

PROGRAMA DE MÚSICA



PROYECTO DE GRADO

El Latido Latino:

**Explorando la Presencia de la Clave en la Fusión de
Géneros Latinoamericanos y Afrocubanos**

Presentado por: Emmanuel Martínez Rivera

Mayo 2024



El Latido Latino:

**Explorando la Presencia de la Clave en la Fusión de
Géneros Latinoamericanos y Afrocubanos**

Presentado por: Emmanuel Martínez Rivera

Tutor: Jorge Herrera

UNIVERSIDAD ICESI

PROGRAMA DE MÚSICA CON ÉNFASIS EN PRODUCCIÓN

CALI, 202

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que hicieron posible la realización de este proyecto.

En primer lugar, darle las gracias a Dios, a mi padre, madre y hermana por haberme dado la dicha de educarme en mi pasión más grande, a mi tutor y maestro Jorge Herrera por acompañarme en este proceso, brindarme tanto conocimiento e inculcarme la pasión por la música latina. Agradezco también a Monochrome Records, a la Universidad ICESI y al equipo de multimedios por brindarme los recursos y el entorno necesarios para llevar a cabo esta investigación, a Cristian Trochez y Katherine Reyes por su paciencia y colaboración para las composiciones, Germán Rodríguez y Cristian Ceballos por su hospitalidad, amabilidad y gestión en los recursos prestados.

Extiendo mi agradecimiento a mis amigos por apoyarme y darme aliento, a Michelle, Lalita, Juanita, Jorge, Diego, Juanca hoyos, Santi Torres, Alexis, Isa Santos, Valen Doering y a todos los músicos que dispusieron de su tiempo y habilidades sin dudarlos. También al grupo de estudiantes monitores que colaboraron con sus conocimientos a la hora de grabar, a Daniel Álvarez, Sara de los Ríos, Juan José Castro y Santiago Rojas.

Me agradezco a mí, por las decisiones que tomé, por el esfuerzo que le dediqué a mi música, la cual es un pequeño pedazo de lo que soy, agradezco haber escogido este tema como tesis, estoy orgulloso del resultado y este trabajo tendrá siempre un lugar en mi corazón.

Por último, infinitas gracias a la música.

RESUMEN

Este proyecto destaca la importancia de divulgar y conocer los ritmos y sonoridades de origen afrocubano y latino. Mediante la exploración de estas ricas tradiciones musicales, se busca contribuir a la evolución de la música actual a través de fusiones innovadoras que enriquecen el panorama sonoro. La combinación de elementos tradicionales con nuevas tendencias representa un esfuerzo por mantener viva la herencia cultural mientras se impulsa su desarrollo y modernización. Mediante un EP de tres canciones inéditas con arreglos originales se busca aportar significativamente al campo de la música e invita a seguir explorando y celebrando la diversidad musical que nos rodea.

ÍNDICE

Contenido

A.	INTRODUCCIÓN	3
B.	JUSTIFICACIÓN	5
C.	OBJETIVOS	6
	Objeto de creación	6
	Objeto de indagación	6
	Objetivos específicos	6
D.	MARCO CONCEPTUAL	8
	1. Antecedentes	8
	2. Afrocubano	11
	3. La Clave	13
	4. Clave Son	16
	5. Clave Rumba	17
	6. Clave 6/8	17
	7. Clave Bossa Nova	19
	8. La importancia de la clave	20
	9. Géneros afrocubanos y latinos	24
	10. Guaguancó	25
	11. Son cubano	26
	12. Son montuno	27
	13. Chachachá	28
	14. Bembé	29
	15. Bolero	31
	16. Changüí	33
	17. Salsa	34
	18. Mambo	37
	19. Bossa-nova	38
	20. Timba	40
	21. Arreglos	42
	22. Orquestación	43
	23. Música fusión	44

E.	METODOLOGÍA.....	46
1.	Formato.....	46
2.	No debí.....	47
2.1.	Composición “No Debí”.....	48
2.2.	Letra.....	49
2.3.	Arreglo.....	50
2.4.	Forma.....	51
2.5.	Sección de percusión.....	52
2.6.	Sección armónica.....	55
2.7.	Sección de brass y fills.....	58
2.8.	Producción.....	60
3.	Divagando.....	62
3.1.	Composición “Divagando”.....	63
3.2.	Letra.....	65
3.3.	Arreglo y forma.....	66
3.4.	Sección de percusión.....	69
3.5.	Sección armónica.....	70
3.6.	Sección de brass y fills.....	73
4.	Vértigo.....	75
4.1	Arreglo general.....	76
5.	Producción de “divagando” y “vértigo”.....	78
F.	CONCLUSIONES.....	80
G.	MATERIAL CONSULTADO.....	82
	Bibliografía.....	82
	ANEXOS.....	86

