observó en la *entrevista* a la cantadora Candelaria, el bullerengue es ritmo y voz; por lo tanto el arreglo conserva la esencia rítmica del bullerengue sentao. En ese sentido es importante mencionar que la propuesta rítmica también tuvo que ver con el estilo de bullerengue de Urabá, específicamente la tradición y escuela de Emerson Pacheco a la que pertenecía el tambolero. Es también importante mencionar que como se observó en la revisión documental con Uribe y en la entrevista con la cantadora Candelaria, las transcripciones escritas son meras

aproximaciones y no describen al completo la variedad rítmica y tímbrica de la base rítmica del bullerengue. A continuación se muestra la aproximación escrita

Ilustración 61. Patrón rítmico arreglo el cangrejito.

The image shows three staves of musical notation for the 'El Cangrejito' rhythm pattern. Each staff begins with a double bar line and a common time signature (C). The first staff, labeled 'Llamador', features a series of quarter notes with accents, starting with a quarter rest, followed by a quarter note, a quarter rest, and then four quarter notes with accents. The second staff, labeled 'Alegre', starts with a quarter note, followed by a quarter note with a grace note, a quarter note, a quarter note with a grace note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third staff, labeled 'Maracón', starts with a quarter note, followed by a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Each staff ends with a double bar line and repeat dots.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

El llamador como es costumbre lleva el tiempo en la madera y el contratiempo en el parche, manteniéndose constante a lo largo del arreglo. Por otra parte los maracones marcan los tiempos fuertes 1 y 3 de manera constante, esto con un golpe seco que marca el carácter lento del bullerengue sentao. En cuanto al tambor alegre, este sigue el patrón de bullerengue sentao mostrado en el ejemplo anterior, sin embargo este hace algunas variaciones con respecto a los golpes usados: Abierto quedao y Fondiao, cada uno de estos brindando una sonoridad particular. Por último tal y como se mostró en el marco teórico el uso de *repiques* del tambor fue fundamental, ya que acentuaba por medio de pequeñas frases rítmicas momentos álgidos del arreglo.

La mayor parte del arreglo El cangrejito sigue el patrón de bullerengue sentao previamente explicado; sin embargo durante la creación del arreglo descrita en la herramienta *registro por intervalo* se observó que se pueden hacer algunas variaciones, como la que se usó en el arreglo, el fandagueo. Este recurso rítmico consiste en incluir brevemente un aire de fandango de lenguas en un patrón rítmico de bullerengue sentao, en este caso dicho recurso

se usó en el compás 74 del arreglo el cangrejito, dando variedad rítmica a esta sección del arreglo. A continuación el ejemplo:

Ilustración 62. Propuesta rítmica el cangrejito: Fandango.

The image shows a musical score for three parts: Llamador, Alegre, and Maracón, all in 6/8 time. The Llamador part uses a mix of eighth and quarter notes with accents. The Alegre part features a more rhythmic melody with eighth notes and rests. The Maracón part consists of a steady pattern of eighth notes with accents.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Arreglo Mona mi

El diseño rítmico del arreglo Mona mi nuevamente toma como base la información obtenida en la revisión documental y en la entrevista a la cantadora Candelaria; donde se observa que el ritmo y la melodía son la base del bullerengue. Por este motivo se optó por incluir el patrón de chalupa como elemento musical representativo del bullerengue al arreglo en cuestión. En cuanto a la chalupa, como se observó en el marco teórico esta tiene algunas variaciones y la interpretación del tambolero específicamente acentúa mucho más el carácter particular con el que cada agrupación interpreta este aire de bullerengue específicamente. Así pues a continuación se muestra una aproximación al patrón rítmico usado en gran parte del arreglo *Mona mi*:

Ilustración 63. Patrón rítmico arreglo mona mi.

The image shows three staves of musical notation for the instruments Llamador, Alegre, and Maracón. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The Llamador staff features a melodic line with dotted rhythms and accents. The Alegre staff shows a more complex rhythmic pattern with eighth notes and rests, including some 'x' marks. The Maracón staff consists of a series of vertical strokes (claps) with 'x' marks, indicating a specific rhythmic pattern.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Como se puede observar el llamador acentúa la entrada junto con la demás percusión y luego lleva el contratiempo de manera constante durante el patrón rítmico, el maraca también marca el contratiempo. En cuanto al alegre este lleva el patrón anteriormente mostrado alternando constantemente entre los tipos de golpe que usa, esto con el fin de acentuar las partes más álgidas del arreglo. Los repiques del alegre también significaron un elemento importante durante el desarrollo rítmico, ya que según el tambolero Joan Garzón estos son el lenguaje de improvisación del alegre, en cuanto a la improvisación rítmica se puede observar en el compás 71 del arreglo *Mona mi*. El bullerengue chalupa fue la base fundamental sobre la cual se cimentó la propuesta rítmica del arreglo *Mona mi*, sin embargo no fue la única propuesta rítmica, continuación se explica la propuesta rítmica en **5/4**.

