



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL
Educadora de educadores

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

DESCRIPCIÓN DEL ESTILO PIANÍSTICO DE SERGIO GEORGE PARA LA INTERPRETACIÓN DE SALSA, UTILIZANDO TEMAS HECHOS ENTRE LOS AÑOS 2009 AL 2013

Presentado por los estudiantes:

LUIS ALBERTO ORTIZ BELTRÁN

c.c.1072648639

Código 2010275031

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Este trabajo hace un acercamiento entre dos maneras de abordar la música popular; desde la tradición oral y la reflexión académica.
2. Actualiza los materiales existentes relacionados con la enseñanza de la salsa en el piano, siendo acertado el enfocarse en un artista como Sergio George, ya que éste ha marcado una pauta importante en la evolución de la salsa a nivel mundial.
3. Se evidencia un buen nivel de análisis del tema lo cual demuestra un desarrollo investigativo con un impacto social.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	GERMÁN DARIO PÉREZ SALAZAR		5.0
Jurado 2 - lector	LUZ ÁNGELA GÓMEZ CRUZ		5.0
Jurado 3 - asesor	MAURICIO JOSUÉ SICHACÁ ÁVILA		5.0

Nota final: Cinco (5.0)

Dado en Bogotá D.C. a los 19 días del mes de mayo de 2016

**DESCRIPCIÓN DEL ESTILO PIANÍSTICO DE SERGIO GEORGE PARA
LA INTERPRETACIÓN DE LA SALSA, UTILIZANDO TEMAS HECHOS
ENTRE LOS AÑOS 2009 AL 2013.**

LUIS ALBERTO ORTIZ BELTRÁN
Código 2010275031

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.
2016

**DESCRIPCIÓN DEL ESTILO PIANÍSTICO DE SERGIO GEORGE PARA
LA INTERPRETACIÓN DE LA SALSA, UTILIZANDO TEMAS HECHOS
ENTRE LOS AÑOS 2009 AL 2013.**

TRABAJO DE GRADO

**Presentado como requisito para optar por el título de
Licenciatura en Música.**

LUIS ALBERTO ORTIZ BELTRÁN

Código 2010275031

ASESORA METODOLÓGICA:

Marcela Ríos

ASESOR ESPECÍFICO:

Mauricio Sichaca

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.**

2016

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Pedagógica Nacional por brindarme todo el apoyo y las herramientas para la realización de este trabajo y de esta manera poder culminar mis estudios de pregrado.

Agradezco a los maestros y directores de este proyecto Marcela Ríos y Josué Mauricio Sichaca por su orientación en la realización de este trabajo, quienes con su guía y dedicación hicieron posible la culminación del mismo.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	DESCRIPCIÓN DEL ESTILO PIANÍSTICO DE SERGIO GEORGE PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA SALSA, UTILIZANDO TEMAS HECHOS ENTRE LOS AÑOS 2009 AL 2013.
Autor(es)	ORTIZ BELTRÁN, LUIS ALBERTO
Director	SICHACÁ, JOSUÉ MAURICIO; RÍOS RINCÓN, SANDRA MARCELA
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 148 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Salsa, piano, transcripción, análisis, propuesta, enseñanza, interpretación, estilo.

2. Descripción
El trabajo de grado que se propone, tiene como fin la construcción de un material de apoyo para la interpretación del piano en la salsa moderna, a partir del análisis del estilo pianístico de Sergio George, tomando como base la transcripción y posterior análisis de cuatro temas interpretados por el artista en mención. Se tomaron las células rítmicas de mayor relevancia utilizadas por Sergio George para la creación de ejercicios de iniciación, tumbaos básicos y sus variaciones y ejercicios para el desarrollo de las apoyaturas, característica importante de este estilo. Todo el material fue validado por medio de entrevistas a dos maestros del piano popular reconocidos en la escena bogotana, Diego Mauricio Barrero y Héctor Enrique Purizaga.

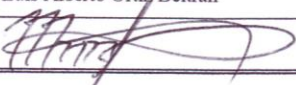
3. Fuentes
Cristancho, F. A. (2013). <i>Análisis de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano de Juan Luis Guerra, tomando como referencia el aporte musical de los bajistas: Joe Nicolás y Hector Santana</i>. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional. Deneff, P. (1997). <i>Salsa Hanon</i>. Hollywood, California: Musicians Institute Press. Gandia, N. R. (s.f.). <i>Recinto de Arecibo Universidad Interamericana de Puerto Rico</i>. Recuperado el 15 de Febrero de 2015, de Historia de la salsa, desde sus orígenes hasta 1975: http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf George, S. (9 de Junio de 2009). <i>sergiogeorge.blogspot.com.co</i>. Recuperado el 3 de Abril de 2015, de http://sergiogeorge.blogspot.com.co/2009/01/sergio-george-biography.html Mauleon, R. (1999). <i>101 Montunos</i>. U.S.A: Sher music CO., P. O. Méndez, F. (s.f.). <i>Aprenda a tocar merengue</i>. San Juan: Jampr.com, Inc. Ramírez, L. Z. (2013). <i>Willie Colón, herramienta fundamental en el desarrollo del trombón en la salsa</i>. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional. Roberto Hernández Sampieri, C. F. (1991). <i>Metodología de la Investigación</i>. Naucaupan de Juárez, Edo. de México: McGRAW - HILL INTERAMERICANA DE MÉXICO, S.A. de C.V. Disponible en: http://propais.org.co/biblioteca/inteligencia/metodologia-investigacion.pdf Rodríguez, J. P. (1986). Hacia el estudio musicológico de la Música Popular Latinoamericana. <i>Revista Musical Chilena Volumen XL, No. 165</i>, 59 – 84. Disponible en: http://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13288/13563 Sánchez, V. A. (2014). <i>Análisis de los elementos compositivos de tres obras para piano del maestro Jorge Alberto Muñoz Londoño</i>. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

4. Contenidos
En este trabajo se planteó la necesidad del estudio del piano en la salsa moderna. Se realizó una reseña de la historia de la salsa, un recuento de la vida de Sergio George y algunos de los métodos y antecedentes sobre los cuales se basó este trabajo. Posterior a esto, se realiza una reseña de los maestros entrevistados y se continúa con el análisis de cuatro temas escogidos para este proyecto. Al concluir los análisis, se extraen las principales células rítmicas del estilo pianístico de Sergio George para la elaboración de un material de apoyo. Para concluir, se presentan las entrevistas hechas a los maestros de piano validando este material, a su vez, las transcripciones de los pianos de cada tema analizado.

5. Metodología
En este proyecto se plantea una investigación cualitativa, en la cual se estudia un entorno, en este caso musical, siendo objeto de estudio la obra musical del maestro Sergio George. Fueron analizados los aspectos ritmo-melódicos de cuatro temas producidos e interpretados en el piano por el artista en mención, partiendo desde su entorno social e histórico, en el cual se observa la fusión de otros géneros con la salsa para así dar paso a la salsa moderna. Por lo tanto, esta investigación esta centrada en la observación y el razonamiento deductivo.

6. Conclusiones
• Al concluir el análisis, se pudo deducir la inclusión de otros géneros en la salsa por parte de Sergio George para dar riqueza rítmica, melódica y armónica. • Es importante la sistematización de la música popular, ya que este fue el recurso que permitió la extracción de las células rítmicas utilizadas en el materia de apoyo. • Es necesario seguir con la investigación sobre la interpretación del piano en la salsa basado en los pianistas reconocidos en el medio, de esta manera cada persona creara su estilo propio.

Elaborado por:	Luis Alberto Ortiz Beltrán
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	02	06	2016
--	----	----	------

Contenido

Tabla de gráficas	8
RESUMEN	11
INTRODUCCIÓN	12
1. ASPECTOS PRELIMINARES	14
1.1. Descripción del problema:.....	14
1.2. Justificación:.....	15
1.3. Pregunta de investigación:.....	15
1.4. Objetivos.....	16
General:	16
Específicos:	16
2. ANTECEDENTES.	17
2.1 Análisis de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano de Juan Luis Guerra, tomando como referencia el aporte musical de los bajistas: Joe Nicolás y Héctor Santana.....	17
2.2 Willie Colón, herramienta fundamental en el desarrollo del trombón en la salsa.	18
3. MARCO REFERENCIAL.....	20
3.1 Historia de la salsa	20
3.2 Sergio George	21
3.3 Métodos de piano en la música afro-caribeña.	22
3.3.1 Salsa Hanon. Peter Deneff. 1997	23
3.3.2 101 montunos. Rebeca Mauleón. 1999	24
3.3.3 Aprende a tocar merengue. Freddie Méndez	25
3.4. La clave.....	26
4. METODOLOGÍA.....	28
4.1. Maestros entrevistados.	29
1. Diego Mauricio Barrero Acosta	29
2. Héctor Enrique Purizaga Aguirre	30
4.2. Elección de temas.	31
4.3. Análisis de temas escogidos.	31
4.3.1. Fabricando fantasías.....	32
4.3.2. Historia de un taxista.....	39
4.3.3. Valió la pena.....	50
4.3.4. Yo no sé mañana.	59
4.4. Cuestionario material de apoyo basado en el estilo pianístico de Sergio George.	70
4.4.1. Análisis a respuestas de cuestionarios.....	70
4.5. Entrevista personal.	72
4.6. Análisis de entrevistas personales.	73
5. MATERIAL DE APOYO.....	74
5.1. Ejercicios de iniciación.....	74
5.1.1. Ejercicio 1.	75
5.1.2. Ejercicio 2.	75

5.1.3. Ejercicio 3.	76
5.1.4. Ejercicio 4.	76
5.1.5. Ejercicio 5.	77
5.1.6. Ejercicio 6.	78
5.2. Tumbao básico y sus variaciones.	78
5.2.1. Tumbao 1.....	78
5.2.2. Variación 1.	79
5.2.3. Variación 2.	80
5.3. Ejercicios y tumbaos para el estudio de las apoyaturas.	81
5.3.1. Ejercicio.	82
5.3.2. Tumbao 2.....	83
5.3.3. Tumbao 3.....	83
CONCLUSIONES	85
REFERENCIAS.....	87
ANEXO 1.....	88
ANEXO 2.....	96
ANEXO 3.....	105
ANEXO 4.....	112
ANEXO 5.....	120
ANEXO 6.....	132
ANEXO 7.....	135
ANEXO 8.....	147

Tabla de gráficas

Gráfica 1. Salsa Hanon, pág. 6.....	23
Gráfica 2. Salsa Hanon, pág. 12.....	23
Gráfica 3. 101 Montunos, pág. 20.....	24
Gráfica 4. 101 Montunos, pág. 46.....	24
Gráfica 5. 101 Montunos, pág. 129.....	25
Gráfica 6. Aprenda a tocar merengue, pág. 6	25
Gráfica 7. Aprenda a tocar merengue, pág. 31	26
Gráfica 8. Clave 2-3.....	27
Gráfica 9. Clave 3-2	27
Gráfica 10. Maestro Diego Barrero. Fuente Facebook	29
Gráfica 11. Maestro Enrique Purizaga. Fuente: Facebook	30
Gráfica 12. Fragmento transcripción fabricando fantasías, pág. 1	33
Gráfica 13. Fragmento fabricando fantasías, pág. 1 y 2.	34
Gráfica 14. Fragmento fabricando fantasías, pág. 2	34
Gráfica 15. Fragmento fabricando fantasías, pág. 2	35

Gráfica 16. Fragmento fabricando fantasías, pág. 2 y 3.	36
Gráfica 17. Fragmento fabricando fantasías, pág. 3	37
Gráfica 18. Fragmento fabricando fantasías, pág. 7	38
Gráfica 19. Fragmento historia de un taxista, pág. 1	39
Gráfica 20. Fragmento historia de una taxista, pág. 1	40
Gráfica 21. Fragmento historia de un taxista, pág. 1 y 2	41
Gráfica 22. Fragmento historia de un taxista, pág. 2	42
Gráfica 23. Patrón de conga.	42
Gráfica 24. Fragmento historia de un taxista, pág. 4	43
Gráfica 25. Fragmento historia de un taxista, pág. 4	43
Gráfica 26. Fragmento historia de un taxista, pág. 4 y 5	44
Gráfica 27. Fragmento historia de un taxista, pág. 5	44
Gráfica 28. Fragmento historia de un taxista, compases 144 y 145, pág. 5.....	45
Gráfica 29. Fragmento historia de un taxista, compases 144 y 145, pág. 5.....	45
Gráfica 30. Fragmento historia de un taxista, pág. 5	46
Gráfica 31. Fragmento historia de un taxista, compases 152 y 153, pág. 5 y 6.....	46
Gráfica 32. Fragmento historia de un taxista, pág. 6	46
Gráfica 33. Fragmento historia de un taxista, pág. 8	47
Gráfica 34. Fragmento historia de un taxista, pág. 8	48
Gráfica 35. Fragmento historia de un taxista, pág. 8	48
Gráfica 36. Fragmento historia de un taxista, pág. 9	49
Gráfica 37. Fragmento historia de un taxista, pág. 9	49
Gráfica 38. Fragmento valió la pena, pág. 1	51
Gráfica 39. Fragmento valió la pena, pág. 1	52
Gráfica 40. Fragmento valió la pena, pág. 1 y 2	52
Gráfica 41. Fragmento valió la pena, pág. 2	53
Gráfica 42. Fragmento valió la pena, pág. 3	53
Gráfica 43. Fragmento valió la pena, pág. 3	54
Gráfica 44. Fragmento valió la pena, pág. 3	55
Gráfica 45. Fragmento valió la pena, pág. 3	55
Gráfica 46. Fragmento valió la pena, pág. 4	56
Gráfica 47. Fragmento valió la pena, pág. 5	57
Gráfica 48. Fragmento valió la pena, pág. 6	57
Gráfica 49. Fragmento valió la pena, pág. 6	58
Gráfica 50. Fragmento valió la pena, pág. 7	58
Gráfica 51. Fragmento yo no sé mañana, pág. 1	60
Gráfica 52. Fragmento yo no sé mañana, pág. 1	60
Gráfica 53. Fragmento yo no sé mañana, pág. 1	61
Gráfica 54. Fragmento yo no sé mañana, pág. 2	61
Gráfica 55. Fragmento yo no sé mañana, pág. 2 y 3.....	62
Gráfica 56. Fragmento yo no sé mañana, pág. 2	63
Gráfica 57. Fragmento yo no sé mañana, pág. 3	63
Gráfica 58. Fragmento yo no sé mañana, pág. 4	64
Gráfica 59. Fragmento yo no sé mañana, pág. 5	65
Gráfica 60. Fragmento yo no sé mañana, pág. 5 y 6.....	66
Gráfica 61. Fragmento yo no sé mañana, pág. 6 y 7.....	67

Gráfica 62. Fragmento yo no sé mañana, pág. 7.....	68
Gráfica 63. Fragmento yo no sé mañana, pág. 8.....	68
Gráfica 64. Fragmento yo no sé mañana, pág. 8.....	69
Gráfica 65. Ejercicios de iniciación. Do mayor.....	75
Gráfica 66. Ejercicios de iniciación. Do menor.....	75
Gráfica 67. Ejercicios de iniciación. Do mayor.....	75
Gráfica 68. Ejercicios de iniciación. Do menor.....	75
Gráfica 69. Ejercicios de iniciación. Do mayor.....	76
Gráfica 70. Ejercicios de iniciación. Do menor.....	76
Gráfica 71. Ejercicios de iniciación. Do mayor.....	76
Gráfica 72. Ejercicios de iniciación. Do menor.....	77
Gráfica 73. Ejercicios de iniciación. Do mayor.....	77
Gráfica 74. Ejercicios de iniciación. Do menor.....	77
Gráfica 75. Ejercicios de iniciación. Do mayor.....	78
Gráfica 76. Ejercicios de iniciación. Do menor.....	78
Gráfica 77. Tumbao básico y sus variaciones. Do mayor. 2-3	78
Gráfica 78. Tumbao básico y sus variaciones. Do menor. 2-3	78
Gráfica 79. Tumbao básico y sus variaciones. Do mayor. 3-2	79
Gráfica 80. Tumbao básico y sus variaciones. Do menor. 3-2	79
Gráfica 81. Tumbao básico y sus variaciones. Do mayor. 2-3	79
Gráfica 82. Tumbao básico y sus variaciones. Do menor. 2-3	79
Gráfica 83. Tumbao básico y sus variaciones. Do mayor. 3-2	80
Gráfica 84. Tumbao básico y sus variaciones. Do menor. 3-2	80
Gráfica 85. Tumbao básico y sus variaciones. Do mayor. 3-2	80
Gráfica 86. Tumbao básico y sus variaciones. Do menor. 3-2	80
Gráfica 87. Tumbao básico y sus variaciones. Do mayor. 2-3	81
Gráfica 88. Tumbao básico y sus variaciones. Do menor. 2-3	81
Gráfica 89. Ejercicios para apoyaturas. Do mayor. 3-2	82
Gráfica 90. Ejercicios para apoyaturas. Do mayor. 3-2	83
Gráfica 91. Ejercicios para apoyaturas. Do mayor. 2-3.....	83
Gráfica 92. Ejercicios para apoyaturas. Do mayor. 3-2.....	83
Gráfica 93. Ejercicios para apoyaturas. Do mayor. 3-2.....	83

RESUMEN

En este trabajo se planteó la necesidad del estudio del piano en la salsa moderna. Se realizó una reseña de la historia de la salsa, un recuento de la vida del maestro Sergio George y algunos de los métodos y antecedentes sobre los cuales se basó este trabajo. Posterior a esto, se realiza una reseña de los maestros Diego Mauricio Barrero y Héctor Enrique Purizaga.

Se realiza la transcripción y posterior análisis de cuatro temas producidos e interpretados por Sergio George en el piano los cuales fueron: *Fabricando Fantasías* (Titi Nieves), *Historia de un taxista* (Ricardo Arjona ft Marc Anthony), *Valió la pena* (Marc Anthony) y *Yo no sé mañana* (Luis Enrique). Se analizaron las células rítmicas más frecuentes en cada tema, la inclusión de ritmos distintos a la salsa y la armonía empleada.

Al concluir los análisis, se extrajeron las formas rítmicas de mayor relevancia empleadas por Sergio George para la elaboración de un material de apoyo, el cual contiene tres puntos los cuales son: Ejercicios de iniciación, Tumbao básico y sus variaciones, Ejercicios y tumbaos para el estudio de las apoyaturas.

Para concluir, se presentan las entrevistas hechas a los maestros de piano validando este material, a su vez, las transcripciones de los pianos de cada tema analizado.

INTRODUCCIÓN

En la formación actual de un músico, es necesario el conocimiento de los géneros musicales que se encuentran en nuestro entorno. Las músicas populares han cobrado fuerza en las instituciones de formación musical. Su estudio ha sido importante en el proceso educativo de los músicos actuales.

En el presente trabajo se hace una breve reseña de la historia de la salsa, a su vez se hace un recuento de la historia del maestro Sergio George; pianista, arreglista y productor musical reconocido a nivel internacional que ha trabajado con reconocidos artistas de la salsa, como Marc Anthony, Tito Nieves, Víctor Manuelle, Celia Cruz, Andy Montañez, Oscar D' León, entre otros. Por esta razón, fue escogido como objeto de estudio para este trabajo, su estilo interpretativo de la salsa en el piano.

Fueron analizados cuatro temas producidos e interpretados por Sergio George. Estos fueron: *Fabricando fantasías* de Tito Nieves, *Historia de un taxista* de Ricardo Arjona, *Valió la pena* por Marc Anthony y *Yo no sé mañana* de Luis Enrique. Las versiones escogidas para ser analizadas, a excepción del tema *Historia de un taxista*, son las producidas en el álbum *Salsa Giants*, en el año 2013, donde el intérprete del piano es el mismo Sergio George.

Por su parte, la versión escogida del tema interpretado por Ricardo Arjona, hace parte de una producción concebida por Sergio George en el año 2009, llamada *Trópico*.

El análisis realizado, estudio las formas rítmicas, melódicas y armónicas. Se consideraron los aspectos más importantes, como los patrones rítmicos más usados en cada tumbao, su función con relación a la clave, la inclusión de ritmos como el *Pop*, el *Merengue* y el *a caballo*, los cuales son incluidos en cada tema para enriquecerlos.

Se extrajeron las células rítmicas de mayor relevancia para la elaboración de una material de apoyo. Este cuenta con ejercicios preparatorios; tumbaos básicos y sus variaciones; y ejercicios de mayor complejidad, dando al estudiante un conocimiento del estilo pianístico de Sergio George, a su vez, brinda un acercamiento a la interpretación de la salsa en el piano.

La propuesta fue validada por medio de cuestionarios y entrevistas a los maestros Diego Mauricio Barrero y Héctor Enrique Purizaga, pianistas y arreglistas reconocidos en el medio de la música tropical. El cuestionario se realizó de manera escrita, mostrando el contenido del material de apoyo. Posteriormente, la entrevista fue realizada personalmente, tratando aspectos relacionados con Sergio George, su vida y su obra.

1. ASPECTOS PRELIMINARES

1.1. Descripción del problema:

La salsa es un género musical que nace hacia los años sesenta, siendo éste la síntesis de influencias musicales cubanas con otras músicas caribeñas, músicas latinoamericanas y del jazz afrocubano. Algunas de sus grandes características son la clave, que es el patrón rítmico que demarca la rítmica de todos los instrumentos en la salsa.