Índice de ilustraciones

Ilustración 1	Clave son 2-3.....	16
Ilustración 2:	Clave son 3-2.....	16
Ilustración 3:	Clave 6/8.....	18
Ilustración 4:	Clave 6/8 invertida.....	18
Ilustración 5:	Clave Bossa Nova 3-2.....	19
Ilustración 6:	Clave Bossa Nova 2-3.....	20

Ilustración 7 Piano vámonos pal monte	22
Ilustración 8 Ilustración 10 Amor a medio tiempo - obligado inicial	23
Ilustración 9 Forma No Debí	52
Ilustración 10 Guía percusión	53
Ilustración 11 Fragmento armónico de no debí	56
Ilustración 12 Fragmento no debí	56
Ilustración 13 Introducción trompeta 2	58
Ilustración 14 Fragmento vientos no debí estrofa	59
Ilustración 15 Fragmento pre-coro no debí	60
Ilustración 16 Verso 1 Divagando	64
Ilustración 17 Coro Divagando	64
Ilustración 18 Percusión Divagando 1	69
Ilustración 19 corte final, divagando	70
Ilustración 20 Imagen de referencia introducción divagando	71
Ilustración 21 Inicio estrofa divagando	71
Ilustración 22 Estrofa divagando 2	72
Ilustración 23 Coro divagando	73
Ilustración 24 Brass divagando estrofa	73
Ilustración 25 Break divagando	74
Ilustración 26 Repetición mambo divagando	75
Ilustración 27 corte inicial vértigo	76
Ilustración 28 obligado vértigo	77
Ilustración 29 Break vértigo	78

A. INTRODUCCIÓN

Latinoamérica es un continente lleno de cultura y biodiversidad que guarda una riqueza no solo material sino también cultural y artística dando paso a sus sonidos autóctonos y originales que nacieron de las diferentes civilizaciones que gobernaron este territorio, con el tiempo éstas se han ido mezclando con los ritmos y melodías de distintas partes del mundo y en otros momentos de su historia, creando así sonoridades con las que se identifican ciertas regiones y países.

Es notable destacar que la preponderancia del patrón rítmico conocido como 'clave' ha dejado una marcada influencia en la mayoría de los aires sonoros latinoamericanos, permeando y moldeando su estructura; la conexión se mantiene aún con diferentes formatos instrumentales, lo que resalta la relevancia duradera del modelo percutivo en la evolución de los géneros musicales en el contexto latinoamericano. La trascendencia de esta cadencia rítmica en la música latinoamericana yace en su capacidad para articular un profundo enlace cultural e histórico entre las diversas expresiones artísticas sonoras de la región. Dicho componente no solo proporciona un sistema rítmico distintivo, sino que también sirve de vehículo esencial para transmitir y preservar tradiciones arraigadas en la identidad musical afrocubana. Su omnipresencia en géneros tan variados, por nombrar, la salsa, el son cubano y otros estilos afrodescendientes subraya su importancia de elemento unificador en la rica variedad sonora de América Latina.

En este contexto, el propósito fundamental de la 'clave' reside en enriquecer y resaltar la diversidad musical de la región, fomentando una comprensión más profunda de su patrimonio cultural a través de la continuidad de dicha emblemática tradición rítmica por lo cual, se plantea la realización de un EP de tres canciones que contengan la fusión de los diferentes aires musicales

elegidos del origen planteando, creando así un ejemplo paradigmático para futuros proyectos relacionados con esta temática.

B. JUSTIFICACIÓN

Cada género tiene su esencia, lo que lo hace tan peculiar al oído de las personas que reconocen e inmediatamente saben diferenciarlo. El siguiente texto se enfoca en analizar la influencia de la clave y otras características en diversos ritmos latinos, un tema de relevancia e interés en el ámbito musical y cultural. Identificar estos factores es la tarea, llegar hasta la raíz o el núcleo que brinda la personalidad a una categoría musical, decantar esa información para poder hacer uso de ella en otros aires musicales con diferente contexto sin perder su sonoridad.