Mediante el uso de un compás de amalgama, específicamente **5/4** se busca innovar y explorar una nueva propuesta en el desarrollo melódico/armónico previamente establecido en esta investigación, el compás de **5/4** empleado en la introducción del arreglo nos brinda muchas posibilidades en cuanto al discurso melódico y al acompañamiento armónico, partiendo de una sencilla idea, siendo esta la adaptación de la figura ritmo melódica principal del tema mona mi al compás en cuestión a continuación la figura principal:

Ilustración 64. Propuesta rítmica 5/4 arreglo mona mi.

The image shows a musical score for three instruments: Llamador, Alegre, and Maracón, all in 5/4 time. The Llamador part consists of a series of eighth notes with accents, starting with a half rest followed by a quarter note. The Alegre part features a complex rhythmic pattern with eighth notes, some marked with 'x' for accents, and a sequence of eighth notes with beams. The Maracón part is a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with 'x' and '▲' symbols, starting with a half rest followed by a quarter note.

Fuente: Elaboración propia (2023) **Nota:** Puede escuchar un ejemplo sonoro dando clic en la imagen.

Como se observa en el ejemplo la propuesta rítmica que toma lugar en la introducción del arreglo mona mi se basa en el patrón de chalupa, como se explicó en el marco teórico la chalupa se encentra en compás de 2/2 por lo tanto en la transcripción se muestra reducido rítmicamente para su adaptación. En el llamador y los maracones se siguió el patrón tradicional de la chalupa donde el primero lleva el contratiempo, esta vez en las corcheas y el segundo marca también las corcheas acentuando el contratiempo de igual forma. El alegre por otra parte sigue el patrón tradicional pero se agrega una figura de dos semicorcheas y una corchea para adaptarlo a la métrica del compás compuesto.

Fusión

En cuanto a la fusión musical, la información obtenida resultó de gran utilidad a la hora de integrar elementos musicales de bullerengue y *bebop jazz* en los dos arreglos. En primer lugar es importante mencionar los conceptos obtenidos en la revisión documental, como la definición de *fusión* musical de Zalagaz y Díaz y Yumisaca, gracias a esto se plantearon varias ideas que resultaron en la planeación y exploración del arreglo. Otra fuente de información importante fue la obtenida en la entrevista del bajista Esteban Ibarra y a la cantadora Candelaria Beltrán, las entrevistas ayudaron a aclarar conceptos previamente establecidos en la revisión documental y dieron información completamente nueva sobre la fusión. De tal manera que a continuación se presentan elementos más importantes de la fusión musical que fueron tenidos en cuenta a la hora de crear los arreglos.

El primero y el más importante, la fusión musical no solo integra elementos musicales de dos o más géneros; esta tiene en cuenta aspectos culturales, de contexto y de lenguaje.

Este principio fue muy importante ya que como menciona Yumisaca (2016) la fusión se entiende como la integración de ideas y elementos estético musicales extraídos del análisis de dos o más referentes que se integran en un producto musical, donde el contexto de los referentes incluye tanto como los elementos musicales. Relacionado con lo anterior Ibarra define la fusión como un proceso de creación donde se debe entender los géneros más allá de lo teórico, ya que no es un ejercicio cuantitativo; la fusión debe ser un proceso de creación donde la estética y los elementos ontológicos de la música se resalten de igual manera. Debido a esto en la fase de creación de los arreglos descrita en la herramienta *registro por intervalo* se optó por tomar algunos elementos musicales e interpretativos de ambos géneros que para el investigador resultaran interesantes y más importante aún, representativos. Relacionado con lo anterior se observó que uno de los elementos más importantes del bullerengue es el ritmo y la melodía, por lo tanto se decidió en gran medida utilizar los aires y las melodías originales resultando con la guitarra eléctrica acompañando con ideas armónicas de *bebop jazz* cuando la cantadora interpreta los versos.