El piano ha sido vital en la salsa, ya que se utiliza como instrumento armónico, rítmico y melódico a su vez, convirtiéndolo así en pieza clave de este género musical. Se encuentran exponentes del mismo como: Papo Luca, Los hermanos Eddie y Charlie Palmieri, Larry Harlow, Marcolino Dimond, Richie Ray, Raphy Leavitt, Rafael Ithier, Joe Torres, Joe Madrid, Ray Pérez, Kent Gómez entre otros; cada uno de estos pianistas han sido permeados por el jazz, de la música cubana e incluso de la música clásica.

Al resaltar la importancia del piano en el género musical de la salsa, se puede ver como el material escrito sobre el mismo es escaso, aunque se encuentran bastantes métodos, son pocos los que trabajan la salsa hecha a partir de los años noventa en adelante, donde el género de la salsa aparte de sus influencias anteriormente mencionadas, ahora se ha visto permeada por el pop, la balada y nuevas músicas cubanas como la timba que desarrollan un nuevo nivel en el aspecto rítmico y armónico del piano en el mismo género.

La música popular se ha convertido en uno de los parámetros a ser estudiados en la formación musical. Existen libros sobre la interpretación de la salsa como *101 montunos de Rebeca Mauleón*, el cual aporta herramientas para la formación del pianista salsero con temas transcritos hace algo más de treinta años; por lo mismo, no aborda la interpretación de la salsa moderna, la cual ha sufrido variantes con respecto a los *tumbaos* allí expuestos.

En nuestra formación musical, la partitura es una herramienta de gran ayuda para la interpretación de cualquier género musical, la misma nos da precisión y buena interpretación,

permitiendo comprender la forma correcta de tocar una pieza; por esto requerimos material escrito sobre la música que hoy en día escuchamos.

Por esto fue pertinente enfocar este trabajo de investigación a partir de la obra de **Sergio George**, uno de los grandes pianistas y productores de la salsa hoy en día, reconocido músico que en su trayectoria cuenta con una amplia baraja de artistas para los cuales ha trabajado, algunos de ellos son: *La India, Marc Anthony, Tito Nieves, Víctor Manuelle, DLG, Jennifer López*, entre otros.

1.2. Justificación:

Por lo anterior se concibió la creación de un material de apoyo que pueda iniciar a los músicos en el vasto mundo de la salsa moderna enfocado al piano. Con la inclusión de los géneros tropicales enfocados al piano en la formación académica, se dará un mayor campo de acción al músico y no solo a estudiantes de piano, también a otros instrumentistas que tengan un buen nivel en la interpretación del piano.

Con este trabajo se pretende complementar los conocimientos en el piano en la salsa, se trabajó música actual y conocida, la enseñanza del piano en la salsa; de esta manera se logró la creación de un material que trabaja los aspectos técnicos, rítmicos e interpretativos usados en el estilo de Sergio George; a su vez, da una preparación previa al abordaje de las transcripciones de cada uno de los temas estudiados.

Todo este material fue validado por medio de entrevistas y cuestionarios realizados a maestros de piano, que indicaron la utilidad del material y su pertinencia en su labor docente en la enseñanza del piano popular enfocado a la salsa moderna.

1.3. Pregunta de investigación:

¿Qué elementos musicales del discurso pianístico de Sergio George pueden ser utilizados para la enseñanza del piano en la salsa?

1.4. Objetivos

General:

Construcción de un material de apoyo para el acercamiento e interpretación de la salsa moderna en el piano, a partir del análisis del estilo pianístico de Sergio George identificado en cuatro temas producidos entre los años 2009 y 2013.

Específicos:

- 1) Describir el género de la salsa, a partir de la incursión del piano en este.
- 2) Identificar el estilo pianístico de Sergio George en la interpretación de la salsa.
- 3) Diseñar un material de apoyo para la enseñanza de la interpretación del piano en la salsa.
- 4) Validar los ejercicios planteados en este trabajo por medio de entrevistas a maestros de piano sobre el aporte de este material.

2. ANTECEDENTES.

2.1 Análisis de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano de Juan Luis Guerra, tomando como referencia el aporte musical de los bajistas: Joe Nicolás y Héctor Santana.

Flavio Antonio Cuta Cristancho. Universidad Pedagógica Nacional 2013.

Es oportuno citar este trabajo debido a las similitudes de los artistas analizados, tanto el maestro Juan Luis Guerra como el maestro Sergio George, son grandes innovadores en sus géneros. Partiendo de la idea que los dos comienzan su trabajo en sus raíces folklóricas, tanto en el merengue dominicano como en la salsa respectivamente, e influenciados por otros géneros musicales que dan a sus trabajos musicales un nuevo sonido fresco, innovador y de una muy alta calidad musical.

En su trabajo realiza un recorrido por la historia del merengue dominicano y de la evolución del mismo a través de la historia. A su vez muestra los ritmos musicales que influenciaron la vida de Juan Luis guerra, al mismo tiempo que hace referencia a los bajistas que marcaron una pauta musical en las grabaciones del artista anteriormente mencionado.

Partiendo de su gusto por el merengue, el maestro Flavio, realizó una herramienta que permite el abordaje del bajo eléctrico en este género.

Describe por qué escogió a este artista; algunos de sus argumentos son las grandes influencias de sus estudios en el jazz y la inclusión de otros géneros del gusto del artista como son el pop, el son, los boleros y el hip hop.

Entre su análisis cabe resaltar el reconocimiento que hace a los elementos rítmicos, melódicos, armónicos, técnicos y tímbricos del bajo en este género y en especial en la producción musical de Juan Luis Guerra.

En su trabajo, el maestro Flavio cita al maestro Diego Barrero y su trabajo sobre metodologías para la transcripción de tumbaos de piano en el merengue del cual hablaremos más adelante.

Entre algunos de los elementos de su análisis se encuentran los elementos y estructuras musicales del merengue, patrones rítmicos de la tambora dominicana, principales representantes del merengue, el bajo eléctrico, grandes bajistas, bajistas dominicanos y algunas de sus producciones, bajistas importantes en la música de Juan Luis Guerra.

Entre los temas analizados se encuentran *el Niágara en bicicleta, mi pc, no me acostumbro y me enamoro de ella*. Se realiza un análisis de su estructura, ritmo, armonía y melodía de cada uno de ellos. Resalta a los bajistas Joe Nicolás, Héctor Santana, Rubén Toribio, abre de los Santos y Jeremías King (Cristancho, 2013)

2.2 Willie Colón, herramienta fundamental en el desarrollo del trombón en la salsa.

Leonardo Zambrano Ramírez. Universidad Pedagógica Nacional 2013.

Al igual que el anterior trabajo, en este material se realizó un análisis del estilo interpretativo de un artista en un género tropical, en este caso, la salsa. A diferencia de Juan Luis Guerra y Sergio George, Willie Colón es un artista más clásico, sus trabajos hechos en los años setenta, muestran el inicio de lo que hoy en día se conoce como salsa neoyorquina.

Su trabajo parte de una investigación hecha a la música realizada por el señor Willie Colón en los años 70 y del aporte a la salsa, a partir de este análisis, crea un material de apoyo con ejercicios preparatorios que permiten al intérprete desarrollar un sonido salsero en el trombón.

En su trabajo resalta el sonido que Willie Colón dio al trombón en la salsa, ya que dejó marcado el estilo neoyorquino y el sonido agresivo del trombón en la salsa. Para esto realizó un recorrido por la historia de la salsa y sus orígenes, la historia del trombón en la salsa, biografía de Willie Colón.

Realizó algunas entrevistas realizadas a reconocidos trombonistas del medio musical de la salsa, algunos de ellos son Fernando Martínez, Ramón Benítez y Gustavo García entre otros.

El intérprete del trombón en cada una de las transcripciones hecha en este material es el maestro Willie Colón.

Entre los temas analizados se encuentran básicamente la transcripción del trombón 1 y trombón 2 de cada tema. Algunos son: *el día de mi suerte, ausencia, la murga, todo tiene su final y según el color*.

En su propuesta metodológica presenta varios ejercicios para la correcta interpretación del género como lo son ejercicios de ritmo, de articulación y de matices, todos ellos aplicados directamente al trombón (Ramirez, 2013)

3. MARCO REFERENCIAL

En el ámbito de la salsa se pueden encontrar exponentes de todas las corrientes desde la salsa. Una de estas es la salsa neoyorquina y uno de sus exponentes *Willie Colon*; por otra parte se observa la timba cubana y algunos de sus exponentes como lo son *Irakere* o *Manolito y su trabuco*; y concluyendo en la salsa colombiana con *Fruko y sus tesos* o *Niche*. Cada uno de estos artistas muestra diferencias en sus estructuras armónicas, rítmicas y melódicas. A su vez Sergio George, propone una nueva corriente de la salsa, tomando elementos de cada uno de los estilos anteriormente mencionados, dando riqueza a la interpretación del piano en la salsa.

A continuación se abarcaran algunos aspectos de la salsa como su historia y sus exponentes, dentro del cual se profundizará a Sergio George y el aporte estilístico al género desde el piano; también se abordarán algunos métodos en la interpretación de la salsa y otros géneros afrocubanos en el piano.

3.1 Historia de la salsa

La siguiente información está basada en el documento **Historia de la Salsa, desde sus orígenes hasta 1975** escrito por el profesor **Nicolás Ramos Gandía** catedrático de la **Universidad Interamericana de Puerto Rico**.

La salsa, como manifestación musical de un entorno social marginado, fue atacada desde distintos flancos, tanto musicales como sociales. Sus detractores alegaban que era música cubana vieja y poco innovadora, música de barrio de mala muerte, música sin contenido y simplista, y mil frases más que, en este momento, está de más citar. En su origen, otros géneros de la música popular como el Tango, el Jazz y el Rock sufrieron ataques similares para luego convertirse en expresiones musicales dignas de investigación académica (Gandía, s.f.)

La salsa se puede definir como la evolución de varias vertientes de la música cubana como lo es el son, la rumba y el danzón. Cabe resaltar como hasta 1960 estas vertientes musicales fueron permeadas por otros géneros hasta convertirse en lo que se conoce como la salsa urbana interpretada por músicos latinoamericanos y neoyorquinos. Al igual que el jazz, el tango, el rock y otras vertientes de la música popular, la salsa sufrió diferentes cuestionamientos por parte del

entorno musical; sin embargo, con el tiempo se convirtió en una vertiente musical digna de ser estudiada en los recintos académicos del mundo. Los inicios de la salsa se remontan a los años 1800 cuando se comenzaba con la *Contradanza*, *Habanera*, *Danzón*, *el Son* y llegando a la *rumba*, esto transcurre entre los años 1800 y 1900.

Posterior a esto en los años 50 llegan dos vertientes de la música cubana como lo son el cha-cha-chá y las descargas cubanas. Pero sin duda alguna fueron los años donde se comenzó a germinar lo que hoy conocemos como salsa, debido a grandes acontecimientos como fueron la pachanga, las charangas en Nueva York y tal vez la más importante la fundación de *La Fania* que posteriormente recibe el nombre de *La Fania All Stars*.

En el año 1975 la salsa alcanza su punto cumbre y de consolidación. A partir de este año se crean algunas vertientes del género como lo son la salsa social, salsa romántica, salsa pop y la timba cubana (Gandía, s.f.)

A partir de esta década, el surgimiento de nuevos artistas en este género se hace notable. Bajo toda esta influencia crece Sergio George, uno de los pioneros en el género de la salsa romántica, quien incursiona en la fusión de la salsa con otros géneros como el pop, el hip hop, el jazz, etc. Todo esto lo lleva a ser uno de los exponentes del género en la actualidad, por su propuesta fresca e innovadora.

3.2 Sergio George

Nació 23 de mayo 1961, hijo del señor Sergio George padre y la señora María Velázquez. Creció en el barrio Latino de Manhattan, lo cual influyó en su desarrollo musical.

Comenzó sus clases de piano a la edad de 9 años, posteriormente estudio en el City College de Nueva York y en el Conservatorio de Nueva York de Música bajo John Lewis y Ron Carter.

A la edad de 18 años, comenzó su carrera como músico profesional, de gira con artistas como Tito Puente, Ray Barretto y Willie Colón. También pasó un año en Medellín, Colombia, como miembro clave del *Grupo Estrella*. Fue en este tiempo cuando el maestro Sergio George comenzó a unificar los elementos que se convertirían en parte de su sonido característico.

Se convirtió entonces en el visionario musical detrás de la casa, RMM Records (Ritmo Mundo Musicales). Inspirado por sus predecesores en la Fania All Stars, Sergio adoptó este género y lo

hizo suyo. Él creó el sonido incomparable para dos de las estrellas emergentes de la música latina, Marc Anthony y la India, que hasta hoy son pilares de la música latina.

El maestro Sergio George ha trabajado con los artistas representativos de la música latina y otros géneros como el pop, pop rock, etc. Entre los artistas con los que ha trabajado se encuentran nombres como los de Víctor Manuelle, Paulina Rubio, Christina Aguilera, Jenni Rivera, a Frankie Negrón, Ricardo Arjona, y Jennifer López.

De su obra musical es de resaltar la fusión de los sonidos de la salsa tradicional con elementos musicales del mundo anglosajón como el Pop, el R&B, el Funk y el Hip Hop entre otros, todo esto para lograr su sonido propio. Uno de los ejemplos de esta experimentación fue su agrupación DLG (Dark Latin Groove) a finales de los años 90.

Otro ejemplo de su incursión en la fusión de géneros fue el trabajo realizado con la cantante *Celia Cruz* y su álbum *La Negra Tiene Tumbao*, en el cual fusiona la salsa y la marcada voz de la cantante con elementos del Reggaetón.

En 2008, ganó un Grammy Latino como Productor del Año y Mejor Álbum de Salsa (El Cantante). Sergio George ha creado una revolución en la música latina, mostrando una nueva vertiente que podría denominarse como salsa fusión (George, 2009)

Por todo lo anterior es pertinente un análisis minucioso de toda la obra y trabajo musical de Sergio George el cual gracias a su vasta experiencia puede ser un referente musical en la interpretación de la salsa en el piano más influyente de los últimos años

3.3 Métodos de piano en la música afro-caribeña.

Se tomaron algunos métodos musicales sobre el piano en la música afro-caribeña para la elaboración de esta propuesta pedagógica. Estos métodos fueron citados por sus características, algunos por su trabajo técnico, otros por su variedad en vertientes del mismo género y otros por su propuesta progresiva de las células rítmicas más sencillas a las más complejas.

3.3.1 Salsa Hanon. Peter Deneff. 1997

Basado en el libro del Hanon clásico para piano, Peter Deneff crea un material donde utiliza gran parte de la extensión del piano utilizando ejercicios que suben y bajan por todo el piano con figuraciones rítmicas características de la salsa.

Gráfica 1. Salsa Hanon, pág. 6
Single-Voice Montuno Exercises



En su primera parte, utiliza las células básicas creando ejercicios en ritmos binarios y ternarios, de esta manera recorre el piano, posteriormente introduce variaciones y sincopas para mostrar lo que se conoce como tumbao.

Gráfica 2. Salsa Hanon, pág. 12



Posterior a esto, vuelve a los ejercicios básicos introduciendo el elemento de la octava en la mano derecha y unos ejercicios después, aborda los cromatismos de acordes ascendentes y descendentes. Seguido a esto, introduce nuevamente la sincopa, logrando así que todo el trabajo sea gradual de lo básico a lo complejo. Para finalizar aborda algunos ejercicios y elementos básicos de la improvisación latina (Deneff, 1997)

La inclusión de este material, tiene como fin tener una base de ejercicios técnicos que ayudaran a la agilidad y técnica del estudiante, al desarrollo de velocidad y exploración del piano en gran parte de su registro.

3.3.2 101 montunos. Rebeca Mauleón. 1999

Su autora, la maestra Rebeca Mauleón es pianista, profesora, conferencista y arreglista de música latina o afro-caribeña.

A diferencia del libro anteriormente mencionado, en este no se muestran tantos ejercicios de agilidad y variaciones de los mismos. Su trabajo se enfoca en tomar fragmentos de temas conocidos de diferentes artistas en diferentes géneros afro-caribeños y mostrar sus estructuras básicas, que ritmo es cada tumbao, que artista lo interpreta, que armonía utiliza y porque la utiliza. Pasa por diferentes ritmos encerrados en la música afro-caribeña como la salsa, el son, el cha cha cha, etc (Mauleon, 1999)

Gráfica 3. 101 Montunos, pág. 20

Fig. A. "Los Ojos de Pepa," by Manuel Saumell, c. 1840



En la gráfica anterior, la autora expone un fragmento del tema *Los Ojos de Pepa* del compositor Manuel Saumell, lo propone como uno de los ejemplos del danzón cubano en el piano, uno de los primeros géneros de la música afro-cubana.

Gráfica 4. 101 Montunos, pág. 46

Ex 24a Chromatic II-V Progression
(2-3)



En el segundo ejemplo, expuesto en la página 46 del libro, realiza un ejercicio cromático donde muestra como pasar de un acorde a otro manteniendo la progresión II-V.

Cabe resaltar que a lo largo del libro muestra el funcionamiento del piano con referencia al resto de la orquesta o agrupación; uno de esos ejemplos se revela en la siguiente gráfica donde se ve el ensamble del bajo con el piano.

Gráfica 5. 101 Montunos, pág. 129

Ex 83. Cha-cha-chá with Upper Structures

(2-3)

Piano

Electric Bass

Am9 D7b9b13 Gmaj9 Bm9 E7#5#9

3.3.3 Aprende a tocar merengue. Freddie Méndez.

En este libro se ve, a diferencia de los anteriores, como hay un proceso gradual y paulatino de lo más sencillo a lo más complejo. Comienza con las células rítmicas básicas y poco a poco introduce más figuras más complejas creando cada vez con un grado mayor de dificultad.

En este trabajo, el autor utiliza solo dos acordes, do mayor y sol siete y en su modo menor do menor y sol siete (Méndez, s.f.)

Gráfica 6. Aprende a tocar merengue, pág. 6

G7 C6

C mayor

C menor

G7 C6 G7 Cm6

Es un trabajo sencillo pero con un gran valor pedagógico, ya que busca un proceso de aprendizaje y apropiación del género trabajando siempre las mismas tonalidades pero cada vez aumentando en nivel de dificultad.

Gráfica 7. Aprenda a tocar merengue, pág. 31



Por lo anterior es pertinente citar este libro en esta investigación, aunque no aborda la salsa en el piano; su trabajo del merengue en el piano es una muy buena base de cómo realizar un material pedagógico que sea progresivo y útil para el estudiante.

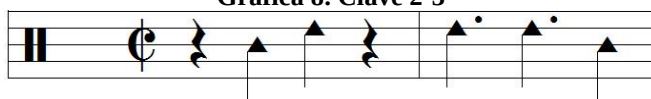
3.4. La clave.

LA CLAVE, un concepto rítmico encontrado en una variedad de estilos de América latina. Similitudes entre el sonido y la función de los patrones de la campana africana proveen evidencias hacia una teoría de los orígenes de la clave y una conexión evolucionada entre la música africana y la Salsa (Washburne, 1995)

Según el **Dr. Christopher Washburne**, en su documento *La clave: las raíces africanas de la salsa*, se conoce la palabra clave como la célula rítmica fundamental en algunas músicas latinas, en este caso la salsa. Por otra parte las claves son un instrumento musical conformado por dos palos en madera que se golpean el uno con el otro, de esta manera generando el ritmo de la clave. Uno de los primeros patrones de la clave viene directamente de África, el cual se desarrolló con los esclavos llevados a cuba, los cuales incorporaron sus patrones rítmicos a la música que comenzaron a desarrollar en su nuevo entorno.

La clave se conforma por dos secciones cada una de estas opuesta a la otra, que a su vez es complementaria la una de la otra; el maestro **Josué Mauricio Sichacá**¹, docente de la Universidad Pedagógica Nacional y asesor de este trabajo, define la clave como “*un referente de medida (algo que no siempre es el pulso, pero se utiliza para medir duraciones de sonido) que funciona como sistema de pregunta y respuesta en las músicas latinas y sobre todo en la salsa, de ahí puedo definir que es clave 2-3 y 3-2*”. Basado en este principio, se encontrará en cada una de las transcripciones los dos sistemas del piano y un sistema más, en el cual se escribe la clave comenzando la pregunta con la primera negra en la tercera línea y la segunda en la cuarta línea, en el caso de la clave 2-3. Por su parte la respuesta utilizaría las dos negras con puntillo en la cuarta línea y la última negra en la tercera línea, simulando la conclusión de la misma.

Gráfica 8. Clave 2-3



Gráfica 9. Clave 3-2



¹ Concepto desarrollado por el maestro Mauricio Sichacá en clase de proyecto de grado, Septiembre 2015.

4. METODOLOGÍA

En el desarrollo de este trabajo se realizó una investigación cualitativa, enfocada en la comprensión de una realidad, en este caso musical, parte de la recolección de datos para desarrollar comprensión, conceptos y teorías; no para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidas (Roberto Hernández Sampieri, 1991)

Según el texto de Juan Pablo Gonzalez Rodrigues, *Hacia el estudio musicológico de la Música Popular Latinoamericana*, la música popular debe ser analizada desde tres aspectos.

El primer punto es la delimitación de un área geográfica o un período determinado.

Agrupando este repertorio en composiciones de características comunes, tendremos las especies o formas de la música popular, que conformaran un género o parte de él (Rodríguez, 1986)

De forma deductiva, se puede caracterizar un género en la música popular basándose en el metro y el tiempo, armonía, forma, melodía y texto. Las músicas populares por lo general tienen un contexto socio-cultural que demarca los rasgos de cada género.

Como segundo aspecto, se debe analizar al músico, su formación académica y su trascendencia como artista (Rodríguez, 1986)

Y como tercer punto, la difusión que ha tenido la música del artista, ya sean presentaciones, redes sociales, medios de comunicación, producciones musicales, etc.

Basado en lo anterior, se propone una breve reseña histórica de cada tema musical y de la función de Sergio George en el mismo; a su vez, se realizara el análisis de los elementos musicales partiendo de lo general a lo específico, de esta manera extraer los elementos ritmo-melódicos más utilizados por Sergio George para la interpretación del piano en la salsa.

La elaboración de este material fue diseñado con el fin de lograr la adecuada interpretación de la salsa en el piano basados en el estilo pianístico de Sergio George. Por medio de la transcripción de algunos temas emblemáticos de artistas que han trabajado con él, se crearon ejercicios técnicos basados en las transcripciones realizadas para que el intérprete logre una correcta ejecución de los temas propuestos.

4.1. Maestros entrevistados.

Dentro de la elaboración de este trabajo se consideró pertinente realizar entrevistas a maestros reconocidos dentro del medio local con el objetivo de buscar la aprobación de pianistas con experiencia y reconocimiento en el ámbito de la música popular, específicamente en el género de la salsa. Los maestros entrevistados se escogieron teniendo en cuenta la formación académica, experiencia laboral como pianistas, arreglistas y productores dentro de la música popular tropical. Esta información fue adquirida a partir de entrevistas personales con cada uno de los encuestados.

1. **Diego Mauricio Barrero Acosta**², egresado de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia en el año 2007. Inicia sus estudios en el conservatorio del Tolima.

Actualmente cursa la maestría en Investigación musical en la UNIR y se desempeña como docente en música en la Universidad de Cundinamarca de Colombia en las áreas de piano complementario y piano popular, acompañamiento popular, dirección y arreglos en la orquesta tropical. A su vez ha realizado cursos en *Reason*, *Pro Tools* y mezcla en ENE Audio, por otra parte, realizó el 1er curso en *Composición y arreglos para banda sinfónica* de fundación bandas. Ha ejercido como director musical, productor musical, arreglista y pianista de artistas reconocidos como: Wilfrido Vargas, Kinito Méndez, Las Chicas del Can, Bonny Cepeda, Alina Vargas, Mickey Taveras, Ray Ruiz, Los Tupamaros, Los 8 de Colombia, Los Alfa 8 y Danny Marín. Trabajo como compositor, arreglista, director musical y pianista en *Reallitys* como: *Bailando por un sueño*, *Cantando en el trabajo*, *Yo me llamo*, *La voz Colombia* y *La Pista*.

Gráfica 10. Maestro Diego Barrero. Fuente Facebook



² Entrevista realizada el 5 de febrero del 2016.

2. **Héctor Enrique Purizaga Aguirre**³, pianista, productor musical, compositor, educador y arreglista. Dentro de su experiencia laboral se encuentra la orquestación clásica, trabajó con ensambles de jazz, pop y formatos latinos. Su labor educativa ha sido desarrollada en el Conservatorio José María Valle Riestra (Perú), Colegios Salesianos (Perú), Universidad Javeriana (Colombia), EMMAT (Escuela de Música, Arte, y Tecnología) (Colombia). Por otro lado, ha realizado clínicas en: Universidad San Buenaventura (Colombia), Universidad de Toluca (México), Universidad San Francisco de Quito. Su experiencia se ha desarrollado en la música Latinoamericana, Tracks de Televisión y cine, Jazz performance, Salsa y como solista. Comenzó sus estudios musicales con su padre Alejandro Purizaga, quien fue saxofonista y director de orquesta; posteriormente con la Maestra Elsa Rojas. Estudió en la escuela José María Valle Riestra, de Piura. Realizó talleres de Jazz con el maestro Phil Strange, quien era en su momento el director del Departamento de jazz de la UM (Universidad de Miami). En su experiencia laboral como productor y arreglista, ha tocado, producido y arreglado con artistas tales como: Chabuco Martínez, Jorge Celedón, Andrés Cepeda, Andrés Cabas, La-Tina, Fernando Lesmes, Armando Manzanero, Cesar Mora, Guayacán, Charlie Zaa (Premios lo Nuestro), Los Trío (Premio Grammy), Jhonny Ventura (Premio Grammy), Jubel, Cheo Feliciano, Antonio y Josemi Carmona, Azuquito, Sebastián García, Alexandra Cabanilla, Cristian Valencia, Gilberto Santa Rosa, Yuri Buenaventura, Horacio El Negro Hernández, Oscar & Ramón Stagnaro, Alex Acuña, Samuel Torres, Jamie Oshile, Steven Aho, Marisella.

Gráfica 11. Maestro Enrique Purizaga. Fuente: Facebook



³ Entrevista realizada el 9 de febrero del 2016.

4.2. Elección de temas.

Para la elección de los temas a transcribir se tuvieron en cuenta los siguientes aspectos:

- ✓ Todos son temas interpretados en el piano por Sergio George.
- ✓ Cada tema fue hecho para un artista diferente, mostrando la versatilidad del piano en cada uno de los temas.
- ✓ Cada uno de los temas utiliza diferentes vertientes de la salsa demarcando un estilo en cada artista.

Los temas escogidos para las transcripciones fueron:

- ✓ **Fabricando fantasías.** Tito Nieves, álbum salsa Giants, 2013.
- ✓ **Historia de un taxista.** Ricardo Arjona, álbum Trópico, Sony music, 2009.
- ✓ **Valió la pena.** Marc Anthony, álbum salsa Giants, 2013.
- ✓ **Yo no sé mañana.** Luis Enrique, álbum salsa Giants, 2013.

4.3. Análisis de temas escogidos.

Para la realización de estos análisis se tuvieron en cuenta aspectos fundamentales como la clave y su sentido, siendo 3-2 cuando la pregunta se genera en el 3 y la respuesta en el 2, o 2-3 cuando la pregunta se encuentra en el 2 y la respuesta en el 3. A su vez se buscó como se relacionaban los diferentes cortes hechos con la misma.

Otro de los aspectos a tener en cuenta fue la armonía y como variaban los círculos armónicos entre uno y otro tema.

Por otra parte se tuvo en cuenta la inclusión de otros géneros a la salsa y cómo estos variaban la forma de interpretación del *tumbao* y diferentes formas de acompañar con el piano un tema de salsa

El análisis de cada tema fue hecho a partir de las transcripciones realizadas por el autor de este trabajo, donde se tuvieron en cuenta los siguientes aspectos:

- Estructura general del tema.
- Armonía utilizada en cada tema.
- Patrones rítmicos de los *tumbaos*.
- Inclusión de ritmos pertenecientes a otros géneros musicales.
- Interpretación del piano con respecto a los otros instrumentos.

4.3.1. Fabricando fantasías.

Tema emblemático en la carrera del cantante Tito Nieves, fue producido en el año 2004 en el álbum *fabricando fantasías*; incluido en la producción *Salsa Giants* en el año 2013 donde se realizó una recopilación de temas producidos por Sergio George para distintos artistas de la salsa, entre los cuales se encuentra el anteriormente mencionado Tito Nieves. En este tema, Sergio G. es el intérprete del piano, por tal motivo fue escogido para ser analizado.

El tema es interpretado a tiempo o tempo de balada pop, con libertad frente a la marcación de la clave, quizá con la intención de no develar del todo la temática del éxito que van a interpretar, esto se puede evidenciar del compás 1 al 22. Sergio George, en esta introducción, demuestra su dominio del género pop, tanto en la interpretación como en el uso de los enlaces armónicos utilizando la progresión IV-VI-II-V-I en la tonalidad de La mayor. (Véase gráfica 12; para transcripción completa ver anexo 1).

Cuando entra la voz en el compás 7, es indispensable que Sergio George, a pesar de mantenerse en el estilo pop, ya hace enlace con la clave, ya que el tema, *perse* se encuentra en clave, en este caso 2/3.

Cuando entra en el formato la cascara del timbal en el compás 23, Sergio a su vez, acompaña con un *comping* (acompañamiento) de acordes hasta el corte (corte: en la salsa es un *tutti* rítmico generalmente con la intención de culminar una sección específica de la obra) siguiente.

Gráfica 12. Fragmento transcripción fabricando fantasías, pág. 1

FABRICANDO FANTASIAS
TITO NIEVES

$\text{♩} = 65$

Piano

Drum Set

Pno.

D. S.

10

Pno.

D. S.

16

Pno.

D. S.

22

Pno.

D. S.

$\text{♩} = 100$

Posterior al corte expuesto en la gráfica 13 en el compás 30, él emplea un *tumbao* explosivo, característica importante en su estilo y que lo distancia de muchos otros buenos pianistas que usan el *tumbao* para esquematizar o estructurar la obra, él por su parte, pocas veces usa el *tumbao* con este fin, él prefiere cambiar el patrón drásticamente, usar recursos del pop, patrones

hermanos al son como el *a caballo* (ritmo expuesto en la gráfica 16 compás 51), la timba y otros tanto en su *pianismo*⁴ salsero como en sus conceptos como productor y arreglista.

Gráfica 13. Fragmento fabricando fantasías, pág. 1 y 2.

The musical score for Gráfica 13 is divided into two systems. The first system covers measures 22 to 27, and the second system covers measures 28 to 33. The piano (Pno.) part is written in G major (one sharp). In the first system, the piano part features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and the double bass (D. S.) part provides a steady rhythmic pattern. Chords labeled include B/C#, F#m9, C#m7, and B7. The second system continues the melodic and rhythmic development, with chords labeled E9 and A maj7. The tempo is marked as 100.

Del compás 31 al 33 el *tumbao* se realiza a unísono en las dos manos, aunque la mano derecha utiliza la octava como recurso utilizado frecuentemente en la salsa.

Gráfica 14. Fragmento fabricando fantasías, pág. 2

The musical score for Gráfica 14 is a continuation of the previous system, covering measures 28 to 33. The piano (Pno.) part continues with complex chords and melodic lines, while the double bass (D. S.) part provides a steady rhythmic foundation. Chords labeled include E9, A maj7, F#m, D maj7/G#, and E7sus4. The tempo is marked as 100.

⁴ Termino desarrollado por el maestro Héctor Enrique Purizaga en clase de piano, febrero 2015.

Como se ve en la gráfica anterior, a partir del compás 34 segundo tiempo, la armonía se complementa tocando la mano derecha una tercera arriba de la mano izquierda tocando cada acorde con las agregaciones necesarias, dando una sonoridad diferente, a comparación de los otros temas transcritos, haciendo visibles las tensiones utilizadas en la armonía. Entre el unísono en las dos manos y la implementación de la mano derecha una tercera arriba transcurre del compás 31 al 46. (Véase grafica 15)

Gráfica 15. Fragmento fabricando fantasías, pág. 2

The musical score is divided into four systems, each representing a 6-measure phrase. The piano part (Pno.) is written in treble and bass staves, while the double bass part (D. S.) is written in a single staff. The key signature is two sharps (F# and C#).

- System 1 (Measures 28-33):**
 - Measures 28-29: Pno. left hand plays a whole note chord (F#m), right hand is silent.
 - Measures 30-31: Pno. left hand plays a whole note chord (E9), right hand plays a whole note chord (A maj7).
 - Measures 32-33: Pno. left hand plays a whole note chord (F#m), right hand plays a whole note chord (D maj7/G#).
- System 2 (Measures 34-39):**
 - Measures 34-35: Pno. left hand plays a whole note chord (E9sus4), right hand plays a whole note chord (A maj7).
 - Measures 36-37: Pno. left hand plays a whole note chord (F#m), right hand plays a whole note chord (E7sus4).
 - Measures 38-39: Pno. left hand plays a whole note chord (F#m), right hand plays a whole note chord (E7sus4).
- System 3 (Measures 40-46):**
 - Measures 40-41: Pno. left hand plays a whole note chord (D maj7), right hand plays a whole note chord (E7).
 - Measures 42-43: Pno. left hand plays a whole note chord (A), right hand plays a whole note chord (Bm).
 - Measures 44-45: Pno. left hand plays a whole note chord (B dis 9), right hand plays a whole note chord (F#m11).
 - Measure 46: Pno. left hand plays a whole note chord (F#m11), right hand plays a whole note chord (F#m11).

Un caso claro con la cita anterior es el compás 51 al 58 donde Sergio ahora acompaña con un patrón que se conoce como **“a caballo”** (gráfica 16), por su parte, la percusión no está haciendo a caballo sino *Mozambique*, nuevamente una característica importante a resaltar en su estilo, la cual es la mezcla o simbiosis de dos o más patrones distintos entre las diferentes secciones rítmicas dentro de una sección de la obra.

Cuando entra en el formato la cascara del timbal en el compás 23, Sergio a su vez, acompaña con un *comping* (acompañamiento) de acordes hasta el corte (corte: en la salsa es un *tutti* rítmico generalmente con la intención de culminar una sección específica de la obra) siguiente. Cuando entra en el formato la cascara del timbal en el compás 23, Sergio a su vez, acompaña con un *comping* (acompañamiento) de acordes hasta el corte (corte: en la salsa es un *tutti* rítmico generalmente con la intención de culminar una sección específica de la obra) siguiente.

Utilizando en las dos manos figuras con estacato, en la mano derecha marca el pulso, por el contrario la mano izquierda siempre va a contratiempo generando así una pregunta respuesta en el acompañamiento. En este punto la armonía es muy estable de D mayor y A7, al final incluye un G mayor como cuarto del cuarto grado.

Gráfica 16. Fragmento fabricando fantasías, pág. 2 y 3.

The image displays a musical score for piano (Pno.) and drums (D. S.). The score is divided into two systems, each spanning measures 48 to 58. The piano part is written in treble and bass staves, featuring a key signature of two sharps (F# and C#). The drum part is written on a single staff with a key signature of two sharps. The piano part consists of chords and single notes, while the drum part features a complex rhythmic pattern. The score is labeled with measure numbers 48, 54, and 58.

Este recurso es utilizado frecuentemente a lo largo del tema.

Para volver a la estrofa, Sergio George utiliza un arpeggio sobre las notas del acorde, cada una de esas notas es tocada a contratiempo realizando así un juego entre la clave y el ritmo en el piano, compas 59 al 66. (Véase gráfica 17)

Gráfica 17. Fragmento fabricando fantasías, pág. 3

The image displays a musical score for two instruments: Piano (Pno.) and Double Bass (D. S.). The score is organized into three systems, each containing five measures. The first system (measures 54-59) features the Piano playing chords and the Double Bass playing a rhythmic pattern. The second system (measures 60-63) shows the Piano playing a melodic line and the Double Bass playing a rhythmic pattern. The third system (measures 64-67) shows the Piano playing a melodic line and the Double Bass playing a rhythmic pattern.

A continuación se dirige al compás 159, después de la repetición de todo el tema con los acompañamientos anteriormente mencionados, en este compás realiza un unísono rítmico con toda la orquesta para dar entrada a los pregones utilizando en el acompañamiento del piano la misma técnica de las voces por terceras, pero variando las células rítmicas como se puede observar en la gráfica 17. Del compás 161 al 167 el acompañamiento es un poco más simple y a su vez resalta la riqueza de la síncopa con respecto al pulso fuerte y a la clave. Por el contrario en el compás 168 su nivel rítmico se complejiza debido a la utilización de la tercera división de pulso, teniendo en cuenta que el pulso es la blanca. (Véase gráfica 18)

Gráfica 18. Fragmento fabricando fantasías, pág. 7

The image displays a musical score for a piano (Pno.) and double bass (D. S.) ensemble. The score is divided into three systems, each with a piano part on top and a double bass part on the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 158, the second at 163, and the third at 168. The piano part features complex harmonic structures with many beamed notes and chords, while the double bass part provides a steady, rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Al termina este primer análisis, se observan características que son importantes de resaltar en el estilo propio de Sergio George; uno de ellos es la utilización de recursos del pop en el acompañamiento de la voz en secciones donde se requiere un acompañamiento sutil y romántico (ver gráfica 12). Por otra parte se puede detallar como sus *tumbaos* son abiertos y con gran variedad de juegos rítmicos. De un lado, en algunas secciones el *tumbao*, en la mano derecha es interpretado una tercera arriba de las notas que son tocadas por la mano izquierda para así complementar la armonía (ver grafica 14, compás 34). En otras secciones del tema, utilizando la tercera división del pulso (semicorcheas), crea apoyaturas para resaltar las octavas utilizadas (ver gráfica 18, compás 165 y 167).

Para concluir es de resaltar como Sergio George incluye el ritmo *a caballo* el cual se observara en casi todos los temas analizados en este trabajo (véase la gráfica 15).

Su riqueza y variedad en la interpretación del piano en la salsa son notorios en los aspectos anteriormente mencionados, de allí la importancia de esta producción y del porque fue el primer tema analizado en este trabajo.

4.3.2. Historia de un taxista

Canción pop en su versión original, hecha en el álbum *Historias* en el año 1994 por el cantautor Ricardo Arjona. En el año 2009 fue retomada en el álbum *Trópico*, producido y arreglado por Sergio George, es un álbum que recopila algunos de los éxitos del artista, algunos de estos temas son cantados a dúo con algunos intérpretes de la salsa, entre esos el señor Marc Anthony con quien interpreta la versión salsa de este tema, la cual fue objeto de estudio para este trabajo.

El tema inicia con el acompañamiento del piano utilizando el unísono con las dos manos, en la mano derecha tocando una octava arriba de la mano izquierda, el *tutti* utilizado gira en torno a la armonía de Re menor, Do mayor y Si bemol mayor, cada uno de estos con una duración de dos compases; posterior a esto utiliza Sol menor y Mi disminuido, cada uno de estos con una prolongación de un compás. Esto transcurre del compás 1 al 8. (Véase gráfica 19; para transcripción completa ver anexo 2)

Gráfica 19. Fragmento historia de un taxista, pág. 1
HISTORIA DE UN TAXISTA
MARC ANTHONY FEAT RICARDO ARJONA

The musical score is written for piano and drum set. The tempo is marked as quarter note = 90. The key signature has one flat (Bb). The first system shows the piano accompaniment with chords Dm, C, Bb, and Gm7. The drum set has a steady pattern. The second system shows the piano accompaniment with chords Edis, Dm, and C. The drum set continues with the same pattern.

En el compás 9, utilizando la misma armonía, recurre al *tumbao* como acompañamiento hasta el compás 16. Del compás 17 al 23, la voz es acompañada solo por la conga. A partir del segundo pulso del compás 24 hasta el compás 32 hace uso del primer *tutti* para continuar acompañando la voz. Esta clase de *tuttis* u obligados son un recurso frecuente en los temas de Sergio George.

Gráfica 20. Fragmento historia de una taxista, pág. 1

The musical score is for a piece in G minor, 3/4 time. It is divided into three systems of music. Each system consists of a Piano (Pno.) part and a Double Bass (D. S.) part. The first system (measures 13-22) features a piano melody with triplets and a bass line with a 7-measure rest. The second system (measures 23-32) shows a piano melody with sustained notes and a bass line with a 7-measure rest. The third system (measures 33-44) includes a piano melody with arpeggiated chords and a bass line with a 7-measure rest. Chord symbols are provided for both hands throughout the piece.

Comenzando con el compás 33, acompaña la voz con algunos recursos del pop como es frecuente en sus temas (véase gráfica 21). En esta sección la armonía gira alrededor de tres acordes que son conducidos a través de un tratamiento melódico en el bajo generando acordes en inversión, partiendo del acorde de Re menor en estado fundamental, pasando por el acorde de Do mayor con bajo en Mi, hasta llegar al acorde de Fa mayor en estado fundamental. Cabe resaltar su frecuente anticipación de la armonía en la última corchea del compás anterior. Esto se puede evidenciar desde el compás 38 al 44.

Del compás 45 al 47 utiliza una melodía a unísono en las dos manos, una octava abajo la mano izquierda de la derecha; crea esta corta melodía como puente para retomar el *montuno* como recurso de acompañamiento en el compás 48. Cabe resaltar que toda la melodía gira alrededor del acorde de Re menor.

Gráfica 21. Fragmento historia de un taxista, pág. 1 y 2

The musical score is presented in three systems, each featuring a piano (Pno.) part and a double bass (D. S.) part. The key signature has one flat (Bb).

- System 1 (Measures 32-37):** The piano part begins with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Chords are indicated above the piano part: Dm, C/E, F, C/e, Dm, Dm, and C/E. The double bass part plays a steady eighth-note pattern.
- System 2 (Measures 38-42):** The piano part continues with similar harmonic textures. Chords indicated are F, C/E, Dm, Bb, F, and C/E. The double bass part maintains its rhythmic pattern.
- System 3 (Measures 43-48):** The piano part features more complex melodic runs in the right hand. A Dm chord is indicated at the beginning of the system. The double bass part continues with the same eighth-note accompaniment.

Nuevamente retoma el *tumbao* como recurso de acompañamiento que se realiza utilizando las mismas notas en las dos manos a diferencia del primer tema donde complementaba la armonía tocando la mano derecha una tercera arriba de la otra, donde a su vez incluía notas ajenas a la triada, como la séptima, novena, etc.

En este caso, es frecuente el uso de pasos cromáticos para llegar a notas cordales o para pasar al siguiente acorde. Esto se puede evidenciar en el compás 49, donde para pasar de Re menor a Do mayor, en la última corchea utiliza Do sostenido para llegar al acorde de Do mayor. De igual manera se observa en el compás 50 como pasa del estado fundamental del acorde (5-3) a la primera inversión (6-3) utilizando las notas Re, Re sostenido, hasta llegar al Mi.