El segundo resultado fue que la fusión no es un estilo o practica enteramente ortodoxa cuyas implicaciones compositivas puedan ser definidas con claridad. En este sentido cada grupo o autor tenía una perspectiva diferente de lo que representa la fusión, si bien hay muchas similitudes como la que fue mencionada anteriormente. Es por esto que por ejemplo, para la cantadora Candelaria la fusión se presenta como una oportunidad de integrar el bullerengue a otros géneros y de esta manera dar más visibilizarían y alcance; para Ibarra es un ejercicio más creativo que si bien comparte la idea de expandir la escena musical de músicas folclóricas, esta tiene un objeto más creativo y estético.

Formato

El formato empleado en la grabación de los arreglos siguió la línea del objetivo principal planteado en esta investigación, la integración de la guitarra eléctrica y del *bebop jazz* a dos arreglos compositivos. Teniendo en cuenta la información obtenida en la revisión documental y en la entrevista a la cantadora Candelaria el formato se organizó de la siguiente manera: La base rítmica está conformada por los tambores típicos del bullerengue: el tambor alegre fue interpretado por Joan Garzón integrante del grupo de bullerengue *Guineo verde*;

el tambor llamador fue interpretado por Zuly Gil Moreno, estudiante de percusión de la Universidad Pedagógica Nacional. Si bien los tambores típicos del bullerengue son el alegre y el llamador, muchos grupos agregan varios instrumentos al formato; este fue el caso de los maracones, que fueron interpretados por la estudiante de percusión y músico de bullerengue July Rincón.

En cuanto a las voces, nuevamente se siguió la tradición del bullerengue teniendo una cantadora principal, en este caso fue Candelaria Beltrán; reconocida con el premio nacional de canto de bullerengue y cuya participación fue fundamental a la hora de entender muchos elementos musicales y estéticos del bullerengue. La voz que acompañó con los coros fue Paula Henao, licenciada en música de la Universidad Pedagógica Nacional y cantante de reconocidas agrupaciones de *jazz* como la *Nogal Jazz Big Band*, su participación también se ve reflejada en la integración de elementos melódicos como la improvisación *scat* en el arreglo el cangrejito. Por último la guitarra eléctrica se presentó como una “Voz más” que se sumaba a la rueda del bullerengue, en este caso haciendo uso del lenguaje melódico y armónico del *bebop jazz* y que fue interpretada por el investigador.

Forma

En cuanto a la estructura de los arreglos, el principio fue adaptar las melodías de los versos a formas típicas del *bebop jazz* en cuanto a la armonía, incluyendo secciones anexas para improvisar o introducciones. Sobre el arreglo el cangrejito los versos, propuestas melódicas y armónicas se basaron en la forma *rhythm changes*, estructura de 32 compases que fue explicada en el marco teórico de la investigación. Sin embargo el arreglo *mona mí* no sigue de manera fiel la forma, en cambio cada una de sus partes se inspira en la parte A o B de la forma original.

A continuación se muestra la estructura del arreglo *Mona mí* y su relación con la forma *rhythm changes* y la propuesta de variación rítmica *fandangueo*:

Tabla 11. Forma arreglo el cangrejito.

Partes arreglo: El cangrejito	Recurso
Chord Melody (Guitarra eléctrica)	Parte A forma <i>rhythm changes</i>
Coro	Verso original
Verso 1	Parte A _{prima} forma <i>rhythm changes</i>
Propuesta melódica <i>bebop</i> n°1	Parte A forma <i>rhythm changes</i>
Coro	Parte A forma <i>rhythm changes</i>
Verso	Parte A _{prima} forma <i>rhythm changes</i>
Propuesta melódica <i>bebop</i> n°2	Parte A _{prima} forma <i>rhythm changes</i>
Improvisación	Parte A y B forma <i>rhythm changes</i> Ritmo <i>fandangueo</i>
Verso 3	Parte A _{prima} forma <i>rhythm changes</i>
Coro	Parte A forma <i>rhythm changes</i>
Final Chord melody y cantadora	Parte A forma <i>rhythm changes</i>

Fuente: Elaboración propia (2023).

En cuanto a la forma del arreglo *mona mí*, nuevamente se buscó adaptar los versos, propuestas melódicas y armónicas a una estructura típica del *bebop jazz*, en este caso la forma *blues* y *jazz blues*. El verso del arreglo el cangrejito recoge 4 pregones que resultan en un verso de 24 compases, de esta manera se buscó adaptarlo a la forma *blues*. En cuanto a esta última, dada la métrica de 2/2 de la chalupa se optó por realizar un proceso de aumentación

de la forma *blues* y *jazz blues*, resultando en una estructura de 24 compases, el doble de la original que son 12 compases. Así pues a continuación se muestra la estructura del arreglo *Mona mi* y su relación con la forma *blues* y *jazz blues*:

Tabla 12. Forma arreglo mona mi.