En el aspecto rítmico cabe resaltar en los compases 55 y 56, teniendo en cuenta que nuestro pulso es la blanca, Sergio George utiliza la tercera división del pulso para crear unas apoyaturas para llegar a ciertas notas, en el caso del compás 55 utiliza las notas Fa y La pertenecientes al

acorde de Re menor; son utilizadas para resaltar la octava que en este caso esta sobre Re. En el caso del compás 56 son igualmente utilizadas las notas Fa y La, pero la octava desciende cromáticamente desde Re, pasando por Do sostenido hasta llegar a Do natural, el cual forma el acorde de Re menor 7. (Véase grafica 22)

Gráfica 22. Fragmento historia de un taxista, pág 2

The image displays a musical score for two instruments: Piano (Pno.) and Double Bass (D. S.). The score is written in 2/4 time and spans measures 48 to 53. The piano part features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and chords. Chord symbols are provided for the piano part: Dm at measure 48, C7 at measure 50, and Bb at measure 51. The double bass part provides a steady rhythmic accompaniment, primarily using eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (Bb).

En el transcurso del *tumbao* el círculo armónico gira alrededor de Re menor, Do mayor, Si bemol y Re menor nuevamente, cada uno con duración de 2 compases.

El tema vuelve al acompañamiento Pop utilizado anteriormente en la gráfica 21, compás 33, repitiendo la misma estructura utilizada hasta el momento.

Del compás 98 al 101, imitando el ritmo implementado por la conga (véase gráfica 23), acompaña la voz utilizando la blanca en la mano izquierda en el bajo y respondiendo con los acordes en la mano derecha lo cual repite dos veces como se puede evidenciar en la imagen. (Véase gráfica 24)

Gráfica 23. Patrón de conga.

The image shows a musical notation for a conga rhythm pattern. It begins with a double bar line and a 2/2 time signature. The pattern consists of three half notes (minims) on a single line, each with a vertical stem pointing downwards, representing a sequence of three beats in a 2/2 measure.

Gráfica 24. Fragmento historia de un taxista, pág. 4

Pno.

D. S.

97

F C/E Dm Bb

1. 2.

Posteriormente, la voz es acompañada por las cuerdas, el bajo y la percusión; por su parte el piano hace pequeñas intervenciones entre frase y frase de la voz utilizando melodías cortas sobre el acorde de Re menor (véase gráfica 25 del compás 102 al 118), las intervenciones se generan del compás 109 ultimo pulso al 112 y del 116 al 118, esto para dar un nuevo aire al tema, todo esto se genera alrededor de los acordes de Re menor, Do mayor, Si bemol mayor y nuevamente Re menor.

Gráfica 25. Fragmento historia de un taxista, pág. 4

Pno.

D. S.

97

F C/E Dm Bb

1. 2.

105

3 3 3 3

Retoma el *tumbao* hasta el compás 128, cabe resaltar el cambio armónico utilizado en el compás 122 en el cual Sergio opta por utilizar el acorde de Mi bemol como cuarto grado (cumpliendo la función de subdominante) del sexto grado (Si bemol) para llegar al mismo y continuar con la progresión anteriormente utilizada. (Véase gráfica 26)

Gráfica 26. Fragmento historia de un taxista, pág. 4 y 5

119

Pno.

Dm

C

119

D. S.

124

Pno.

C

Dm

Dm

C/E

F

124

D. S.

En la gráfica anterior se observa como en el compás 128 hasta el compás 135 retoma el uso del ritmo “*a caballo*”, el cual se explicó anteriormente. Al continuar con el análisis se verá en la gráfica 27 como su uso es frecuente en los temas de Sergio.

En el compás 136 nuevamente hace uso de un acompañamiento tipo balada, sobre la misma armonía de Fa mayor, Do mayor con bajo en Mi, Re menor y Si bemol mayor. Esto continúa hasta el compás 143.

Gráfica 27. Fragmento historia de un taxista, pág. 5

129

Pno.

C

Dm

C

F

C

Dm

129

D. S.

135

Pno.

Bbmaj7

F

C/E

Dm

Bb

135

D. S.

A partir del compás 144, el acompañamiento utilizado por Sergio G. sigue siendo una balada, pero con un ritmo definido, a diferencia del fragmento, donde la interpretación de la armonía era libre.

Utilizando los acordes de Re menor, Do mayor, Si bemol mayor y nuevamente Re menor, hace uso de un *comping* en ritmo de negras haciendo uso de intervalos de sextas descendentes partiendo en el primer intervalo desde la fundamental del acorde como nota superior hasta su tercer grado como nota inferior (ver grafica 28). En el mismo compás, el siguiente intervalo parte de la séptima del acorde como nota superior y la novena del mismo como nota inferior. En siguiente compás continúa descendiendo de la misma manera hasta completar dos compases del mismo acorde, por su parte la mano izquierda continua haciendo la fundamental del acorde en redondas ligadas.

Gráfica 28. Fragmento historia de un taxista, compases 144 y 145, pág. 5

The image shows a musical staff for a Dm chord. The notes are: Fundamental (D), Tercera (F), Séptima (C), and Novena (E). The intervals are indicated by arrows: from Fundamental to Tercera (6th), and from Séptima to Novena (7th). The bass line is labeled 'Bajo en fundamental.' and shows a single note (D) with a long horizontal line indicating it is sustained.

Con el anterior movimiento se van creando dos melodías, una superior y una inferior, en el caso del acorde anterior la melodía superior estaría conformada por las notas Re, Do, Si bemol y La, cada una de estas notas son interpretadas a tiempo; por otra parte la melodía inferior, la cual responde a la primera melodía, interpretando cada una de sus notas a contratiempo, se construye con los sonidos de Fa, Mi, Re y Do (véase grafica 29). Todo transcurre del compás 144 al compás 151 (véase grafica 30).

Gráfica 29. Fragmento historia de un taxista, compases 144 y 145, pág. 5

The image shows a musical staff for a Dm chord. The notes are: Fundamental (D), Tercera (F), Séptima (C), and Novena (E). The intervals are indicated by arrows: from Fundamental to Tercera (6th), and from Séptima to Novena (7th). The bass line is labeled 'Bajo en fundamental.' and shows a single note (D) with a long horizontal line indicating it is sustained.

Melodía superior: (Red arrow pointing to the upper notes: Re, Do, Si bemol, La)

Melodía inferior: (Green arrow pointing to the lower notes: Fa, Mi, Re, Do)

Gráfica 30. Fragmento historia de un taxista, pág. 5

Continuando con el mismo esquema de acompañamiento, suprime el bajo de la mano izquierda para realizar un unísono en las dos manos una octava arriba la derecha de la izquierda. Aunque es patrón rítmico sigue siendo el mismo, el patrón melódico varia al anteriormente analizado; en este caso la melodía superior se construye solo con dos notas del acorde, la tercera y la novena; por otro lado la melodía inferior se mantiene como nota pedal por dos compases en la quinta del acorde.

Gráfica 31. Fragmento historia de un taxista, compases 152 y 153, pág. 5 y 6

Melodía superior.

Nota pedal.

Esta sección transcurre desde el compás 152 hasta el 159.

Gráfica 32. Fragmento historia de un taxista, pág. 6

Continuando con el tema, retoma el *tumbao* y seguido al mismo, el ritmo “*a caballo*” de la misma manera que se observó en las secciones anteriores. Transcurre así hasta el compás 200 donde realiza un pequeño puente para pasar a la última sección del tema.

En el compás 213 Sergio George cambia la forma rítmica del *tumbao* utilizado a lo largo del tema. Armónicamente utiliza el acorde de Re menor durante 4 compases, luego hace uso del acorde de Si bemol mayor y Do mayor, cada uno prolongándose por un compás; finaliza el ciclo armónico nuevamente con el acorde de Re menor con una duración de dos compases. Este círculo armónico se repite 4 veces antes de finalizar con un *tutti* realizado por el piano, las cuerdas y el bajo.

Gráfica 33. Fragmento historia de un taxista, pág. 8

The musical score is presented in four systems, each containing a piano (Pno.) part and a double bass (D. S.) part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the double bass part is written in a single staff with a bass clef. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 213-218):** The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. Chords Dm, Bb, and C are indicated above the staff. The double bass part plays a steady eighth-note pattern.
- System 2 (Measures 219-224):** The piano part continues with similar rhythmic complexity. Chords Dm and Bb are indicated. The double bass part maintains its eighth-note pattern.
- System 3 (Measures 225-229):** The piano part shows a change in rhythm, with more sustained notes and some beaming. Chords Bb, C, and Dm are indicated. The double bass part continues with eighth notes.
- System 4 (Measures 230-234):** The piano part features a dense, fast-moving melodic line. Chords Bb and C are indicated. The double bass part continues with eighth notes.

Observando rítmicamente la gráfica anterior, se puede denotar como el *tumbao* comienza de forma sencilla utilizando primera división del pulso y segunda división con silencios para generar la síncope. (Véase gráfica 34)

Gráfica 34. Fragmento historia de un taxista, pág. 8

Gráfica 34 shows the musical notation for measures 213-220. The piano part (Pno.) is in G minor (one flat) and features a Dm chord. The drum part (D. S.) is in 2/4 time, showing a simple pattern of eighth notes and rests.

Cabe resaltar, como por los primeros 8 compases de esta sección (213-220), no hace uso del arpeggio para la interpretación del *tumbao*, haciendo que su sonoridad sea sencilla y a su vez resalta las sincopas o contratiempos. Todo esto se realiza mientras el resto de la base toca un acompañamiento sencillo, dando prioridad al sonido del piano. (Véase gráfica 35)

Gráfica 35. Fragmento historia de un taxista, pág. 8

Gráfica 35 shows the musical notation for measures 213-220 and 219-223. The piano part (Pno.) is in G minor (one flat) and features a Dm chord. The drum part (D. S.) is in 2/4 time, showing a simple pattern of eighth notes and rests. The notation for measures 219-223 shows a change in the piano part, with the Dm chord and a more complex rhythmic pattern.

A partir del compás 221 (gráfica 35), toda la sección ritmo-armónica (bajo, piano y percusión) entra *montuno*, dando fuerza y brillo al final. En el compás 223 (gráficas 35) se ve de nuevo el uso del arpeggio en el acorde para complementar el *tumbao* y así dar mayor fuerza a esta última sección.

Gráfica 36. Fragmento historia de un taxista, pág. 9

Para concluir el tema, utiliza un *tutti* sobre la escala blues de Re menor comenzando por las notas La, Do y Re en forma ascendente con un silencio de corchea entre cada grupo de notas y finalizando con una escala descendente que parte desde Sol espacio adicional en la mano derecha (clave de sol) y sol cuarto espacio mano izquierda (clave de fa) llegando hasta la nota re espacio adicional mano derecha y segundo espacio adicional mano izquierda.

Gráfica 37. Fragmento historia de un taxista, pág. 9

Para concluir este análisis, se destacan algunos aspectos recurrentes en el estilo pianístico de Sergio George. En primera instancia, es de resaltar la utilización del género pop como recurso de acompañamiento en cada uno de los temas anteriores (véase gráficas 12 y 21). En segunda medida, la implementación del ritmo *a caballo* después de algún coro o *montuno* como puente para volver a alguna estrofa del tema (véase gráficas 16 y 27). Para concluir las similitudes entre los dos temas analizados, Sergio George recurre a la tercera división del pulso en el *tumbao*

como apoyaturas para resaltar las octavas, enriqueciendo el *tumbao*, dándole fuerza y brillo. (Véase gráfica 18, compás 168; gráfica 22, compases 55 y 56).

Cabe resaltar, a diferencia del primer tema, el *tumbao* en todo momento es interpretado al unísono utilizando la triada en la mano izquierda, al igual en la mano derecha, diferenciándose en que la mano derecha recurre a la duplicación de la nota más baja tocada con el dedo pulgar.

Un aspecto a resaltar, es como Sergio George se vale de un *tutti* a lo largo del tema, empleándolo con algunas variaciones siguiendo el mismo patrón rítmico y armónico. (Véase gráficas 19, 20, 30, 31 y 32).

4.3.3. Valió la pena.

Tema producido por Sergio George en el año 2004 en el álbum que lleva *Valió la pena* para la casa disquera SONY MUSIC, interpretado por el cantante Marc Anthony.

Siendo uno de los temas emblemáticos del artista Marc Anthony, Sergio lo retoma para incluirlo en su álbum *Salsa Gianst* en el año 2013 donde él mismo interpreta el piano, mostrando algunas variaciones en la interpretación con respecto a la versión original. Cabe resaltar que en el año 2004, el tema fue interpretado en La menor, a diferencia de la versión analizada, que esta en Sol menor.

Una de las grandes diferencias que se pueden dilucidar en este tema en relación a los dos temas anteriores, es su inicio fuerte, explosivo y enérgico. En su inicio, Sergio George utiliza un *tutti* u obligado utilizando el registro bajo del piano, recurre a la octava en la mano izquierda y duplica la misma nota con la mano derecha. Es preciso destacar como este *tutti* rítmicamente va de la mano con la clave. Esto transcurre en los dos primeros compases.

En el compás 3 varia la mano derecha tocando el acorde correspondiente a la armonía de cada compás, en este caso, utiliza la mano derecha como respuesta al bajo realizado por la mano izquierda. Esta introducción se prolonga del compás 1 hasta el compás 16 (Véase gráfica 38, para transcripción completa ver anexo 3)

Gráfica 38. Fragmento valió la pena, pág. 1

VALIO LA PENA

MARC ANTHONY

Album Salsa Giants

♩=100

Piano

Drum Set

Pno.

D. S.

Pno.

D. S.

Pno.

D. S.

Observando la gráfica 38, se puede detallar en el compás 17 como Sergio George cambia el acompañamiento haciendo un tumbao con el acorde de Sol menor, un aspecto a resaltar en los compases 17 y 18 es la conducción de la octava pasando de la nota Sol, Fa sostenido, Fa natural y Mi becuadro exaltando algunas de las tenciones posibles del acorde de Sol menor: Sol menor – Sol menor con séptima mayor – Sol menor siete – Sol menor con sexta. (Véase gráfica 39)

Gráfica 39. Fragmento valió la pena, pág.1



Del compás 17 al 23 el *tumbao* se realiza en el registro medio del piano, a partir del compás 24 la mano izquierda realiza el *tumbao* una octava abajo con respecto al inicio del *tumbao* para dar mayor fuerza al tema ampliando el registro en el sonido del piano. (Véase gráfica 40)

Gráfica 40. Fragmento valió la pena, pág. 1 y 2

The image shows a musical score for two instruments: Piano (Pno.) and Double Bass (D. S.). The score is divided into three systems. The first system covers measures 19 to 24. The piano part has measures 19-24 with a Cm7 chord in measure 20. The double bass part has measures 19-24 with notes and rests. The second system covers measures 25 to 30. The piano part has measures 25-30 with a D9 chord in measure 25 and a Gm chord in measure 29. The double bass part has measures 25-30 with notes and rests. The third system covers measures 31 to 36. The piano part has measures 31-36 with a Gm chord in measure 31. The double bass part has measures 31-36 with notes and rests.

Se observa en el compás 33 y 34 el uso de la tercera división del pulso (semicorcheas) como apoyaturas para resaltar las octavas, en este caso sobre el acorde de Sol menor en posición fundamental; las notas Si bemol y Re funcionan como apoyaturas para la octava en la nota Sol. (Véase la gráfica 41)

Gráfica 41. Fragmento valió la pena, pág. 2



Prosiguiendo con el tema, el *tumbao* continúa hasta el compás 48 como se mostró en la gráfica 40.

En el compás 49 inicia la segunda estrofa, pero el piano inicia su intervención en el compás 51 en el segundo pulso y el compás 52 realizando tresillos por terceras sobre el acorde de Sol menor en posición fundamental comenzando con las notas superiores del acorde (Si bemol y Re). Para concluir los tresillos, desciende hasta llegar a las notas inferiores del acorde Sol y Si bemol pasando por la tercera conformada por las notas La y Do. Esto como preámbulo para el nuevo acompañamiento realizado por Sergio en el piano. (Véase gráfica 42)

Gráfica 42. Fragmento valió la pena, pág. 3

51

Pno.

Gm

3

3

3

Gm

51

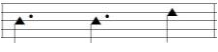
D. S.

A partir del compás 53, la percusión sigue con el acompañamiento de cáscara, pero el piano inicia un nuevo *comping* similar al merengue donde mantiene la misma estructura en la mano derecha, utilizando terceras según el acorde en que se encuentre. Por otra parte, la mano izquierda toca el acorde en bloque, siendo esta una respuesta a la mano derecha, para toda esta sección, el patrón armónico se mantiene utilizando solo tres acordes, Sol menor, Do menor y Re siete. (Véase gráfica 43)

Gráfica 43. Fragmento valió la pena, pág. 3

The musical score is presented in four systems, each consisting of a piano (Pno.) part and a double bass (D. S.) part. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 51-56):** The piano part begins with a Gm chord and features triplet eighth notes in the right hand. The double bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes and rests.
- System 2 (Measures 57-62):** The piano part transitions to a Cm chord and continues with similar rhythmic patterns. The double bass part maintains its rhythmic accompaniment.
- System 3 (Measures 63-68):** The piano part introduces a D7 chord and then returns to Cm. The double bass part continues with the established rhythmic pattern.
- System 4 (Measures 69-74):** The piano part remains in Gm, with more complex chordal textures in the right hand. The double bass part concludes the fragment with the same rhythmic motif.

El patrón rítmico del acompañamiento en esta sección se establece según la clave, mientras la clave está en el 3 (), la figuración rítmica inicia en la mano izquierda como una pregunta utilizando silencio de corchea, corchea, silencio de corchea y nuevamente corchea; posterior a esto, hace un silencio de blanca el cual da espacio para la respuesta de la mano derecha que es realizado en figuras de negras, (véase gráfica 44). Cuando el ritmo se encuentra en la parte 2 de la clave (), se realiza la conclusión respuesta de la mano derecha con una negra en el primer pulso e inicia nuevamente una pregunta respuesta más corta por parte de la mano izquierda con una negra y la respuesta de la mano derecha con una negra, silencio de corchea y corchea (véase gráfica 44).

Gráfica 44. Fragmento valió la pena, pág. 3

The image shows a musical score for piano (Pno.) and double bass (D. S.). The piano part consists of a treble and bass staff. The double bass part is a single staff. A blue circle labeled "Pregunta." points to a Gm chord in the piano bass staff. Two red circles labeled "Respuesta." point to chords in the piano treble staff.

Como se pudo observar en la gráfica 43, el patrón rítmico es casi siempre el mismo con algunas variantes. Cada una de las notas utilizadas va de acuerdo con el acorde donde se encuentre la armonía en el momento. A continuación, en el compás 73 retoma el *tumbao* expuesto en las gráficas 39 y 40.

Una particularidad en la salsa, es la anticipación de la armonía, claramente se evidencia en el estilo pianístico de Sergio George, lo anterior se observa claramente en el compás 76 segundo tiempo (véase gráfica 45), donde la armonía se encuentra en el acorde de Sol menor y anticipa al acorde de Do menor tocando en octavas las notas Do.

Gráfica 45. Fragmento valió la pena, pág. 3

The image shows a musical score for piano (Pno.) and double bass (D. S.). The piano part consists of a treble and bass staff. The double bass part is a single staff. A blue circle labeled "Anticipación al acorde de Do menor." points to a Cm chord in the piano bass staff.

En este punto del tema, la armonía continúa siendo Sol menor, Do menor, Re siete y Sol menor hasta el compás 88 donde Sergio utiliza un paso cromático para llegar en el compás 89 al acorde de Fa siete, siendo éste el séptimo grado bemol de la tonalidad de Sol menor. Este cambio se da para dar inicio al *mambo* de los vientos y posteriormente a los pregones del tema. (Véase gráfica 46)

Gráfica 46. Fragmento valió la pena, pág. 4

The musical score for 'Fragmento valió la pena, pág. 4' consists of four systems, each featuring a piano (Pno.) and double bass (D. S.) part. The piano part is written in a complex, multi-measure style with various chordal textures and melodic lines. The double bass part provides a steady rhythmic foundation. The score includes chord markings such as Gm, F7, and MAMBO BRASS. Measure numbers 85, 89, 95, and 101 are indicated at the start of each system.

El *tumbao* continúa de la misma manera hasta el compás 112. Cabe resaltar el uso de las negras a tiempo como se observa en la gráfica anterior en el compás 96 primer pulso y compás 97, que contrastan con la clave, enriqueciendo el *tumbao* del piano. Así mismo, en el compás 103 recurre de nuevo a las apoyaturas utilizando las semicorcheas para llegar a la octava.

A partir del compás 115, comienza la segunda intervención de los vientos, realizando cortes que son apoyados por toda la base ritmo-armónica. Los cortes son hechos sobre los acordes de Fa siete, Mi bemol mayor, Re siete, Sol menor siete y Sol menor con sexta. (Véase gráfica 47)

Gráfica 47. Fragmento valió la pena, pág. 5

MAMBO BRASS 2

115

Pno.

F7 Eb D7 Gm Gm7 Gm6

115

D. S.

MAMBO BRASS 3

121

Pno.

Gm Gm7 Gm6 F7

121

D. S.

En el compás 132, la base de la percusión cambia el acompañamiento al ritmo de *songo*, esto se prolonga hasta el compás 139 (véase gráfica 49). Por su parte, el piano acompaña con arpeggios sobre los acordes de Fa mayor en estado fundamental, Mi bemol en estado fundamental, Fa mayor en primera inversión y Sol menor en estado fundamental. Cabe resaltar que como los arpeggios se dan rítmicamente de la mano con la clave apoyando el segundo y tercer golpe de la misma como se puede observar en la gráfica 48. Todo esto da un nuevo aire al tema para que después de un corte (compás 140 y 141) retome el *tumbao* original de los mambos de los vientos y los pregones del tema.