Partes arreglo: Mona mi	Recurso
Intro 5/4	Variación de la melodía original
Chord melody	Chord melody sobre la melodía original
Verso	Forma <i>Blues</i> mayor.
Propuesta melódica <i>bebop</i>	Forma <i>jazz blues</i> .
Improvisación	Forma <i>jazz blues</i> .
Verso	Forma <i>Blues</i> mayor.
Propuesta melódica <i>bebop</i>	Forma <i>jazz blues</i> .
Final	Variación de la melodía original en compás de 5/4

Fuente: Elaboración propia (2023).

Lenguaje.

Las herramientas de la etnografía como la revisión documental de textos académicos resultaron fundamentales para entender el contexto social y cultural del fenómeno a estudiar, en este caso el bullerengue. Es por esto por lo que uno de los aspectos más importantes a la hora de analizar el bullerengue sentao y chalupa fue el lenguaje, en este caso se puede dividir en, lereos y lengua. Sobre el primero, tal y como se explicó en el marco teórico los lereos son onomatopeyas que ornamentan el canto y que los cantadores emplean para expresar júbilo, gozo o melancolía; son fundamentales en la rueda del bullerengue ya que fomentan la interacción de los músicos. Entre los más usados en el arreglo están:

Óyelo cajaro! Ay na má! Ay carajo! Upa jé! Métele ñeque! Vamó!
Azóta! Eso eh! No fuimó!

Sobre la lengua, los pregones originales del tema *Mona mi* se encuentran en lengua de Palenque, fue entonces fundamental entender su significado ya que como comenta la

cantadora Candelaria el bulleregue es música que refleja un sentimiento o vivencia. De tal manera que fue necesario traducir la letra original del tema en cuestión, para ello se tuvo en consideración la revisión documental de autores como Fontalvo (2018). Así pues a continuación se muestra la letra del arreglo *Mona mi* y su significado:

*E le lo! mona (que dolor, muchacho) ay mona mi! (Ay muchacho)
mona pe le! (muchacho, ven) Ay sa na jue! (ay ya se fue)*

El entendimiento del significado de la letra así como el sentido de los lereos resultó en un entendimiento más a fondo de la tradición del bulleregue, representado un elemento fundamental a la hora de realizar la creación de los arreglos de fusión.

Representaciones.

El bullerengue como conjunto de aires y bailes cantaos se exploró más allá de lo netamente musical, tal y como se mostró en la revisión de textos etnográficos como el de Peter Wade (2002) , es importante conocer el contexto del fenómeno social que se estudia. En el caso de la investigación el trabajo de creación involucro músicos que hacían parte de la tradición del bullerengue y se veían representados en sus costumbres, es el caso de Joan Garzón, miembro del grupo guineo verde y Candelaria Beltrán ganadora del premio a mejor cantante de bulleregue de puerto escondido (2022). La experiencia de estos músicos así como la entrevista a Esteban Ibarra resultaron en una premisa la cual es que cada artista, de tradición o no, tiene su propia versión del bullerengue y en general de las músicas del caribe colombiano. La integración de la guitarra en la rueda del bullerengue resultó en un ejercicio de exploración en el que la guitarra eléctrica es un instrumento más del formato y no afecta la esencia del bulleregue en sí mismo, la cual es ser música que integra y con la cual se relatan experiencias de vida.

Conclusiones

A continuación se presenta una reflexión y discusión de aportes, que faltó y que queda por delante en la línea del proyecto de investigación.

Relevancia académica

Uno de los planteamientos más importantes a la hora de desarrollar la investigación fue su relevancia académica y la problemática en si de la misma. Durante la investigación se buscó la integración de la guitarra eléctrica al bullerengue con varios objetivos, uno de ellos el ser un referente investigativo y musical de fusión *jazz bebop* y bullerengue. Los arreglos integran satisfactoriamente a la guitarra en su lenguaje de *bebop jazz* al bullerengue, las propuestas melódicas se adaptan al formato típico y estas a su vez están construidas con un diseño melódico típico del *bebop jazz*.