Gráfica 48. Fragmento valió la pena, pág. 6

132

Pno.

F Eb

132

D. S.

Gráfica 49. Fragmento valió la pena, pág. 6

The musical score for 'Fragmento valió la pena, pág. 6' consists of two systems. The first system (measures 132-137) features the piano (Pno.) with chords F, E♭, F, E♭, F, and Gm, and the double bass (D. S.) with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 138-143) features the piano with a first ending (1.) of chords F and Gm, a second ending (2.) of a sixteenth-note arpeggiated figure, and a final measure with an F7 chord. The double bass continues with the same rhythmic pattern.

Con el *tumbao* expuesto en la gráfica 44, culmina el tema con varios pregones hasta el compás 174, en el cual toda la orquesta realiza un corte a unísono que repite dos veces, nuevamente utilizando el segundo y tercer golpe de la clave. El primero utilizando el acorde de Sol menor once y el segundo con el acorde de Fa trece. (Véase gráfica 50)

Gráfica 50. Fragmento valió la pena, pág. 7

The musical score for 'Fragmento valió la pena, pág. 7' consists of two systems. The first system (measures 170-173) features the piano (Pno.) with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, and the double bass (D. S.) with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 174-177) features the piano with a first ending (1.) of chords Gm11 and F13, and a second ending (2.) of a whole-note chord. The double bass continues with the same rhythmic pattern.

A diferencia de los temas anteriores, esta canción comienza de una forma explosiva y enérgica, suprimiendo en su totalidad la utilización del pop como recurso de acompañamiento. Por otra parte su armonía es sencilla, tan solo utilizando tres acordes en su primera parte (Sol menor, Do

menor y Re siete) y dos acordes en la conclusión del mismo (Fa siete y Sol menor), haciendo que la riqueza del tema esté en la explosividad continua del *tumbao* del piano y los mambos energéticos de los vientos. Es importante resaltar la inclusión de nuevos acompañamientos provenientes de otros géneros musicales como el merengue, visto en las gráficas 42, 43 y 43; el cual da un nuevo aire rítmico al tema.

En conclusión, se puede evidenciar una nueva forma de interpretación del piano y de arreglos por parte de Sergio George, aun cuando los *tumbaos* son similares en los tres temas, en el último tema analizado se muestra un Sergio desligado del pop, mostrando una faceta más energética en su producción musical.

4.3.4. Yo no sé mañana.

Canción realizada en el año 2009, su intérprete, el cantante nicaragüense Luis Enrique publicó dos versiones del sencillo, una versión pop y la otra en versión salsa. Las dos versiones pertenecen al álbum *ciclos* publicado en agosto del año 2009. Siendo uno de sus grandes éxitos en Estados Unidos. Fue galardonado con un premio *Grammy Latino* a la mejor canción tropical y un premio *Bilboard* a la música latina como la mejor canción del año en el género tropical.

Por lo anterior Sergio George incluye este tema en su versión salsa en su álbum *Salsa Gianst*, esta versión está en la tonalidad original del álbum *ciclos*.

Su inicio es claramente influenciado por el pop, pero rítmicamente ligado a la clave desde su comienzo, a diferencia de la canción *Fabricando Fantasías* donde el piano era interpretado no tan ligado con la clave. A pesar que la tonalidad del tema es Re mayor, este inicia en el segundo grado menor (Mi menor), pasando al cuarto grado (Sol mayor), llegando al acorde de tónica (Re mayor) y concluyendo el ciclo armónico con el tercer grado menor y el sexto grado menor (Fa sostenido menor y Si menor). Este ciclo armónico se mantiene durante casi todo el tema con algunas variables. El ritmo es ligado a la clave, sobre todo en la mano izquierda. Este acompañamiento se utiliza en las dos estrofas del tema; la primera estrofa va del compás 10 al compás 41. (Véase gráfica 51, para transcripción completa ver anexo 4)

Gráfica 51. Fragmento yo no se mañana, pág. 1

YO NO SE MAÑANA

Luis Enrique
Album Salsa Giants

The musical score for 'Yo No Se Mañana' is presented in three systems. Each system includes a Piano (Pno.) part and a Drum Set (D. S.) part. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The Piano part features a melody in the right hand and chords in the left hand. The Drum Set part provides a rhythmic accompaniment. The score includes measure numbers 5, 10, and 15. Chords indicated include Em7sus4, Gadd9, D, F#m7, Bm7, and Em7.

Dentro de los aspectos a resaltar, podemos ver en la gráfica anterior como la mano izquierda y en algunas oportunidades la mano derecha van de acuerdo con la clave (véase gráfica 52)

Gráfica 52. Fragmento yo no sé mañana, pág. 1

This musical score is a fragment of the previous one, focusing on the first system. It highlights specific rhythmic patterns with red circles and arrows. The Piano part shows a melody in the right hand and chords in the left hand. The Drum Set part shows a rhythmic pattern. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. Chords indicated include Em7sus4 and Gadd9. Red circles highlight the piano's left hand and the drum set's pattern, with an arrow pointing to the piano's right hand.

El reiterativo uso de un patrón ritmo-melódico para llegar a los acordes de Mi menor y Re mayor desde el inicio del tema es otro de los detalles a resaltar en este tema. Esta melodía se conforma por cuatro notas en figuras de negra; las primeras dos son las notas La y Si en los dos casos, pero las siguientes dos notas varían según el acorde a donde se dirigen, para llegar al acorde de Mi menor las notas utilizadas son Mi y Sol, por otra parte, para llegar al acorde de Re mayor acude a las notas Re y Fa sostenido; lo anterior lo usa Sergio George para anticipar la armonía. (Véase gráfica 53)

Gráfica 53. Fragmento yo no sé mañana, pág. 1

Desde el compás 42, da inicio al coro, haciendo uso de 4 negras, apoya las primeras 4 sílabas del coro (véase gráfica 55), dando mayor fuerza y marcando claramente el cambio de sección, se puede destacar como el *tumbao* en su primera parte mantiene la misma estructura rítmica en su gran mayoría. Estando en clave 3-2, su célula rítmica son cinco corcheas, estando ligadas la cuarta y la quinta, una negra y una corchea, las notas varían según la armonía. (Véase grafica 54)

Gráfica 54. Fragmento yo no sé mañana, pág. 2

Armónicamente es similar a su primera parte; su armonía es: Mi menor, Sol mayor, Re mayor y La mayor, cada uno con duración de 2 compases. (Véase grafica 55)

Gráfica 55. Fragmento yo no sé mañana, pág. 2 y 3

The musical score consists of four systems, each with a piano (Pno.) and double bass (D.S.) part. The key signature is one sharp (F#). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. The double bass part provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. Chord symbols are placed above the piano staves: Em7, G, D, A, and Em. Measure numbers 42, 47, 52, and 56 are indicated at the start of each system.

Se puede resaltar como de los compases 47 al 57 se producen variaciones rítmicas al *tumbao* original; algunas como el caso de los compases 47 y 48 donde liga la última nota del compás 47 con la primera del compás 48 (véase grafica 56); otra variación se da entre los compases 52 y 53, donde la mano izquierda continua con los arpeggios sobre los acordes y la mano derecha toca las notas centrales del *tumbao* en bloque (véase gráfica 57).

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It includes a piano accompaniment (Pno.) and a set of dance steps (D. S.). The piano part is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The dance steps are indicated by a series of up and down arrows. Two red circles highlight specific chords in the piano accompaniment: a D major chord in the first measure and an E minor chord in the fourth measure.

Acordes en bloque

Acordes en arpeggio

A partir del compás 83, reanuda el *tumbao* pero con cambios notables. Uno de esos cambios es la ampliación del registro de interpretación tocando la mano derecha una octava arriba con respecto al primer coro expuesto en la gráfica 51 (véase gráfica 58 compás 83). La segunda variante se da del compás 84 al compás 91 donde el *tumbao* se torna sincopado de acuerdo a lo propuesto en un principio, enriqueciendo en gran manera la interpretación del piano en el segundo coro. (Véase gráfica 58)

Gráfica 58. Fragmento yo no sé mañana, pág. 4

Variación 1

Variación 2

Pno.

D. S.

Pno.

D. S.

Variación 3

Variación 1. La primera variación se da en el compás 84 y 85; ninguna de las dos manos hace uso del arpeggio, por el contrario es incisivo con la octava a su vez las notas internas del acorde son interpretadas en bloque.

Variación 2. Por otra parte, en esta variación recurre al uso de tresillo de negra sobre el acorde de Re mayor. Termina este tresillo ligándolo a la corchea ubicada en el primer pulso del compás 87, compás que concluye con un corte sobre el acorde de Re mayor con sexta y novena agregadas para apoyar el fraseo de las trompetas.

Variación 3. En esta última variación, suprime de nuevo los arpeggios en las dos manos iniciando el *tumbao* en contratiempo con la octava y respondiendo con las notas internas del acorde en bloque.

En el compás 92 en la gráfica anterior retoma la idea original del *tumbao* inicial, tanto en su forma rítmica como en su registro.

Al llegar al intermedio de la canción que precede a los mambos de los vientos y posteriormente a los pregones, Sergio George, recurre como en los temas anteriores al acompañamiento del *a caballo* haciendo uso de la misma armonía. Esta sección se prolonga del compás 107 al 121. (Véase gráfica 59)

Gráfica 59. Fragmento yo no sé mañana, pág. 5

INTERMEDIO

The musical score for the interlude of 'yo no sé mañana' is presented in four systems. Each system consists of a piano (Pno.) staff and a double bass (D.S.) staff. The key signature is one sharp (F#). The piano part features chords and melodic lines, while the double bass part provides a steady rhythmic accompaniment. Chord changes are indicated by letters above the piano staff: D, Em7, G, D, Bm7, Em7, G, and A.

En el último pulso del compás 122 utilizando una corchea, retoma el *tumbao* pero utilizando nuevas variaciones, algunas de estas recurrentes en los temas de Sergio George. Una de estas es el uso de las semicorcheas como apoyaturas para llegar a la octava (véase gráfica 60, compás 125 al 129) y el uso de tresillos de negra para el enriquecimiento rítmico del *tumbao* (véase gráfica 60, compás 123, 133 y 139)

Gráfica 60. Fragmento yo no sé mañana, pág. 5 y 6

The image displays a musical score for piano (Pno.) and double bass (D. S.). The score is organized into six systems, each containing a piano part and a double bass part. The piano part is written in treble and bass staves, while the double bass part is written in a single staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, triplets, and accidentals. Chord symbols (A, Em7, G, D, Em) are placed above the piano part. Measure numbers (118, 123, 128, 133, 137, 141) are indicated at the beginning of each system. The double bass part consists of a single line of music with a double bar line at the start of each system.

System 1 (Measures 118-122): The piano part features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. A triplet of eighth notes is marked in measure 121. The double bass part has a simple rhythmic pattern.

System 2 (Measures 123-127): The piano part continues with chords and arpeggios. Chord symbols Em7, G, and D are present. The double bass part maintains its rhythmic pattern.

System 3 (Measures 128-132): The piano part shows more complex arpeggiated figures. Chord symbols D, A, and Em7 are present. The double bass part continues with its rhythmic pattern.

System 4 (Measures 133-136): The piano part features a triplet of eighth notes in measure 133. Chord symbols G and D are present. The double bass part continues with its rhythmic pattern.

System 5 (Measures 137-140): The piano part continues with arpeggiated figures. Chord symbols A and Em are present. The double bass part continues with its rhythmic pattern.

System 6 (Measures 141-144): The piano part concludes with a final chord. Chord symbols G, D, and A are present. The double bass part continues with its rhythmic pattern.

En el compás 147, Sergio George da inicio a nuevos pregones; para dar un cambio a esta sección, tanto la armonía como el *tumbao*, hace uso de cambios rítmicos y armónicos que contrastan con el resto del tema.

La armonía de esta sección comienza con el séptimo grado de Re mayor (Do sostenido menor con quinta bemol), continua con el acorde de dominante del sexto grado (Fa sostenido 7), llega al sexto grado (Si menor siete) y concluye con el segundo grado el cual convierte en un acorde mayor con séptima (Mi siete), siendo esta una conducción armónica por quintas. (Véase gráfica 61)

Gráfica 61. Fragmento yo no sé mañana, pág. 6 y 7

The musical score is divided into three systems, each corresponding to a specific measure number: 146, 151, and 156. Each system includes a piano (Pno.) part and a double bass (D. S.) part. The piano part is written in treble and bass staves, while the double bass part is written in a single staff. The piano part features complex harmonic structures with chords like C#m7b5, F#7, Bm7, and E7. The double bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

Rítmicamente, se observa en la gráfica anterior, del compás 148 en adelante, el especial énfasis que hace en las octavas, las notas internas por su parte son interpretadas en bloque. Un caso especial es el compás 151 y 152, donde por medio de la octava, hace un desplazamiento del pulso iniciando el compás con un silencio de corchea, continuando con negras con puntillo. (Véase gráfica 62)

Gráfica 62. Fragmento yo no sé mañana, pág. 7

Piano score for measures 151-153. The piano part (Pno.) is in G major. The melody in the right hand is: 151: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). 152: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). 153: F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C#3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). The left hand accompaniment consists of eighth notes: 151: G3, A3, B3, C#4, B3, A3, G3. 152: F#3, E3, D3, C#3, B2, A2, G2. 153: F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G1. Chords indicated: C#m7b5 (151), F#7 (152), Bm7 (153). The conga part (D. S.) shows a rhythmic pattern: 151: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). 152: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). 153: F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C#3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter).

Esta sección concluye en el compás 173. En el compás 174 de nuevo retoma el coro para finalizar el tema, haciendo uso de la misma armonía, en su primera parte recurre a la figuración de negras a tiempo, primero la octava y responde con las notas internas del acorde en bloque (gráfica 63, compás 175 y primer pulso del 176), posteriormente solo toca el contratiempo de cada pulso del compás utilizando solo las notas internas del acorde (gráfica 63, compás 176 segundo pulso al compás 178).

Gráfica 63. Fragmento yo no sé mañana, pág. 8

Piano score for measures 171-178. The piano part (Pno.) is in G major. The melody in the right hand is: 171: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). 172: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). 173: F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C#3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). 174: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). 175: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). 176: F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C#3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). 177: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). 178: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The left hand accompaniment consists of eighth notes: 171: G3, A3, B3, C#4, B3, A3, G3. 172: F#3, E3, D3, C#3, B2, A2, G2. 173: F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G1. 174: G3, A3, B3, C#4, B3, A3, G3. 175: F#3, E3, D3, C#3, B2, A2, G2. 176: F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G1. 177: G3, A3, B3, C#4, B3, A3, G3. 178: F#3, E3, D3, C#3, B2, A2, G2. Chords indicated: C#m7b5 (171), F#7 (172), Bm7 (173), Em7 (174), G (175), D (176). The conga part (D. S.) shows a rhythmic pattern: 171: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). 172: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). 173: F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C#3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). 174: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). 175: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). 176: F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C#3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). 177: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). 178: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).

A partir del compás 179 retoma el *tumbao* en el acorde de Re mayor. La armonía y el *tumbao* continúan normalmente hasta el compás 191 donde apoyando los cortes hechos por la conga, utiliza el acorde de Sol mayor en inversión 6-4. (Véase gráfica 64)

Gráfica 64. Fragmento yo no sé mañana, pág. 8

The image displays a musical score for piano (Pno.) and double bass (D. S.) across three systems. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system covers measures 181 to 185, with piano accompaniment chords labeled A, Em7, and G. The second system covers measures 186 to 190, with piano accompaniment chords labeled D and A. The third system covers measures 191 to 193, with piano accompaniment chords labeled G and A. The double bass part consists of a steady eighth-note pattern in the first two systems, followed by a final measure in the third system.

Para finalizar el tema hace uso de corcheas en la mano derecha generando una corta pregunta que responde la mano izquierda la cual recurre a dos semicorcheas y una corchea. Esto se prolonga por dos compases hasta el compás 193 donde toda la orquesta concluye el tema con dos negras, en el caso del piano emplea los acordes de Sol mayor y La mayor.

Con este tema se concluyeron los análisis pertinentes para este trabajo. Dentro de los aspectos a resaltar, se puede ver el manejo que Sergio George le da a la armonía comenzando el tema con el segundo grado menor (Mi menor) y la conclusión del mismo con el acorde de dominante (La mayor). Aunque se acostumbra a comenzar y terminar con el acorde de tónica, Sergio rompe con este esquema dando un color diferente al tema.

Nuevamente se observan elementos empleados en los temas anteriores, tales como el ritmo *a caballo*, implementación de recursos pop en las estrofas y el uso de la tercera división del pulso como apoyaturas para llegar a las octavas entre otros.

En conclusión, se ve la recursividad que tiene Sergio George para el acompañamiento de la salsa desde el piano, cómo toma recursos de otros géneros para enriquecer cada tema producido, arreglado e interpretado por él.

4.4. Cuestionario material de apoyo basado en el estilo pianístico de Sergio George.

Partiendo del análisis realizado a cuatro temas interpretados por Sergio George, se realizó el material de apoyo propuesto en este trabajo. Los cuestionarios fueron resueltos por los maestros **Héctor Enrique Purizaga** y **Diego Mauricio Barrero**. (Véanse los cuestionarios planteados y desarrollados en los anexos 5 y 7)

4.4.1. Análisis a respuestas de cuestionarios.

EJERCICIOS DE INICIACIÓN.

➤ **¿Considera que cada ejercicio desarrolla las habilidades planteadas al inicio?**

Los maestros resaltan el proceso evolutivo de cada ejercicio, siendo uno pre-requisito del otro, a su vez, destacan el uso de las células rítmicas más importantes del estilo de Sergio George, siendo éste uno de los objetivos fundamentales de este proyecto.

➤ **¿Qué aspectos técnicos y rítmicos podría resaltar de los ejercicios planteados?**

Dentro de los aspectos técnicos y rítmicos, los maestros enfatizan como al ser un proceso un evolutivo, los ejercicios permiten una comprensión de cada célula rítmica empleada en el estilo de Sergio George; a su vez, permiten que la muñeca vibre y su movimiento sea natural, de esta manera da flexibilidad en la muñeca.

➤ **¿Qué aspectos mejoraría sobre los ejercicios planteados?**

Los aspectos a mejorar se enfocaron hacia las especificaciones de cada ejercicio; la digitación, el fraseo, las dinámicas y el uso del pedal, son elementos que los maestros consideran, deben ser incluidos en la propuesta. De otro lado, resaltan el buen enfoque del mismo.

- **¿Considera pertinente la aplicación de los ejercicios planteados en su trabajo de la enseñanza del piano?**

Los dos consideraron que cada ejercicio ayuda al desarrollo del estudiante en la comprensión del estilo pianístico de Sergio George, por tal motivo, consideran apropiado el implementarlos en su labor docente.

TUMBAO BÁSICO Y SUS VARIACIONES

- **¿Considera que cada ejercicio desarrolla las habilidades planteadas al inicio?**

En sus apreciaciones, manifiestan como cada tumbao permite la comprensión y experimentación del estilo propuesto y analizado en este trabajo, desarrollando cada una de las habilidades planteadas.

- **¿Qué aspectos técnicos y rítmicos podría resaltar de los ejercicios planteados?**

Resaltan nuevamente la relajación que permite cada ejercicio en el uso de las octavas, de igual manera destacan la riqueza rítmica de los ejercicios, la cantidad de las variaciones, manifiestan ellos, es importante en la comprensión del estilo.

- **¿Qué aspectos mejoraría sobre los ejercicios planteados?**

El maestro Purizaga sugiere la continuación de la investigación; por medio de las transcripciones, cada análisis será verídico. De igual manera, se sugiere la implementación de las articulaciones en las transcripciones y en los ejercicios.

- **¿Considera pertinente la aplicación de los ejercicios planteados en su trabajo de la enseñanza del piano?**

La curiosidad de los estudiantes de música por este género, es una de las razones por las que consideran que este material debe ser implementado en la formación musical de los pianistas populares.

EJERCICIOS Y TUMBAOS PARA EL ESTUDIO DE LAS APOYATURAS

➤ **¿Considera que cada ejercicio desarrolla las habilidades planteadas al inicio?**

Al igual que en las respuestas anteriores, se resalta por parte de cada uno de los maestros, el buen planteamiento de los ejercicios. Ellos manifiestan la claridad de ejercicio en el proceso de aprendizaje de los estudiantes.

➤ **¿Qué aspectos técnicos y rítmicos podría resaltar de los ejercicios planteados?**

Se hace especial énfasis en el enriquecimiento que se da en la generación de las síncopas en cada uno de los ejercicios con el desplazamiento de las apoyaturas a lo largo del compás. A su vez, se resalta la relajación que se debe tener para la ejecución de los mismos

➤ **¿Qué aspectos mejoraría sobre los ejercicios planteados?**

Consideran que este tipo de investigación debe extenderse en un futuro a otros estilos pianísticos dentro del mismo género. De igual manera piden incluir las articulaciones en el material.

➤ **¿Considera pertinente la aplicación de los ejercicios planteados en su trabajo de la enseñanza del piano?**

El conocimiento de los estilos en la música popular, plantea el maestro Barrero, permite una apropiación y difusión de la misma. Los dos concuerdan en la importancia de la difusión de este material.

4.5. Entrevista personal.

Como segunda medida, se plantea una entrevista mixta o semiestructurada, en la cual, se proponen tres preguntas y a partir de ellas se entabla una conversación sobre el maestro Sergio George, su vida y su obra. Las preguntas para la entrevista personal fueron:

1. ¿Qué conocimiento tiene sobre la obra de Sergio George?
2. ¿Qué aportes considera usted que ha hecho Sergio George al piano en la salsa?

3. ¿Los aportes de Sergio George a la salsa pueden ser utilizados como material de apoyo en la enseñanza del piano en la salsa?

La transcripción de las entrevistas completas se podrá observar en los anexos 6 y 8.

4.6. Análisis de entrevistas personales.

Los dos maestros llegaron a la conclusión de la importancia de Sergio George en la salsa, no solo en su rol como pianista, también como productor y arreglista.

El maestro Henrique resalta el aporte de Sergio George en la inclusión de otros géneros diferentes a la salsa, logrando la fusión de muchos géneros en uno solo, a su vez, la inclusión de sonidos electrónicos a los tradicionales en la salsa. Hace especial énfasis como Sergio George puede producir música interesante para todo el mundo, desde la persona del común hasta músicos académicos que reconocen el alto nivel de sus producciones y la trascendencia de las mismas en el género de la salsa.

Un aspecto a resaltar de parte del maestro Diego es la riqueza rítmica y armónica implementada en cada una de las producciones de Sergio George, siendo tan importante su aporte, que llegó a crear su propio estilo el cual resalta el mismo maestro, debe ser estudiado rigurosamente.

Cada uno de los maestros entrevistados resalta la importancia de sistematizar el estilo de Sergio George para su correcta enseñanza en los distintos escenarios de educación musical a nivel profesional.

5. MATERIAL DE APOYO.

Basado en el análisis realizado en los cuatro temas anteriores interpretados en el piano por Sergio George, se observaron y tomaron las células rítmicas utilizadas por él con mayor frecuencia en los cuatro temas.

Este material inicia al pianista de salsa específicamente en el estilo interpretativo de Sergio George. Se hizo uso de los esquemas rítmicos utilizados en los acompañamientos de salsa tales como los *tumbaos* y sus variaciones.

Es propicia la elaboración de ejercicios preparatorios basados en los principales esquemas rítmicos extraídos en los análisis realizados, de esta manera se trabajar la apropiación del género. Los aspectos a trabajar son el ritmo, la articulación y la interpretación.

Este material está enfocado para la iniciación de pianistas con formación clásica y/o popular para el aprendizaje de la salsa en el piano. Estos ejercicios se dividen en: iniciación, *tumbao* básico y sus variaciones.

5.1. Ejercicios de iniciación.

Con el presente trabajo se buscó desarrollar en el pianista el manejo de las octavas y su respuesta con las demás notas del acorde en el centro. Estos se realizarán sobre las tonalidades de Do mayor y Do menor para el uso de teclas blancas en su mayoría y facilitar su ejecución; estos ejercicios podrán ser implementados en todas las tonalidades. Con el siguiente se pretende desarrollar los siguientes aspectos:

- Implementar el pulso (patrón de medida) y la clave como referentes de medida en la ejecución de una de las células rítmicas. Gráficas 65 y 66
- Generación de síncopa con respecto al pulso y a la clave. Gráficas 67 y 68
- Desarrollo de los arpeggios sobre los acordes (articulación). Gráficas 69 y 70
- Combinación de articulación y octava. Gráficas 71 y 72
- Combinación de articulación, octava y síncopa. Gráficas 73 y 74
- Utilización de movimientos cromáticos en el enlace entre los acordes quinto grado y primer grado de la tonalidad. Gráfica 75 y 76

5.1.1. Ejercicio 1.

Gráfica 65. Ejercicios de iniciación. Do mayor.

Piano

clave

Gráfica 66. Ejercicios de iniciación. Do menor.

Pno.

D. S.

En los ejercicios anteriores se trabaja la octava en el pulso fuerte del compás y su respuesta en el contratiempo con el acorde. Cabe resaltar como este ejercicio es tético con el pulso pero sincopado con relación a la clave.

5.1.2. Ejercicio 2.

Gráfica 67. Ejercicios de iniciación. Do mayor.

Piano

clave

Gráfica 68. Ejercicios de iniciación. Do menor.

Pno.

D. S.

Estos ejercicios son característicos por el uso de la síncopa con respecto al pulso pero téticos con relación a la clave

5.1.3. Ejercicio 3.

Gráfica 69. Ejercicios de iniciación. Do mayor

Gráfica 69. Ejercicios de iniciación. Do mayor. The score is for Piano and Clave. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with arpeggiated chords. The first staff is in G7 and the second staff is in C6. The clave part is a single staff with a syncopated rhythm. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Gráfica 70. Ejercicios de iniciación. Do menor.

Gráfica 70. Ejercicios de iniciación. Do menor. The score is for Piano and D.S. (Dobles Solos). The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with arpeggiated chords. The first staff is in G7 and the second staff is in Cm. The D.S. part is a single staff with a syncopated rhythm. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4.

Al comprender la función del acorde y cada una de sus notas, se hace posible abordar este ejercicio el cual introduce al pianista en los arpeggios básicos de la salsa para el trabajo de la articulación de los dedos.

5.1.4. Ejercicio 4.

Gráfica 71. Ejercicios de iniciación. Do mayor

Gráfica 71. Ejercicios de iniciación. Do mayor. The score is for Piano and Clave. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with arpeggiated chords. The first staff is in G7 and the second staff is in C6. The clave part is a single staff with a syncopated rhythm. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Gráfica 72. Ejercicios de iniciación. Do menor

En el ejercicio anterior se unen el ejercicio 1 y el ejercicio 3 dando inicio al *tumbao* utilizado por Sergio George. Generalmente usado en la parte 3 de la clave.

5.1.5. Ejercicio 5.

Gráfica 73. Ejercicios de iniciación. Do mayor

Gráfica 74. Ejercicios de iniciación. Do menor.

En este ejercicio se dan los inicios al *tumbao* interpretado por Sergio George cuando la clave es 2-3, sobresalen las ligaduras entre la última corchea de un compás y la primera del compás siguiente, creando la sincopa característica del género.

5.1.6. Ejercicio 6.

Gráfica 75. Ejercicios de iniciación. Do mayor.

Pno.

D. S.

Gráfica 76. Ejercicios de iniciación. Do menor.

Pno.

D. S.

5.2. Tumbao básico y sus variaciones.

A continuación se implementa el *tumbao* básico de Sergio George con sus posibles variaciones, las cuales estarán basadas en los ejercicios anteriormente planteados. Se realizarán los *tumbaos* implementando las dos claves (2-3 y 3-2) y las dos tonalidades, Do mayor y Do menor.

5.2.1. Tumbao 1.

Gráfica 77. Tumbao básico y sus variaciones. Do mayor. 2-3

Pno.

D. S.

Gráfica 78. Tumbao básico y sus variaciones. Do menor. 2-3

Pno.

D. S.

Gráfica 79. Tumbao básico y sus variaciones. Do mayor. 3-2

55

Pno.

D. S.

Gráfica 80. Tumbao básico y sus variaciones. Do menor. 3-2

50

Pno.

D. S.

En los cuatro ejercicios anteriores, se muestran las posibilidades de interpretación del primer *tumbao* expuesto según la tonalidad y la clave.

5.2.2. Variación 1.

Gráfica 81. Tumbao básico y sus variaciones. Do mayor. 2-3

51

Pno.

D. S.

Gráfica 82. Tumbao básico y sus variaciones. Do menor. 2-3

46

Pno.

D. S.

Gráfica 83. Tumbao básico y sus variaciones. Do mayor. 3-2

Piano (Pno.) and Conga (D. S.) notation for Gráfica 83. The piano part is in G major, 3/2 time, featuring a basic tumbao pattern with variations. The conga part is in the same key and time, providing a rhythmic accompaniment. The piano part includes chords G7 and C. The conga part includes a 47-measure rest.

Gráfica 84. Tumbao básico y sus variaciones. Do menor. 3-2

Piano (Pno.) and Conga (D. S.) notation for Gráfica 84. The piano part is in D minor, 3/2 time, featuring a basic tumbao pattern with variations. The conga part is in the same key and time, providing a rhythmic accompaniment. The piano part includes chords G7 and Cm. The conga part includes a 52-measure rest.

5.2.3. Variación 2.

Gráfica 85. Tumbao básico y sus variaciones. Do mayor. 3-2

Piano (Pno.) and Conga (D. S.) notation for Gráfica 85. The piano part is in G major, 3/2 time, featuring a basic tumbao pattern with variations. The conga part is in the same key and time, providing a rhythmic accompaniment. The piano part includes chords G and C. The conga part includes a 52-measure rest.

Gráfica 86. Tumbao básico y sus variaciones. Do menor. 3-2

Piano (Pno.) and Conga (D. S.) notation for Gráfica 86. The piano part is in D minor, 3/2 time, featuring a basic tumbao pattern with variations. The conga part is in the same key and time, providing a rhythmic accompaniment. The piano part includes chords G7 and Cm. The conga part includes a 52-measure rest.

Gráfica 87. Tumbao básico y sus variaciones. Do mayor. 2-3

84

Gráfica 88. Tumbao básico y sus variaciones. Do menor. 2-3

84

5.3. Ejercicios y tumbaos para el estudio de las apoyaturas.

Una de las características importantes en los *tumbaos* de Sergio George, son las apoyaturas utilizadas para dar importancia a la octava, haciendo uso de la tercera división del pulso (semicorcheas), tomando las notas internas del acorde.

A continuación, se abordarán ejercicios para el correcto uso del recurso, ubicando la apoyatura en diferentes partes del pulso durante el transcurso de la clave. Los ejercicios comenzarán utilizando la octava y la respuesta con el centro del acorde en figuras de negras, posteriormente se utilizarán las corcheas durante las variaciones de los ejercicios. Solo se realizarán los ejercicios en tonalidad mayor, sobreentendiéndose que al igual que los ejercicios anteriores, podrán ser estudiados en tonalidad menor de la misma manera.

5.3.1. Ejercicio.

Gráfica 89. Ejercicios para apoyaturas. Do mayor. 3-2

The image displays four systems of musical notation for piano (Pno.) and double bass (D. S.). Each system consists of two staves. The piano part is written in treble and bass clefs, while the double bass part is in a single bass clef. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The time signature is 3/2. The exercises are for two chords: G7 and C. The first system starts at measure 64. The second system starts at measure 74. The third and fourth systems also start at measure 74. The exercises involve playing the piano part with the right hand and the double bass part with the left hand, focusing on the support of the chords.

Como primera medida, haciendo uso del primer ejercicio presentado en este material, se realizaron variaciones en cada uno de los pulsos en la parte dos de la clave, dividiendo en cuatro el compás, las apoyaturas se cambian de posición para que el ejecutante tenga la facilidad de interpretarlas con total libertad y conocimiento del tema.

5.3.2. Tumbao 2.

Gráfica 90. Ejercicios para apoyaturas. Do mayor. 3-2

Pno.

D. S.

94

Gráfica 91. Ejercicios para apoyaturas. Do mayor. 2-3

Pno.

D. S.

94

En el segundo *tumbao*, después de realizar las apoyaturas en diferentes partes de la primera división, se realizó la unión del *tumbao* uno, con una de las apoyaturas implementadas en el tema de *Historia de un taxista*, gráfica 19.

5.3.3. Tumbao 3.

Gráfica 92. Ejercicios para apoyaturas. Do mayor. 3-2

Pno.

D. S.

89

Gráfica 93. Ejercicios para apoyaturas. Do mayor. 3-2

Pno.

D. S.

89

En esta ocasión, las apoyaturas fueron implementadas en la parte tres de la clave. Se toma el *tumbao* número 3 de la anterior sección y se une con algunas apoyaturas, a su vez, se hace uso de algunas ligaduras para crear una síncopa, estas apoyaturas fueron tomadas del tema *Yo no sé mañana*, gráfica 60.

CONCLUSIONES

Al observar la vida y obra de Sergio George se puede inferir que es uno de los pianistas de salsa a nivel internacional que deben ser analizados y sistematizados sus aportes en el piano, no solo por su contribución como pianista, también por su trayectoria como productor y arreglista de los más grandes artistas de la salsa a nivel mundial en la actualidad.

Después de concluir los análisis de cada uno de los temas se pueden resaltar los siguientes aspectos:

- La riqueza armónica empleada en cada uno de los temas como *Yo no sé mañana* y *Fabricando fantasías*, en los cuales la implementación constante de dominantes con treceñas, cuartas y segundas suspendidas da un nuevo color al género de la salsa, de esta manera implementando su propio estilo a la hora de arreglar y producir un tema para un artista.
- Su variedad rítmica hace a su estilo inconfundible. Por una parte logra la inclusión de otros géneros dentro de la salsa, tales como: el Merengue, el Pop, el Jazz, la Timba cubana, etc. De esta manera logra que cada sección de cada tema sea muy marcada, siempre sorpresivo y diferente al odio del músico y del bailarín u oyente.
- En sus tumbaos se puede observar el estudio de la salsa tradicional y a su vez la marcada influencia de la Timba cubana vista en la variedad rítmica en cada tumbao como las sínkopas generadas con respecto al pulso y a la clave; a su vez todas las apoyaturas para resaltar las octavas muy características de la Timba, las cuales dan fuerza y brillo a cada sección donde él las implementa.

Cada pianista debería implementar este tipo de material en su estudio personal y profesional, se ha visto como la música popular se está afianzando más en los espacios académicos y por esta razón es necesario sistematizar todo este conocimiento y saberes; de la misma manera que se tiene un registro claro sobre Chopin, Beethoven y muchos más intérpretes y compositores del periodo clásico y demás, es necesaria la sistematización de la música popular para que cada estudiante de piano comprenda de manera correcta la interpretación de cada uno de los géneros.

A partir de los análisis fue posible la extracción de algunos de los principales patrones rítmicos usados por Sergio George. Estos patrones se plantearon de forma progresiva, de lo simple a lo complejo, de esta manera lograr una comprensión y apropiación gradual del estilo pianístico

analizado. Se puede resaltar la aplicabilidad de este material en la enseñanza del piano en la música popular, específicamente en el género de la salsa.

REFERENCIAS

- Cristancho, F. A. (2013). *Análisis de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano de Juan Luis Guerra, tomando como referencia el aporte musical de los bajistas: Joe Nicolás y Hector Santana*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Deneff, P. (1997). *Salsa Hanon*. Hollywood, California: Musicians Institute Press.
- Gandía, N. R. (s.f.). *Recinto de Arecibo Universidad Interamericana de Puerto Rico*. Recuperado el 15 de Febrero de 2015, de Historia de la salsa, desde sus orígenes hasta 1975: <http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>
- George, S. (9 de Junio de 2009). *sergiogeorge.blogspot.com.co*. Recuperado el 3 de Abril de 2015, de <http://sergiogeorge.blogspot.com.co/2009/01/sergio-george-biography.html>
- Mauleon, R. (1999). *101 Montunos*. U.S.A: Sher music CO., P. O.
- Méndez, F. (s.f.). *Aprenda a tocar merengue*. San Juan: Jampr.com, Inc.
- Ramírez, L. Z. (2013). *Willie Colón, herramienta fundamental en el desarrollo del trombón en la salsa*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Roberto Hernández Sampieri, C. F. (1991). *Metodología de la Investigación*. Naucalpan de Juárez, Edo. de México: MCGRAW - HILL INTERAMERICANA DE MÉXICO, S.A. de C.V. Disponible en: <http://propais.org.co/biblioteca/inteligencia/metodologia-investigacion.pdf>
- Rodríguez, J. P. (1986). Hacia el estudio musicológico de la Música Popular Latinoamericana. *Revista Musical Chilena Volumen XL, No. 165, 59 – 84*. Disponible en: <http://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13288/13563>
- Sánchez, V. A. (2014). *Análisis de los elementos compositivos de tres obras para piano del maestro Jorge Alberto Muñoz Londoño*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Washburne, D. C. (1995). *herencialatina.com*. Recuperado el 26 de Marzo de 2016, de http://www.herencialatina.com/La_Clave/la_clave.htm

ANEXO 1

FABRICANDO FANTASIAS

TITO NIEVES

SALSA GIANTS

Trans: Luis Ortiz

$\text{♩} = 65$

Piano

Drum Set

Pno.

D. S.

10

16

22

$\text{♩} = 100$

Chords and notes in the score:

- System 1 (measures 1-4): Bm7, E9, A.
- System 2 (measures 5-8): F#m, D6, F#m9, Bm7.
- System 3 (measures 10-15): E9sus4, Amaj7add9, G#o7, F#m11, D/E, Dmaj7add9.
- System 4 (measures 16-21): A, F#9sus4, Bm7, D/E, Amaj7add9.
- System 5 (measures 22-25): B/C#, F#m9, C#m7, B7.

28

Pno.

E9

A maj 7

D. S.

33

Pno.

F#m

D maj 7/G#

E 7sus4

D. S.

38

Pno.

E 7sus4

A maj 7

F#m

D. S.

43

Pno.

D maj 7

E 7

A

B m

B d is 9

F#m 11

D. S.

48

Pno.

D. S.

The musical score is for a piece titled 'Fabricando Fantasias'. It consists of five systems, each with a piano (Pno.) and double bass (D. S.) part. The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part is written in treble and bass staves, while the double bass part is in a single staff. The score includes various chords and melodic lines. The first system (measures 28-32) features chords E9 and A maj 7. The second system (measures 33-37) features F#m, D maj 7/G#, and E 7sus4. The third system (measures 38-42) features E 7sus4, A maj 7, and F#m. The fourth system (measures 43-47) features D maj 7, E 7, A, B m, B d is 9, and F#m 11. The fifth system (measures 48-52) features a series of chords and a melodic line in the piano part, with the double bass part providing a steady rhythm.

54

Pno.

D. S.

Measures 54-59. The piano part features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand. The double bass part has a simple eighth-note pattern.

60

Pno.

D. S.

Measures 60-63. The piano part features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand. The double bass part has a simple eighth-note pattern.

64

Pno.

D. S.

Measures 64-68. The piano part features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand. The double bass part has a simple eighth-note pattern.

69

Pno.

D. S.

Measures 69-74. The piano part features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand. The double bass part has a simple eighth-note pattern.

75

Pno.

D. S.

Measures 75-79. The piano part features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand. The double bass part has a simple eighth-note pattern.

Pno.

80

D. S.

80

Pno.

85

D. S.

85

Pno.

90

D. S.

90

Pno.

95

D. S.

95

Pno.

100

D. S.

100

Pno.

105

D. S.

105

Pno.

110

D. S.

110

Pno.

115

D. S.

115

Pno.

121

D. S.

121

Pno.

126

D. S.

126

Pno.

131

D. S.

131

Pno.

137

D. S.

137

Pno.

142

D. S.

142

Pno.

147

D. S.

147

Pno.

152

D. S.

152

1.

Pno.

158

2.

D. S.

158

The Pno. part begins at measure 158 with a first ending of two measures of chords. The second ending starts at measure 160 and continues for four measures. The D. S. part begins at measure 158 with a single line of music.

Pno.

163

D. S.

163

The Pno. part continues at measure 163 with a single line of music. The D. S. part continues at measure 163 with a single line of music.

Pno.

168

D. S.

168

The Pno. part continues at measure 168 with a single line of music. The D. S. part continues at measure 168 with a single line of music.

Pno.

174

3

3

D. S.

174

The Pno. part begins at measure 174 with a single line of music. The D. S. part begins at measure 174 with a single line of music.

Pno.



D. S.



Pno.



D. S.



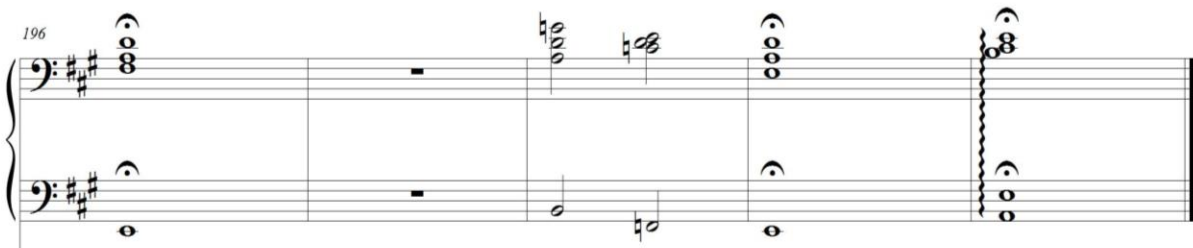
Pno.



D. S.



Pno.



D. S.



Trans: Luis Ortiz

96

38

Pno.

F C/E Dm B $\flat$ F C/E

D. S.

43

Pno.

Dm

D. S.

48

Pno.

Dm C7 B $\flat$

D. S.

53

Pno.

Dm

D. S.

58

Pno.

C B $\flat$ Dm

D. S.

The image displays a musical score for the piece 'Historia de un Taxista'. It is arranged for Piano (Pno.) and Double Bass (D. S.). The score is divided into five systems, each spanning eight measures. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The piano part features a variety of chords and melodic lines, while the double bass part provides a steady rhythmic accompaniment. Chord labels (F, C/E, Dm, B-flat, C7) are placed above the piano staves to indicate the harmonic structure. Measure numbers (38, 43, 48, 53, 58) are placed at the beginning of each system. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and bar lines.

Pno.

63

D. S.

Pno.

68

D. S.

Pno.

73

D. S.

Pno.

79

D. S.

Pno.

84

D. S.

89

Pno.

D. S.

94

Pno.

D. S.

97

Pno.

D. S.

105

Pno.

D. S.

119

Pno.