En cuanto a la fusión, la investigación se presenta como un referente a la hora de realizar arreglos que integren al bullerengue con géneros e instrumentos de tradición occidental, específicamente se presenta como una propuesta que integra la guitarra eléctrica al formato del bullerengue, proponiendo ideas melódicas armónicas del *bebop jazz* sin que se pierda la esencia de los aires de bullerengue. A su vez los dos arreglos se destacan por su contenido en cuanto a la guitarra *bebop jazz* se refiere, integrando un sin número de técnicas armónicas y melódicas que pueden ser de gran utilidad para el estudiante de guitarra que quiera trabajar estos elementos desde un repertorio poco convencional.

Elementos musicales

Diseño melódico

El resultado melódico fue uno de los más amplios, en síntesis se podría decir que la guitarra eléctrica se integró como una voz más a la rueda de bulleregue. El desarrollo de varias melodías de *bebop jazz* resulto en una propuesta que integra elementos musicales de ambos géneros en melodías que toman elementos del *bebop* y los integra en el formato y las dinámicas del bulleregue. En cuanto a la propuesta melódica esta integra satisfactoriamente un gran número de técnicas y recursos del diseño melódico del *bebop*, así como el diseño

vertical y horizontal, las frases de grandes músicos de *bebop jazz* y el uso de clichés *jazzísticos*. Sobre esto último es importante mencionar que el resultado melódico se adecua al formato típico de bullerengue ya que sus intervenciones melódicas se presentan como una propuesta que se integra mas no rompe con la dinámica de la rueda del bullerengue; donde cada instrumento y voz tienen un papel importante, en este caso la guitarra eléctrica se suma al formato con su propio lenguaje, el *bebop jazz*.

Diseño armónico

En cuanto a la armonía la integración de acordes de la forma *rhythm changes*, *blues* y *jazz blues* estas se adaptaron satisfactoriamente a los versos interpretados por la cantadora y a las propuestas melódicas de la guitarra. La inclusión de las propuestas armónicas resultó en una oportunidad de explorar otros elementos del *bebop jazz* que no fueran exclusivamente el melódico, de tal manera que las propuestas armónicas para ambos arreglos permitieron realizar un acompañamiento con acordes y formas *bebop jazz*.

Un elemento que faltó y puede ser trabajado en el futuro es la integración de un instrumento como el bajo eléctrico o el contrabajo, típicos del *bebop jazz* y cuya inclusión en podría resultar en una base armónica más sólida.

Diseño Rítmico

Como se observó en la fase de entrevistas y en la creación de los arreglos el ritmo fue un factor muy determinante a la hora de elegir los elementos más importantes del bullerengue que serían parte del arreglo; la reflexión final es que el ritmo y los pregones son la base del bullerengue por lo tanto el arreglo debía tenerlos en cuenta para su desarrollo. Es por esto por lo que la propuesta rítmica tomó como base los patrones rítmicos de bullerengue sentao y chalupa, partiendo de allí surgieron algunas propuestas como fueron la introducción en 5/4 del arreglo *Mona mi* que se presentaron como ideas novedosas en cuanto a la integración de métricas diferentes adaptados a los patrones rítmicos originales. Otra más fue la inclusión de

los 4^{tos}²⁰ de *jazz*, secciones que imitan la dinámica de improvisación de algunos instrumentos con la batería, y que en el caso del arreglo resultó en una conversación entre el tambor alegre y la guitarra eléctrica.

Para futuras investigaciones una ruta interesante se basaría en adaptar mucho más las propuestas rítmicas del bullerengue con, por ejemplo las melodías de la guitarra eléctrica; también se observó que la enorme riqueza rítmica del bullerengue, por lo que el investigador considera que este elementos puede ser aprovechado mucho más a fondo en arreglos de fusión.

Forma

Algo importante durante el desarrollo de los arreglos fue el incluir las formas típicas del *bebop jazz* como la *blues*, *jazz blues* y *rhythm changes*: esto con el fin de integrar este elemento en los arreglos. En cuanto al resultado, las formas del *bebop* se adaptaron correctamente a los versos interpretados por la cantadora así como en las propuestas melódicas de la guitarra. También fue importante incluir partes anexas a la forma como una sección de improvisación, introducción en el caso de El cangrejito y *chord melody* en ambos arreglos. En este caso la forma de los arreglos resultó de la implementación de secciones de formas *bebop jazz* y estructuras del bullerengue sentao como el pregunta respuesta y el verso – coro, el resultado final integra satisfactoriamente ambos elementos y presenta una propuesta que tiene en cuenta al *bebop jazz* y al bullerengue.

Algo interesante a futuro y que se observó durante la realización de la investigación es el explorar con muchas otras formas o variaciones de las ya mencionadas estructuras del *bebop jazz*, como se menciona en la revisión documental este sub genero cuenta con innumerables variantes que pueden resultar en innovadoras propuestas de fusión.

²⁰ Fedele (2023) define los cuartos de *jazz* como la improvisación alternada entre la batería y los instrumentos melódicos, presente generalmente al final de varios temas de *bebop jazz*.

Formato

Tal y como se observó en el planteamiento y delimitación de la investigación la pretensión era desde un principio incluir la guitarra eléctrica en el formato del bullerengue, siendo la guitarra un elemento nuevo que integrara propuestas melódicas y armónicas de *bebop jazz*. Como se observó en el resultado final este objetivo se realizó satisfactoriamente e incluso se superó la expectativa inicial del investigador, ya que en un principio la integración de la guitarra representaba un ejercicio de exploración en un formato poco ortodoxo. Sin embargo al final la guitarra eléctrica resultó integrarse como una “Voz” más al formato típico del bullerengue, en palabras del investigador esta interviene en los arreglos de bullerengue pero no con versos, si no con su propia voz y propuesta, en este caso siendo el lenguaje del *bebop jazz*.

Algo que se observó y sirve como punto de partida para futuras investigaciones en el apartado del formato sería la inclusión de más instrumentos, de la tradición del bullerengue, como las tablas o la tambora y del *bebop jazz*, como el bajo el saxofón o la batería. Esto con el fin de ampliar el formato e incluir nuevos instrumentos que sumen elementos musicales y estéticos a futuros proyectos de fusión.

Fusión

Como se observó en los resultados y en las entrevistas, la fusión es un término muy ambiguo y no existe una definición al completo exacta, cada autor, artista o agrupación le atribuyen diversas definiciones. Sin embargo la reflexión final del investigador es que la fusión es una práctica que esta intrínsecamente relacionada con los gustos estético-musicales de los participantes, así como su contexto y representación de esta. Así pues en este trabajo la fusión se tomó como un ejercicio de integración de estético - musicales de ambos el bullerengue y el *bebop jazz*, teniendo en cuenta el contexto y las representaciones alrededor de los géneros involucrados. La guitarra como una voz más en la rueda del bullerengue hablando en su propio lenguaje el *bebop jazz* representa dicha integración, ya que integra propuestas melódicas y armónicas del *bebop* sin escapar por completo a la sonoridad del bullerengue.

Otro elemento importante es el impacto que tienen los proyectos de fusión en la preservación y visibilización de las músicas del Caribe, tal como mencionaba la cantadora Candelaria Beltrán “nosotros creamos nuestra propia versión del bullerengue” Estos proyectos pueden resultar atractivos para futuros músicos intérpretes u oyentes fomentando así el interés por el *jazz* y por las músicas colombianas.

Relación con los objetivos

Los resultados de la investigación y los objetivos planteados en la misma se relacionan satisfactoriamente, esto por medio de la revisión documental y las herramientas de recolección de datos descritas en el marco metodológico. De tal manera que los elementos musicales y estéticos más importantes del *bebop jazz* y del bullerengue, elementos que posteriormente fueron integrados en los arreglos de fusión. Sobre el describir las posibilidades de fusión, desde el apartado de antecedentes hasta el proceso registrado en el *registro por intervalo cronológico* fueron presentadas diversas ideas de fusión que posibilitaron la integración de los elementos estético-musicales de más relevancia para el investigador a los dos arreglos compositivos. Por último se realizó un acercamiento del investigador al bullerengue, reconociendo sus costumbres, tradiciones y ritos; esto por medio de la revisión documental de textos etnográficos y con la creación de los arreglos con los músicos implicados en la tradición de bullerengue.