D. S.

The musical score is for a piece titled "Historia de un Taxista". It consists of five systems, each with a piano (Pno.) and double bass (D. S.) part. The key signature is one flat (Bb). The piano part is written in treble and bass staves, while the double bass part is in a single bass staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. Chord symbols are provided for the piano part: F, C/E, Dm, Bb, and Eb. The double bass part features a steady eighth-note pattern. The score is numbered 89, 94, 97, 105, and 119 at the beginning of each system.

Pno.

124

Dm C Dm C/E F

D. S.

124

Pno.

129

C Dm C F C Dm

D. S.

129

Pno.

135

Bbmaj7 F C/E Dm Bb F

D. S.

135

Pno.

140

C Dm Dm

D. S.

140

Pno.

146

C Bb Dm Dm

D. S.

146

153

Pno.

C B $\flat$ Dm

D. S.

160

Pno.

D. S.

165

Pno.

D. S.

170

Pno.

D. S.

176

Pno.

1. 2.

D. S.

The image displays a musical score for a piece titled "Historia de un Taxista". It is arranged for Piano (Pno.) and Double Bass (D. S.). The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning. The first system starts at measure 153 and includes a key signature change to B-flat major (one flat) and a common time signature. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with chords C, B-flat, and D minor indicated. The double bass part plays a steady eighth-note pattern. The second system starts at measure 160 and continues the piano melody and bass line. The third system starts at measure 165 and introduces a new piano melody. The fourth system starts at measure 170 and features a piano part with sustained chords and a double bass part with a steady eighth-note pattern. The fifth system starts at measure 176 and includes a first ending (1.) and a second ending (2.) for the piano part, with a repeat sign at the end. The double bass part continues with its steady eighth-note pattern.

182

Pno.

D. S.

187

Pno.

D. S.

192

Pno.

D. S.

197

Pno.

D. S.

200

Pno.

D. S.

The musical score is for the piece 'Historia de un Taxista'. It consists of five systems, each with a piano (Pno.) and double bass (D. S.) part. The key signature has one flat (B-flat).
- System 1 (Measures 182-186): The piano part features a complex, flowing melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The double bass part provides a steady, rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.
- System 2 (Measures 187-191): The piano part continues with similar intricate melodic patterns. The double bass part remains rhythmic, with some rests.
- System 3 (Measures 192-196): The piano part shows a change in texture with more sustained chords and shorter melodic lines. The double bass part continues its rhythmic role.
- System 4 (Measures 197-199): This system includes first and second endings. The piano part has sustained chords and rests. The double bass part has a rhythmic pattern that changes at the first ending.
- System 5 (Measures 200): The final system. The piano part has sustained chords and rests. The double bass part has a rhythmic pattern that concludes with a fermata in the final measure.

213

Pno.

Dm B $\flat$ C

213

D. S.

219

Pno.

Dm Dm

219

D. S.

225

Pno.

B $\flat$ C Dm Dm

225

D. S.

230

Pno.

B $\flat$ C

230

D. S.

235

Pno.

Dm

Dm

235

D. S.

240

Pno.

B $\flat$

240

D. S.

The image displays a musical score for the piece 'Historia de un Taxista'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 235 to 239, and the second system covers measures 240 to 244. Each system features a piano (Pno.) part and a double bass (D. S.) part. The piano part is written in a grand staff with a treble and bass clef. The double bass part is written on a single staff with a bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The piano part in the first system has a Dm chord indicated above the staff. The piano part in the second system has a B-flat chord indicated above the staff. The double bass part in both systems consists of a simple rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The score ends with a double bar line at the end of measure 244.

ANEXO 3 VALIO LA PENA

MARC ANTHONY
Salsa Giants

Trans: Luis Ortiz

$\text{♩} = 100$

Piano

Drum Set

5

Pno.

D. S.

10

Pno.

D. S.

15

Pno.

D. S.

19

Pno.

D. S.

Chords: Gm7, Cm7, D7, Gm, GmMaj7, Gm6

The musical score is arranged in five systems, each containing a Piano (Pno.) part and a Drums (D. S.) part. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 25-30):** The Pno. part begins with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Chords D9 and Gm are indicated. The D. S. part uses a snare drum (H) and plays a simple rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- System 2 (Measures 30-35):** The Pno. part continues with similar melodic and harmonic patterns. The D. S. part maintains the same rhythmic accompaniment.
- System 3 (Measures 35-41):** The Pno. part introduces some new melodic phrases. The D. S. part continues with the established rhythm.
- System 4 (Measures 41-46):** The Pno. part features more complex melodic lines. The D. S. part remains consistent.
- System 5 (Measures 46-50):** The Pno. part concludes with a final melodic phrase. The D. S. part ends with a final rhythmic pattern.

51

Pno.

Gm

3

3

3

Gm

D. S.

57

Pno.

Cm

Gm

D. S.

63

Pno.

D7

Cm

D. S.

69

Pno.

Gm

Gm

D. S.

75

Pno.

Cm

D. S.

75

Pno. 81

D. S. 81

D7

Pno. 85

D. S. 85

Gm

MAMBO BRASS

Pno. 89

D. S. 89

F7 Gm

Pno. 95

D. S. 95

F7

Pno. 101

D. S. 101

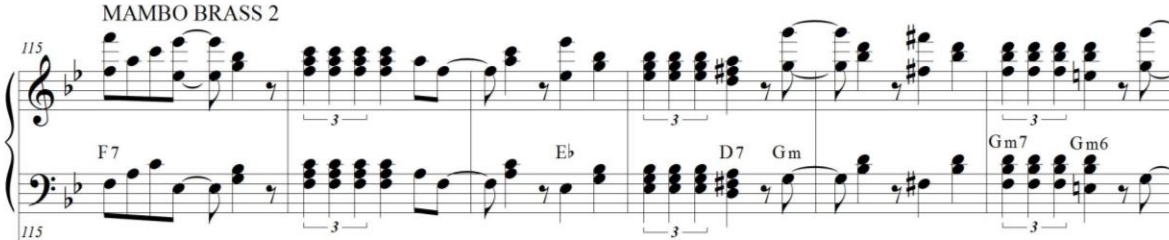
Gm

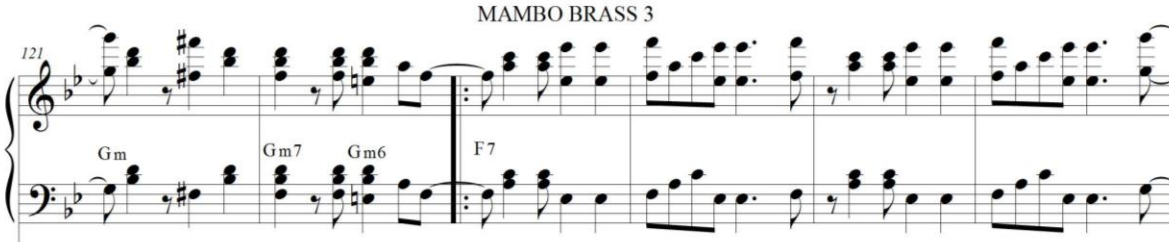
VALIO LA PENA

5

Pno. 
D. S. 

Pno. 
D. S. 

MAMBO BRASS 2
Pno. 
D. S. 

MAMBO BRASS 3
Pno. 
D. S. 

Pno. 
D. S. 

132

Pno.

F E $\flat$

F E $\flat$

F Gm

D. S.

138

1.

F Gm

2.

F7

D. S.

144

Pno.

D. S.

150

Pno.

D. S.

155

Pno.

D. S.

Pno.

160

D. S.

160

Pno.

165

D. S.

165

Pno.

170

D. S.

170

Pno.

174

2.

Gm11

F 13

D. S.

174

ANEXO 4

YO NO SE MAÑANA

Luis Enrique
Salsa Giants

Trans: Luis Ortiz

Piano

Em7sus4 Gadd9

Drum Set

VOZ

6 1. 2.

Pno. D F#m7 Bm7 Em7

D. S.

12

Pno. Gadd9 D F#m7 Bm7

D. S.

18

Pno. Em7sus4 G A13sus4

D. S.

Pno.

24

D. S.

24

Pno.

30

D. S.

30

Pno.

36

Em7sus4

GMaj7add9

A9sus4

A9

A9sus4

D. S.

36

Pno.

CORO

42

Em7

G

D. S.

42

Pno.

47

D

A

Em

D. S.

47

YO NO SE MAÑANA 3

52

Pno.

G D

D. S.

56

Pno.

A Em

D. S.

61

Pno.

G D

D. S.

65

Pno.

A

D. S.

71

Pno.

3

D. S.

4 YO NO SE MAÑANA

77

Pno.

G Maj7add9

A 13

D. S.

83

Pno.

Em7

G

D

Dadd6add9

D. S.

88

Pno.

A

Em7

D. S.

93

Pno.

G

D

A

D. S.

98

Pno.

Em7add11

G

D. S.

The musical score is for the piece 'YO NO SE MAÑANA'. It consists of five systems, each with a piano (Pno.) part and a double bass (D. S.) part. The piano part is written in treble and bass staves, while the double bass part is written in a single staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various chords such as G Maj7add9, A 13, Em7, G, D, Dadd6add9, A, and Em7add11. Measure numbers 77, 83, 88, 93, and 98 are indicated at the start of each system. The double bass part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

INTERMEDIO

The musical score is for a piece titled "YO NO SE MAÑANA" and is labeled as "INTERMEDIO". It consists of five systems of music, each featuring a piano (Pno.) and a double bass (D. S.) part. The piano part is written in treble and bass staves, while the double bass part is written in a single staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes measure numbers 103, 108, 113, 118, and 123. Chord markings are present in the piano part: D, Em7, G, Bm7, and A. The double bass part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

System 1 (Measures 103-107): Piano part starts with a D chord. Double bass part starts at measure 103.

System 2 (Measures 108-112): Piano part includes G and D chords. Double bass part starts at measure 108.

System 3 (Measures 113-117): Piano part includes Bm7, Em7, and G chords. Double bass part starts at measure 113.

System 4 (Measures 118-122): Piano part includes an A chord. Double bass part starts at measure 118.

System 5 (Measures 123-127): Piano part includes Em7, G, and D chords. Double bass part starts at measure 123.

Piano (Pno.) and Double Bass (D. S.) musical score for the piece "YO NO SE MAÑANA". The score is divided into five systems, each with a Pno. staff and a D. S. staff. The Pno. staff is in treble and bass clef, and the D. S. staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#).

System 1 (Measures 128-132): Pno. staff features a melody with chords D, A, and Em7. D. S. staff features a bass line.

System 2 (Measures 133-136): Pno. staff features a melody with chords G and D, including a triplet of eighth notes. D. S. staff features a bass line.

System 3 (Measures 137-140): Pno. staff features a melody with chords A and Em, including a triplet of eighth notes. D. S. staff features a bass line.

System 4 (Measures 141-145): Pno. staff features a melody with chords G, D, and A. D. S. staff features a bass line.

System 5 (Measures 146-149): Pno. staff features a melody with chords C#m7b5, F#7, Bm7, and E7. D. S. staff features a bass line.

151

Pno.

C#m7b5 F#7 Bm7 E7 C#m7b5

D. S.

156

Pno.

F#7 Bm7 E7 C#m7b5 F#7

D. S.

161

Pno.

D. S.

166

Pno.

D. S.

171

Pno.

C#m7b5 F#7 Bm7 Em7

D. S.

176

Pno.

G D

D. S.

181

Pno.

A Em7 G

D. S.

186

Pno.

D A

D. S.

191

Pno.

G G A

D. S.

ANEXO 5

CUESTIONARIO MATERIAL DE APOYO BASADO EN EL ESTILO PIANISTICO DE SERGIO GEORGE.

Partiendo del análisis realizado a cuatro temas interpretados por Sergio George, se realizó el material de apoyo propuesto en este trabajo. A continuación se muestra el cuestionario con los ejercicios planteados en este trabajo los cuales fueron presentados al entrevistado, con el fin que ellos lo evalúen en términos de la eficacia y su utilidad, para una futura aplicación en su campo de enseñanza. Cada ejercicio presenta una descripción completa sobre las cualidades que pretende desarrollar en el estudiante.

Al finalizar cada sección se realizará un breve cuestionario donde el entrevistado evaluará los aspectos planteados en cada ejercicio.

Ejercicios de iniciación.

A continuación se presentan los ejercicios planteados para iniciación.

Ejercicio 1.

En el primer ejercicio se plantea el uso de la octava en los pulsos fuertes y respuesta con las notas internas del acorde en contratiempo, siendo el tumbao tético con respecto al pulso y sincopado en referencia a la clave.

The image displays two systems of musical notation for Exercise 1. Each system consists of three staves: a piano part (Piano or Pno.), a clave part (clave or D. S.), and a key signature indicator (G7 or Cm). The piano part is written in treble and bass clefs, featuring chords and single notes. The clave part is written in a single staff with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The first system is labeled G7 and C6, and the second system is labeled G7 and Cm. The piano part in the second system includes a key signature change to one flat (Bb) and a key signature indicator Cm.

Ejercicio 2.

Trabajando los aspectos de la octava y su respuesta, se implementa el uso de las ligaduras internas y externas, generando la sincopa con respecto al pulso.

Score for Ejercicio 2, measures 46-50. The score is written for Piano (Piano), Clave, and D. S. (Double Bass). The key signature is C major. The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 46-49) is labeled with G7 and C6. The second system (measures 50-53) is labeled with G7 and Cm. The Piano part features arpeggiated chords and eighth notes. The Clave part features a rhythmic pattern of eighth notes. The D. S. part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Ejercicio 3.

Como aspecto importante a trabajar, en este ejercicio se toma la articulación como parte importante en los tumbaos a realizar. Sobre las tonalidades de Do mayor y Do menor, haciendo uso de la tónica y el quinto grado como dominante se trabajaran los arpeggios de mayor uso en la salsa.

Score for Ejercicio 3, measures 46-50. The score is written for Piano (Piano), Clave, and D. S. (Double Bass). The key signature is C major. The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 46-49) is labeled with G7 and C6. The second system (measures 50-53) is labeled with G7 and Cm. The Piano part features arpeggiated chords and eighth notes. The Clave part features a rhythmic pattern of eighth notes. The D. S. part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Ejercicio 4.

En el siguiente ejercicio, se unen el ejercicio 1 y el ejercicio 3 dando inicio al *tumbao* utilizado por Sergio George, generalmente usado en la parte 3 de la clave. Haciendo uso de los arpeggios en el primer pulso del compás y dos negras en octava en el segundo pulso.

Score for Ejercicio 4, featuring Piano and clave parts. The score is divided into two systems, each with a key signature change from G7 to C6 (first system) and G7 to Cm (second system). The Piano part consists of arpeggios in the right hand and eighth notes in the left hand. The clave part shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The first system is marked with a repeat sign and a double bar line. The second system is marked with a repeat sign and a double bar line.

Ejercicio 5.

Por otra parte, se evidencia la variación de este ejercicio, haciendo uso de la negra con puntillo y la corchea con ligadura externa se genera la síncope característica en la salsa. Esta estructura rítmica es aplicada por Sergio George generalmente en la parte 2 de la clave.

Score for Ejercicio 5, featuring Piano and clave parts. The score is divided into two systems, each with a key signature change from G7 to C6 (first system) and G7 to Cm (second system). The Piano part consists of arpeggios in the right hand and eighth notes in the left hand. The clave part shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The first system is marked with a repeat sign and a double bar line. The second system is marked with a repeat sign and a double bar line.

Ejercicio 6.

A continuación se trabajaran los pasos cromáticos entre el acorde de Sol 7 y Do mayor, utilizando el primer ejercicio combinado con una de las células rítmicas usadas por Sergio George. Haciendo uso del Fa # y del La bemol como notas cromáticas.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of three staves: a piano accompaniment (Pno.) in treble and bass clefs, and a drum solo (D. S.) in a single staff. The piano part features a G7 chord in the first measure and a C major chord in the third measure, with chromatic movement between them. The drum solo part shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system is identical to the first but includes a key signature change to one flat (Bb) in the piano part.

Cuestionario.

- 1) ¿Considera que cada ejercicio desarrolla las habilidades planteadas al inicio?

*Si, con proceso evolutivo y proponiendo
habilidades técnicas*

- 2) ¿Qué aspectos técnicos y rítmicos podría resaltar de los ejercicios planteados?

*El proceso evolutivo de los ejercicios permite un posterior
control rítmico, y el mismo desarrolla un control
en la muñeca, incentivando la vibración y flexibilidad*

- 3) ¿Qué aspectos mejoraría sobre los ejercicios planteados?

*de la misma
sensación y dominio rítmico e
interacción con la sección rítmica
del estilo en cuestión.*

- 4) ¿Considera pertinente la aplicación de los ejercicios planteados en su trabajo de la enseñanza del piano?

Lo considero acertado.

Tumbao básico y sus variaciones.

A continuación se implementa el *tumbao* básico de Sergio George con sus posibles variaciones, las cuales estarán basadas en los ejercicios anteriormente planteados. Se realizarán los *tumbaos* implementando las dos claves (2-3 y 3-2) y las dos tonalidades, Do mayor y Do menor.

Tumbao 1.

En esta primera parte se observa el tumbao básico implementado por Sergio George, haciendo uso de las tonalidades de Do mayor y Do menor; a su vez, se implementa en las claves de 2-3 y 3-2.

The image displays two systems of musical notation for 'Tumbao 1'. Each system consists of three staves: a grand staff for piano (Pno.) and a single staff for double bass (D. S.).

The first system is in C major (one sharp, F#). The piano part features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment of eighth notes. Chords G7 and C are indicated above the staff. The double bass part plays a steady eighth-note pattern. A rehearsal mark '59' is placed at the beginning of the piano part.

The second system is in C minor (three flats, Bb, Eb, Ab). The piano part follows a similar structure to the first system but with lowered notes. Chords G7 and Cm are indicated above the staff. The double bass part continues with the eighth-note pattern. A rehearsal mark '54' is placed at the beginning of the piano part.

Variación 1.

En esta primera variación, se realiza un cambio en la sección ubicada en la parte 3 de la clave, cambiando los arpeggios por el pregunta-respuesta planteado en el primer ejercicio de iniciación.

Variación 2.

En la segunda variación, el cambio se realiza en la segunda parte de la sección 3 de la clave realizando dos respuestas con las notas centrales del acorde a contratiempo, a su vez se varia toda la sección 2 de la clave.

84

Pno.

G7

Cm

D. S.

Cuestionario.

- 1) ¿Considera que cada ejercicio desarrolla las habilidades planteadas al inicio?

Efectivamente.

- 2) ¿Qué aspectos técnicos y rítmicos podría resaltar de los ejercicios planteados?

La fidelidad con el estilo que derivaron en el uso de octavas sin perder relajación, y el control del tiempo y sincopa.

- 3) ¿Qué aspectos mejoraría sobre los ejercicios planteados?

Solo sugiero continuar la investigación siempre apoyada por la transcripción y el análisis.

- 4) ¿Considera pertinente la aplicación de los ejercicios planteados en su trabajo de la enseñanza del piano?

Sin duda.

Ejercicios y tumbaos para el estudio de las apoyaturas.

Una de las características importantes en los *tumbaos* de Sergio George, son las apoyaturas utilizadas para dar importancia a la octava, haciendo uso de la tercera división del pulso (semicorcheas), tomando las notas internas del acorde.

A continuación, se abordaran ejercicios para el correcto uso del recurso, ubicando la apoyatura en diferentes partes del pulso durante el transcurso de la clave. Los ejercicios comenzaran utilizando la octava y la respuesta con el centro del acorde en figuras de negras, posteriormente se utilizaran las corcheas durante las variaciones de los ejercicios. Solo se realizaran los ejercicios en tonalidad mayor, sobreentendiéndose que al igual que los ejercicios anteriores, podrán ser estudiados en tonalidad menor de la misma manera.

Ejercicio 1.

Como primera medida, haciendo uso del primer ejercicio presentado en este material, se realizaron variaciones en cada uno de los pulsos en la parte dos de la clave, dividiendo en cuatro el compás, las apoyaturas se cambian de posición para que el ejecutante tenga la facilidad de interpretarlas con total libertad y conocimiento del tema.

The image displays two systems of musical notation for Exercise 1. Each system consists of a piano accompaniment (Pno.) and a drum set (D. S.) part. The piano part is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The drum set part is written in a single staff with a common time signature (C). The first system is marked with a measure number of 64 and the second with 74. Both systems feature a G7 chord in the first measure and a C chord in the third measure. The piano accompaniment includes chords and melodic lines, while the drum set part shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

First system of musical notation for 'Tumbao 2'. The piano part (Pno.) is in G7 and C. The double bass part (D. S.) is in 7/4 time.

Tumbao 2.

En el segundo *tumbao*, después de realizar las apoyaturas en diferentes partes de la primera división, se realizó la unión del *tumbao* uno, con una de las apoyaturas implementadas en el tema de *Historia de un taxista*.

Second system of musical notation for 'Tumbao 2'. The piano part (Pno.) is in G7 and C. The double bass part (D. S.) is in 9/4 time.

Tumbao 3.

En esta ocasión, las apoyaturas fueron implementadas en la parte tres de la clave. Se toma el *tumbao* número 3 de la anterior sección y se une con algunas apoyaturas, a su vez, se hace uso de algunas ligaduras para crear una síncopa, estas apoyaturas fueron tomadas del tema *Yo no sé mañana*.

The image displays two systems of musical notation for 'Tumbao 3'. Each system consists of a piano (Pno.) part and a drum set (D. S.) part. The piano part is written in treble and bass staves, featuring chords and melodic lines with slurs and ties. The drum set part is written on a single staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, showing a rhythmic pattern. The first system is marked with a 'G7' chord symbol and a 'C' time signature. The second system is marked with a 'G7' chord symbol and a 'C' time signature. The page number '89' is visible at the bottom of each system.

Cuestionario.

- 1) ¿Considera que cada ejercicio desarrolla las habilidades planteadas al inicio?

Si

- 2) ¿Qué aspectos técnicos y rítmicos podría resaltar de los ejercicios planteados?

La salida de apoyatura a octavas, buscando mantenerse relajado

- 3) ¿Qué aspectos mejoraría sobre los ejercicios planteados?

Desarrollar esta investigación hacia otros estilos que se dan en el mismo género.

4) ¿Considera pertinente la aplicación de los ejercicios planteados en su trabajo de la enseñanza del piano?

Si

Héctor E. Parizaga Aguirre

Nombre del encuestado:

Firma

Número de identificación

CE# 255838

ANEXO 6

ENTREVISTA HÉCTOR ENRIQUE PURIZAGA

Luis: Maestro buenas noches.

Enrique: Buenas noches.

Luis: Me encuentro con el maestro Héctor Enrique Purizaga Aguirre; nacido en la ciudad de Piura, Perú. Nos encontramos acá para hablar un poco sobre Sergio George, sobre su trabajo, historia. La primera pregunta que me gustaría trabajar es: ¿Qué conocimiento tiene sobre la obra de Sergio George?

Enrique: Pues, el músico actual que no esté enterado de la inmensa influencia de Sergio George como un divulgador y como un innovador en la Salsa, definitivamente esta fuera de lugar, ¿no? Pues porque Sergio es una persona de una gran influencia para toda la gente que gusta y aprecia el género de la Salsa.

Luis: Maestro, ¿Qué aportes considera que ha hecho Sergio George a la Salsa en cuanto al piano y a la interpretación del mismo?

Enrique: Bueno, lo primero es, una gran divulgación, porque él es una persona que ha investigado, definitivamente; ósea, él fue inicialmente un investigador, él vivió en Colombia de hecho dos años creo, alrededor de dos años o un poco más. El investigo primero, se nota claramente en su estilo, por ejemplo en gran cantidad de tumbaos se nota claramente la influencia casi exacta de la Timba cubana, en realidad es una Timba un poco más digerible, un poco más comercial, pero, termina siendo una Timba.

Aporte como tal, tiene que ver no solamente como pianista y como su estilo al tocar, sino también como arreglista y como productor, yo creo que él es un paquete completo como productor, como arreglista, como pianista, como innovador. Porque si uno analiza, claramente en sus arreglos, en su manera de producir, hay influencia del Pop, hay influencia del Soul inclusive, hay influencia del R&B; el uso de los teclados, las timbricidades, las sonoridades, pertenecen a otros géneros, eso es indudable absolutamente, es decir, los rhodes, los pads que él usa pertenecen a otros géneros y digamos uno de esos aportes es justamente traer esas timbricidades a la Salsa

Su forma de tocar el piano muchas veces, apartándonos del tumbao, su forma de acompañar pertenece al Pop, pertenece al R&B, pertenece a otros géneros igualmente; las sextas, las

décimas, como las usa, eso es otra información. Entonces él ha traído toda esa información, él en pocas palabras, su aporte es la visión de hibridar los estilos, de volverlos cercanos, por ejemplo hay cosas cantadas por Tito Nieves, producidas por él, que se nota claramente una influencia del Soul, y la manera de dirigir y direccionar la producción, de hacer todo eso de esa manera tan especial que tiene él

Luis: Si señor.

Ya para concluir un poco, maestro, ¿usted cree que deberíamos sistematizar los aportes de Sergio George en la Salsa para ser enseñados?

Enrique: Es importante para todo el que le guste el género, todo el profesional de la música independientemente, como digo yo, uno primero es pianista y después escoges que género te quieres hacer o desempeñar, pero primero te tienes que hacer pianista sobre todo. Pero pasado ese obstáculo, no obstáculo, sino esa meta, cumplida esa meta, uno tiene que tener en cuenta que, que todo lo que te interesa hay que sistematizarlo, todo, cada cosa tiene su paso y su forma de hacer y de llegar, y de lograr sus objetivos, de poder entender y de poder desempeñarse en ese rol y poder tocar los estilos debidamente, es decir, si tú vas a tocar Salsa, pero si solo conoces el estilo de los años setentas, entonces te quedaste con Rubén González que es valiosísimo, pues vas a tocar bien indudablemente, pero no vas a poder desempeñar dentro del género de la Salsa otras áreas más modernas, más contemporáneas. Sergio George indudablemente forma parte de esa decena de pianistas que hay que escuchar cuando uno habla del piano moderno en la Salsa, ósea, Melón, el pianista de Klimax y seguimos nombrando varios y de pronto tiene que aparecer indudablemente Sergio George y es interesante poder sistematizar los recursos que él tiene para el entendimiento de los demás, para facilitar el camino a lograr ese tipo de sonoridades que parecen fáciles pero en realidad no lo son.

Luis: Podríamos decir que el logro hacer música para músicos, que también es agradable a la gente del común.

Enrique: Si, bueno sí, claro que es el logro de varios.

Luis: Como Juan Luis Guerra, como muchos

Enrique: Como Juan Luis Guerra, como mucha gente no, pero yo creo que en la Salsa él ha logrado ese temperamento, ese equilibrio de que gusta tanto al bailaror sencillo, de solo pies, al bailaror de cabeza que es el músico que entiende y sabe lo que está pasando de alguna manera y

que quiere profundizar y entender, y que se va a encontrar con más de una sorpresa de interés y de evolución y de desarrollo.

Luis: Maestro, muchas gracias y una feliz noche.

Enrique: Igualmente, feliz noche.

ANEXO 7

CUESTIONARIO MATERIAL DE APOYO BASADO EN EL ESTILO PIANISTICO DE SERGIO GEORGE.

Partiendo del análisis realizado a cuatro temas interpretados por Sergio George, se realizó el material de apoyo propuesto en este trabajo. A continuación se muestra el cuestionario con los ejercicios planteados en este trabajo los cuales fueron presentados al entrevistado, con el fin que ellos lo evalúen en términos de la eficacia y su utilidad, para una futura aplicación en su campo de enseñanza. Cada ejercicio presenta una descripción completa sobre las cualidades que pretende desarrollar en el estudiante.

Al finalizar cada sección se realizará un breve cuestionario donde el entrevistado evaluará los aspectos planteados en cada ejercicio.

Ejercicios de iniciación.

A continuación se presentan los ejercicios planteados para iniciación.

Ejercicio 1.

En el primer ejercicio se plantea el uso de la octava en los pulsos fuertes y respuesta con las notas internas del acorde en contratiempo, siendo el tumbao tético con respecto al pulso y sincopado en referencia a la clave.

The musical score for Exercise 1 consists of two systems. The first system is for the Piano and D.S. (Drum Set) parts. The Piano part is in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The D.S. part is in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The Piano part is divided into two systems. The first system is labeled 'G7' and 'C6'. The second system is labeled 'G7' and 'Cm'. The D.S. part is labeled '54'.

Ejercicio 2.

Trabajando los aspectos de la octava y su respuesta, se implementa el uso de las ligaduras internas y externas, generando la sincopa con respecto al pulso.

Score for Ejercicio 2, measures 46-50. The score is written for Piano (Piano), Clave, and D. S. (Double Bass). The key signature is C major. The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 46-49) is labeled with G7 and C6. The second system (measures 50-53) is labeled with G7 and Cm. The Piano part features arpeggiated chords and eighth notes. The Clave part features a steady eighth-note pulse. The D. S. part features a steady eighth-note pulse.

Ejercicio 3.

Como aspecto importante a trabajar, en este ejercicio se toma la articulación como parte importante en los tumbaos a realizar. Sobre las tonalidades de Do mayor y Do menor, haciendo uso de la tónica y el quinto grado como dominante se trabajaran los arpeggios de mayor uso en la salsa.

Score for Ejercicio 3, measures 46-50. The score is written for Piano (Piano), Clave, and D. S. (Double Bass). The key signature is C major. The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 46-49) is labeled with G7 and C6. The second system (measures 50-53) is labeled with G7 and Cm. The Piano part features arpeggiated chords and eighth notes. The Clave part features a steady eighth-note pulse. The D. S. part features a steady eighth-note pulse.

Ejercicio 4.

En el siguiente ejercicio, se unen el ejercicio 1 y el ejercicio 3 dando inicio al *tumbao* utilizado por Sergio George, generalmente usado en la parte 3 de la clave. Haciendo uso de los arpeggios en el primer pulso del compás y dos negras en octava en el segundo pulso.

Score for Ejercicio 4, featuring Piano and clave parts. The score is divided into two systems, each with a key signature change from G7 to C6 and then to Cm.

System 1:

- Piano:** Treble and bass staves. Treble staff has arpeggios in the first measure and eighth notes in the second. Bass staff has eighth notes in the first measure and eighth notes in the second.
- clave:** Treble staff. Eighth notes in the first measure and eighth notes in the second.

System 2:

- Pno.:** Treble and bass staves. Treble staff has arpeggios in the first measure and eighth notes in the second. Bass staff has eighth notes in the first measure and eighth notes in the second.
- D. S.:** Treble staff. Eighth notes in the first measure and eighth notes in the second.

Ejercicio 5.

Por otra parte, se evidencia la variación de este ejercicio, haciendo uso de la negra con puntillo y la corchea con ligadura externa se genera la síncope característica en la salsa. Esta estructura rítmica es aplicada por Sergio George generalmente en la parte 2 de la clave.

Score for Ejercicio 5, featuring Piano and clave parts. The score is divided into two systems, each with a key signature change from G7 to C6 and then to Cm.

System 1:

- Piano:** Treble and bass staves. Treble staff has eighth notes with accents in the first measure and eighth notes with accents in the second. Bass staff has eighth notes in the first measure and eighth notes in the second.
- clave:** Treble staff. Eighth notes in the first measure and eighth notes in the second.

System 2:

- Pno.:** Treble and bass staves. Treble staff has eighth notes with accents in the first measure and eighth notes with accents in the second. Bass staff has eighth notes in the first measure and eighth notes in the second.
- D. S.:** Treble staff. Eighth notes in the first measure and eighth notes in the second.

Ejercicio 6.

A continuación se trabajaran los pasos cromáticos entre el acorde de Sol 7 y Do mayor, utilizando el primer ejercicio combinado con una de las células rítmicas usadas por Sergio George. Haciendo uso del Fa # y del La bemol como notas cromáticas.

The image displays two systems of musical notation for Exercise 6. Each system consists of a piano (Pno.) part and a double bass (D. S.) part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes chord symbols G7 and C. The double bass part is written in a single staff with a specific rhythmic pattern. The first system is in G major (one sharp) and the second is in C major (no sharps or flats). Both systems feature a piano part with chords and a double bass part with a specific rhythmic pattern. The piano part includes chromatic passages between G7 and C major chords, using F# and Bb as chromatic notes.

Cuestionario.

1) ¿Considera que cada ejercicio desarrolla las habilidades planteadas al inicio?

Los ejercicios tienen algunas de las células ritmo-armónicas más importantes del estilo de Sergio George que ayudan a desarrollar habilidades en los que deseen estudiarlo.

2) ¿Qué aspectos técnicos y rítmicos podría resaltar de los ejercicios planteados?

Resalta la importancia de estar haciendo variaciones con la 7ª en dominante y 6ª en tónica es algo característico en el estilo. También la combinación de los ejercicios.

3) ¿Qué aspectos mejoraría sobre los ejercicios planteados?

la digitación, frase, dinámica y pedal son importantes y se deben escribir.

4) **¿Considera pertinente la aplicación de los ejercicios planteados en su trabajo de la enseñanza del piano?**

Es muy importante aplicarlos en la enseñanza porque es un estilo muy escuchado en nuestro entorno.

Tumbao básico y sus variaciones.

A continuación se implementa el *tumbao* básico de Sergio George con sus posibles variaciones, las cuales estarán basadas en los ejercicios anteriormente planteados. Se realizarán los *tumbaos* implementando las dos claves (2-3 y 3-2) y las dos tonalidades, Do mayor y Do menor.

Tumbao 1.

En esta primera parte se observa el tumbao básico implementado por Sergio George, haciendo uso de las tonalidades de Do mayor y Do menor; a su vez, se implementa en las claves de 2-3 y 3-2.

The image displays two musical staves for piano (Pno.) and double bass (D. S.). The top staff is in C major, featuring a G7 chord in the first measure and a C chord in the third measure. The bottom staff is in C minor, featuring a G7 chord in the first measure and a Cm chord in the third measure. Both staves show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a double bar line and repeat sign at the end of each staff. The Pno. part is written in treble and bass clefs, while the D. S. part is written in a single staff with a double bar line and repeat sign.

Pno. G7 C
 D. S. 55

Pno. G7 Cm
 D. S. 50

Variación 1.

En esta primera variación, se realiza un cambio en la sección ubicada en la parte 3 de la clave, cambiando los arpeggios por el pregunta-respuesta planteado en el primer ejercicio de iniciación.

Pno. G7 C
 D. S. 51

Pno. G7 Cm
 D. S. 46

Pno. G7 C
 D. S. 47

52

Pno.

G7 Cm

D. S.

Variación 2.

En la segunda variación, el cambio se realiza en la segunda parte de la sección 3 de la clave realizando dos respuestas con las notas centrales del acorde a contratiempo, a su vez se varia toda la sección 2 de la clave.

Pno.

G C

D. S.

Pno.

G7 Cm

D. S.

Pno.

G7 C

84

D. S.

84

Pno.

G7

Cm

D. S.

Cuestionario.

1) ¿Considera que cada ejercicio desarrolla las habilidades planteadas al inicio?

Los ejercicios planteados ayudan a desarrollar las habilidades del individuo que desea experimentar el estilo.

2) ¿Qué aspectos técnicos y rítmicos podría resaltar de los ejercicios planteados?

La riqueza sea la cantidad de variaciones que pueden tener en este estilo.

3) ¿Qué aspectos mejoraría sobre los ejercicios planteados?

De igual manera la digitación, fraseo, técnica y pedal.

4) ¿Considera pertinente la aplicación de los ejercicios planteados en su trabajo de la enseñanza del piano?

Son muy importantes pues los alumnos piden este tipo de material.

Ejercicios y tumbaos para el estudio de las apoyaturas.

Una de las características importantes en los *tumbaos* de Sergio George, son las apoyaturas utilizadas para dar importancia a la octava, haciendo uso de la tercera división del pulso (semicorcheas), tomando las notas internas del acorde.

A continuación, se abordaran ejercicios para el correcto uso del recurso, ubicando la apoyatura en diferentes partes del pulso durante el transcurso de la clave. Los ejercicios comenzaran utilizando la octava y la respuesta con el centro del acorde en figuras de negras, posteriormente se utilizaran las corcheas durante las variaciones de los ejercicios. Solo se realizaran los ejercicios en tonalidad mayor, sobreentendiéndose que al igual que los ejercicios anteriores, podrán ser estudiados en tonalidad menor de la misma manera.

Ejercicio 1.

Como primera medida, haciendo uso del primer ejercicio presentado en este material, se realizaron variaciones en cada uno de los pulsos en la parte dos de la clave, dividiendo en cuatro el compás, las apoyaturas se cambian de posición para que el ejecutante tenga la facilidad de interpretarlas con total libertad y conocimiento del tema.

The image displays two systems of musical notation for Exercise 1. Each system consists of a piano (Pno.) part and a double bass (D. S.) part. The piano part is written in treble and bass staves, while the double bass part is written in a single bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 64 and the second at measure 74. Both systems feature a G7 chord in the first measure and a C chord in the third measure. The piano part includes various chord voicings and melodic lines, while the double bass part provides a rhythmic foundation with eighth and quarter notes.

74

Pno.

D. S.

G7

C

Tumbao 2.

En el segundo *tumbao*, después de realizar las apoyaturas en diferentes partes de la primera división, se realizó la unión del *tumbao* uno, con una de las apoyaturas implementadas en el tema de *Historia de un taxista*.

94

Pno.

D. S.

G7

C

94

Pno.

D. S.

G7

C

Tumbao 3.

En esta ocasión, las apoyaturas fueron implementadas en la parte tres de la clave. Se toma el *tumbao* número 3 de la anterior sección y se une con algunas apoyaturas, a su vez, se hace uso de algunas ligaduras para crear una síncopa, estas apoyaturas fueron tomadas del tema *Yo no sé mañana*.

The image displays two systems of musical notation for 'Tumbao 3'. Each system includes a piano (Pno.) part and a drum set (D. S.) part. The piano part is written in treble and bass staves, featuring chords and melodic lines with slurs and ties. The drum set part is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system is marked with a 'G7' chord symbol above the first measure and a 'C' chord symbol above the third measure. The second system is also marked with a 'G7' chord symbol above the first measure and a 'C' chord symbol above the third measure. The drum set part consists of a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern. The piano part includes various chord voicings and melodic fragments, some of which are tied across measures.

Cuestionario.

1) ¿Considera que cada ejercicio desarrolla las habilidades planteadas al inicio?

Muy buen planteamiento de estos ejercicios que ayudan a las personas que desean comprenderlo.

2) ¿Qué aspectos técnicos y rítmicos podría resaltar de los ejercicios planteados?

La síncopa es lo que más se puede resaltar pues es difícil y a la vez enriquecedora, aún más añadiendo las semicorcheas.

3) ¿Qué aspectos mejoraría sobre los ejercicios planteados?

Los mismos de ligaduras, fraseo, digitación, dinámicas y pedal.

4) ¿Considera pertinente la aplicación de los ejercicios planteados en su trabajo de la enseñanza del piano?

En la enseñanza de la música popular, tener claro los estilos nos da una mejor forma de compartir el conocimiento.

Diego Barrero

c.c. 93'410.199



ANEXO 8

ENTREVISTA A DIEGO MAURICIO BARRERO

Luis: Esta noche me encuentro con el maestro Diego Mauricio Barrero Acosta, nacido en la ciudad de Ibagué, Tolima.

Buenas noches maestro.

Diego: Buenas noches Luis

Luis: Para comenzar, quisiera preguntarle maestro, ¿Qué conocimiento tiene sobre la obra de Sergio George?

Diego: El maestro Sergio George para mí es un pianista muy importante dentro del género de la salsa, porque muchos temas que él ha grabado, han sonado en nuestro entorno sociocultural, en radio, de todos los temas que él ha producido, como el mismo es el arreglista y el pianista, es decir, él hace los arreglos y graba el piano, digamos que él tiene un criterio muy amplio a la hora de interpretar estas canciones, yo veo que él tiene un trabajo muy fuerte porque es tanto así que ya ha llegado a concebir un estilo. Cuando uno escucha por ejemplo un tema, que de pronto no sabe que es de él, uno escucha el piano y sabe que lo está grabando él porque ya identifica ese estilo. El aporte es muy valioso porque hacer eso es muy difícil, definir un estilo es muy difícil, porque es una idea propia, sabemos que hacer una idea propia y plasmarla es algo complejo de llevar y sobre todo que sea tan exitoso y comercial en este medio.

La obra de él ha sido muy importante, sobre todo, de mi parte ha sido una gran influencia porque es uno de los estilos que influyen en mi vida como profesional y como pianista.

Luis: Maestro, ¿Qué aportes considera que ha hecho Sergio George en la salsa en cuanto al piano y a la interpretación del mismo?

Diego: El aporte en el piano específicamente me parece muy valioso en cuanto a la armonía, digamos los acordes que el ha implementado le dan otro color, otro ambiente; los escuchamos mucho en los temas que grabo con Marc Anthony, las primeras producciones, los acordes son bien densos, los acordes en la dominante muy especiales, los acordes en la dominante de treceava suspendida, dan un color muy característico de Sergio George, digamos que eso lo caracteriza mucho, desde mi punto de vista, de lo que he analizado y de lo que lo he estudiado a él, ese ha sido un gran aporte y lo otro es obviamente el tumbao donde aplica este material que está haciendo Luis, es como los más importante que él aplica. Si uno sigue analizando y

estudiando su estilo, va encontrado más células rítmicas, mas patrones rítmicos que son esenciales y que lo pueden influenciar a uno para poder así mismo tener mas concepto a la hora de tocar el piano en la salsa.

Luis: Maestro, para concluir, ¿usted cree que deberíamos sistematizar los aportes de Sergio George en la salsa para ser enseñados?

Diego: Yo considero que si, considero que el estilo de Sergio George es de los mas importantes, digamos que yo pienso que hay estilos de salsa clásica como Larry Harlow, Eddie Palmieri, bueno ahorita se me pasa otro importante.

Luis: ¿Papo Lucca?

Diego: Bueno, Papo Lucca lo veo un poco después de ellos, de los clásicos, digamos que los pianistas clásicos son ellos dos. Después viene un estilo muy importante que es el de Papo Lucca, que es un estilo más influenciado por el Jazz, el Jazz más de swing y un Jazz Latino. Y el otro estilo importante para mí y súper clave es el de Sergio George, los otros estilos que también me gustan mucho son los estilos de los pianistas caleños, hay unos muy importantes como Julio Cortes y el alumno de él, Oscar Iván Lozano que son también muy claves.

Definitivamente son muy pertinentes a la hora de enseñarlos, sea en la universidad o en academia son muy importantes, pues más creo que en una universidad porque es donde va a haber un mejor nivel para poderlos aplicar. Entonces es muy importante tener claros esos estilos y poderlos aplicar y que el alumno entienda cada uno y pues que influncian en cada uno, y cada persona con cada uno de estos estilos va encontrando como su propia manera de tocar.

Luis: Maestro muchas gracias y una feliz noche.

Diego: igualmente Luis.