Bibliografía

- Alamy. (2023). *La antigua plantación de pintura folklórica (anónimo)*.
<https://www.alamy.es/la-antigua-plantacion-de-pintura-folklorica-anonimo-describe-los-esclavos-afroamericanos-bailando-al-banjo-y-percusion-a-fines-del-1700-1128-anonimo-esclavo-bailar-al-banjo-1780s-image185591589.html>
- AP Newsroom. (2023). *AP Newsroom*. <https://newsroom.ap.org/editorial-photos-videos/home>
- Aragón, L. (2018). *Diccionario Folclórico Colombiano*. Ediciones Unibagué.
- ASALE, R.-, & RAE. (2023). *Diccionario | Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/diccionario>
- Bénard, S. M. (2019). *Autoetnografía: Una metodología cualitativa* (1.^a ed.).
- Benítez, E. (2000). *Huellas De Africanía En El Bullerengue: La Música Como Resistencia*. 9.
- Chacón, J. (2009). *Bebop: El lenguaje del jazz*. <http://www.elargonauta.com/libros/bebop-el-lenguaje-del-jazz/978-84-612-8563-1/>
- Cuartas, S. L. D. (2009). INVESTIGACIÓN - CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1), Article 1. <https://horizontespedagogicos.iberu.edu.co/index.php/rhpedagogicos/article/view/339>
- Cugny, L., & Mauduit, B. (2019). *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach [Análisis del jazz: un enfoque integral]*. University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.2307/j.ctvgs08nj>
- Fedele, D. (2023). *Cuaderno de estudios de Standard del Jazz*. www.cuadernosdelenguajedeljazz.com

- Fontalvo, L. C., Chávez, L. C., & Brito, A. M. P. (2018). *La Significación de la Música en San Basilio de Palenque*. 19.
- Friedemann, N. (1988). *Cabildos negros: Refugios de africanas en Colombia*. 1988.
- Fundación Centro de cultura afrocaribe. (2020). *Cartilla virtual Afro Colombia a ritmo de tambor*. <https://docplayer.es/206158903-Cartilla-virtual-afro-colombia-a-ritmo-de-tambor-fundacion-centro-de-cultura-afrocaribe.html>
- García, M. (2016). *Los Elementos Estructurales del Bullerengue de Petrona Martínez*.
- Giraldo, N. A. Z. (2018). *UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS FACULTAD DE ARTES-ASAB PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES*. 79.
- Hernández, R. (2018). *Metodología de la Investigación: Las Rutas Cuantitativa, Cualitativa y Mixta*. McGraw Hill Mexico.
- Ibarra, E. (2022). *MarimBass*. MarimBass. <https://marimbass8.wixsite.com/marimbass/contact>
- Jaimes, D. S. (2012). *Nuevas músicas colombianas entre porros cumbias y fandangos*. <https://repository.unab.edu.co/handle/20.500.12749/1133>
- Jordán, V. (2015). *Apreciación musical para no músicos: Un breve recorrido de la música desde la prehistoria hasta la antigüedad*. A vuelapluma, 28.
- Lara, A. M. (2022). *Abolición de la esclavitud en Colombia: Una historia de resistencias y convulsiones*. <https://www.radionacional.co/cultura/historia-colombiana/esclavitud-en-colombia-la-abolicion-de-una-oprobiosa-practica>
- Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Leonard, H. (1999). *The Real Book Fifth edition voll*.
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. 259.

- Luthiers Colombianos. (2023). *Luthiers Colombianos*. Luthiers Colombianos.
<https://www.luthierscolombianos.com/>
- Márquez, E., & Valdés, E. (2013). *La música palenquera—Saranga ri palenge*.
- Middleton, R. (1990). Review of Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music [Review of *Review of Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, por P. van der Merwe]. *Music & Letters*, 71(4), 586-589.
- Miloslavich, P., Díaz, J. M., Klein, E., Alvarado, J. J., Díaz, C., Gobin, J., Escobar-Briones, E., Cruz-Motta, J. J., Weil, E., Cortés, J., Bastidas, A. C., Robertson, R., Zapata, F., Martín, A., Castillo, J., Kazandjian, A., & Ortiz, M. (2010). Marine Biodiversity in the Caribbean: Regional Estimates and Distribution Patterns. *PLoS ONE*, 5(8), e11916. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0011916>
- Ministerio de Cultura. (2021). Proyecto 170. *Telepacífico*.
<https://telepacifico.com/programas/proyecto-170/>
- Minski, S. (Autor). (2008). *Cantadoras afrocolombianas de Bullerengue*.
<http://biblioteca.udea.edu.co:8080/leo/handle/123456789/5622>
- Munro, D. (2002). *Jazz Guitar: Bebop and Beyond*. Alfred Music Publishing.
- Navarrete, M. C. (2001). Cimarrones y palenques en las provincias al norte del Nuevo Reino de Granada siglo XVII. *Fronteras de la Historia*, 6, 97-122.
<https://doi.org/10.22380/20274688.703>
- Onnen, F., & Aguado. (1967). *Enciclopedia de la música*.
- Orovio, C. (2021). *La esclavitud africana y su legado en el Caribe*. The Conversation.
<http://theconversation.com/la-esclavitud-africana-y-su-legado-en-el-caribe-161134>
- Orozco, M. (2015). *Petrona Martínez La cantadora que alegra las penas*.

- Palacios Sanz, J. I. (2005). La Universidad y la Investigación Musical: De la Teoría a la Praxis. *RIFOP: Revista interuniversitaria de formación del profesorado: continuación de la antigua Revista de Escuelas Normales*, 52, 123-158.
- Pérez, M. A. (2014). *El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana*.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695002>
- Radio Nacional de Colombia. (2019a). *Los 80 años de Petrona Martínez*.
<https://www.radionacional.co/los-80-anos-de-petrona-martinez>
- Radio Nacional de Colombia. (2019b). *Batata: 15 años sin el tambolero mayor*.
<https://www.radionacional.co/cultura/batata-15-anos-sin-el-tambolero-mayor>
- República, S. C. del B. de la. (2021). *La Música del Caribe Colombiano*.
<https://www.banrepcultural.org/cartagena/actividad/la-musica-del-caribe-colombiano>
- Romero, F. C. V. (2017). “*DEL GRITO AL PICK*” *APLICACIÓN DE CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DE LA GAITA HEMBRA, EN EL AIRE DE GAITA, AL LENGUAJE DE LA GUITARRA ELÉCTRICA*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Rosales, I. (2010). Una historia del jazz. *FILHA*, 5(4), Article 4.
- Sánchez, A. (2012). *Curupira y las nuevas músicas colombianas (NMC): Una lectura desde los Estudios Culturales*.
- Sánchez, V. (2015). *EL ORIGEN DEL JAZZ Y SU PRESENCIA EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA*.
- Store norske leksikon*. (2023, marzo 16). Store norske leksikon. <https://snl.no/>
- The Historic New Orleans Collection. (2023). *From Congo Square to Europe—And back: Music of the African diaspora in New Orleans*.

<https://www.hnoc.org/publications/first-draft/congo-square-europe%E2%80%94and-back-music-african-diaspora-new-orleans>

Torres, J. D. V. (2018). *PROPUESTA DE UN MATERIAL DIDÁCTICO PARA LA ADAPTACIÓN DE LA GUITARRA ELÉCTRICA AL RITMO DE PORRO CHOCOANO*. 168.

Uribe, S. (2019). *EXPLORACIÓN DEL BULLERENGUE EN LA BATERÍA*.

Villaverde, T. (2013). *La explosión del bebop: Charlie Parker y la ciudad de Nueva York*.

Viloria, M. M., Lara-Posada, E., Niebles, Á. M., Núñez, Y. R., Camacho, Y. S., Visbal, V., & Pernet, A. R. (2018). *Ensamble Cultural del Caribe*.

Wade, P., & González, A. (2002). *Música, Raza y Nación. Música Tropical en Colombia*.

Yumisaca, E. (2016). *La interculturalidad a través de la fusión musical: Dos estudios de caso; la banda de rock Curare (longo metal) y la banda de hip-hop Los Nin (hip-hop andino)*.

Zaccagni, G. (2022). *Rhythm-A-Ning – Thelonious Monk Sheet music for Piano*.
<https://musescore.com/user/4470151/scores/7501952>

Zagalaz, J., & Díaz, A. (2012). *DISTINTOS TIPOS DE CONTACTO ENTRE JAZZ Y FLAMENCO: DE LA APROPIACIÓN CULTURAL A LA FUSIÓN DE GÉNEROS*. A. M., 11.

Anexos

Arreglo *mona mí.*

<https://youtu.be/RfjcntMC8cw>

Arreglo *el cangrejito.*

https://www.youtube.com/watch?v=PdPGLn5gy6A&ab_channel=AbdielsantiagoMontenegro

Partitura arreglo *mona mi.*

<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1Lq79bhfAKFsMewQG2oW33IWiAV3tX-Zt>

Partitura arreglo *el cangrejito.*

<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1UnDBFSM9XMWDPFGLfvnAYZYVtO513PjQ>

Herramienta de autoobservación *registro por intervalo cronológico.*

https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1TUzS6cXo5dxtZD4sDNmZurnTWc4_G1Su

Entrevistas.

https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1uJGOmNi4s7_-y270ExzsrW7pTqCWS5CB