Este proyecto surge con el propósito de mostrarle a los miembros de la comunidad académica que están empezando su camino como arreglistas y músicos como determinar, aplicar e identificar el núcleo musical de los géneros más populares que existen en Latinoamérica. Se espera reunir la suficiente información y demostrarla de la mejor manera posible para dar ejemplo de una adecuada ejecución en términos de arreglos y que sea claro al oído el contraste entre los diferentes elementos que se van a examinar.

C. OBJETIVOS

Objeto de creación

Fonograma con tres obras musicales inéditas en donde se utilicen distintos elementos rítmicos y géneros latinoamericanos populares en un formato instrumental predeterminado para todas las canciones.

Objeto de indagación

Analizar la influencia de la clave en la fusión de géneros latinoamericanos y afrocubanos, a través de la creación de arreglos originales que integren dichos elementos, logrando enriquecer el proceso creativo y la comprensión del impacto de la fusión musical.

Objetivos específicos

- Indagar los elementos fundamentales de los géneros latinoamericanos y afrocubanos para comprender su estructura y esencia, con el fin de enriquecer el proceso creativo y la fusión de ritmos y sonoridades.
- Evaluar el comportamiento de la clave utilizada en fragmentos musicales, identificando cómo influye en la percepción auditiva y en la fusión de los elementos de los géneros latinoamericanos y afrocubanos, con el propósito de enriquecer la comprensión del impacto de la fusión musical en el resultado final.
- Desarrollar arreglos musicales originales que integren distintos ritmos y sonoridades característicos de los géneros latinoamericanos y afrocubanos, permitiendo la creación de obras únicas y distintivas.

- Producir tres obras musicales inéditas que reflejen la fusión de elementos investigados, para crear un sonido que resalte la diversidad y riqueza de la música latina y afrocubana.
- Grabar garantizando la calidad sonora deseada, asegurando que el fonograma final cumpla con los estándares profesionales y refleje la excelencia artística del proyecto.

D. MARCO CONCEPTUAL

1. Antecedentes

Los ritmos afrocubanos tienen sus raíces en las tradiciones sonoras de los esclavos africanos que fueron traídos por los colonos españoles a Cuba desde el siglo XVI. Estas personas privadas de su libertad provenían de diversas regiones de África Occidental, Central y del Sur, trayendo consigo sus propios estilos rítmicos y prácticas culturales. En la isla, estuvieron expuestos a componentes musicales europeos y de la cultura cubana local. De la fusión de todos estos ingredientes -incluyendo elementos de percusiones tribales africanas, cantos rituales, danzas, tambores batá, güiros, y otros instrumentos- surgieron géneros como el son cubano, que mezcla la rítmica afrocubana con armonías más europeizadas. La santería y otras religiones afrocubanas también integraron esta herencia musical africana. Gradualmente las nuevas sonoridades de origen afro se consolidaron como parte integral no solo de la música, sino de la identidad cultural de la región. Según el estudio de Peter Manuel y Orlando Fiol de la revista *Black Music Research Journal*, "La contribución de África a la música y la cultura cubanas es innegable y profundamente arraigada en la personalidad del país" (Peter & Fiol, 2007).

La evolución de los ritmos afrocubanos se gestó a partir de la convergencia de las raíces africanas con los aportes europeos y criollos en Cuba. Los esclavos adoptaron el uso de algunos instrumentos de occidente como el violín, la guitarra o el tres cubano a sus propias tradiciones de percusión, incorporando tambores, el bongó y tumbadoras, claves, maracas, güiros y otros. Asimismo, la estructura de canción con estribillo y estrofas de la música occidental se fusionó con los cánticos y coros responsoriales africanos. De esta amalgama nacieron géneros fundamentales del cancionero criollo de la isla, añadiendo el son, el bolero, la rumba, el danzón y otros. Como

analizó Fernando Ortiz, musicólogo y antropólogo cubano, “fue en los bailes donde quizás con mayor fuerza y tenacidad se dio el proceso de transculturación entre los elementos españoles, africanos y aborígenes que han integrado la nacionalidad cubana” (Ortiz, Los bailes y el teatro de los negros en el folclor de Cuba, 1997).

Tras la revolución cubana, la música experimentó un cambio notable en su proyección internacional, especialmente en la ciudad de Nueva York. Dos factores clave determinan esta evolución. Por un lado, el bloqueo impuesto por Estados Unidos y la OEA cerró las puertas de la isla como centro de convergencia de tendencias musicales, obligando a las composiciones cubanas a operar fuera de ella. Situación que marcó un hito en la historia musical de la isla, forzando a sus exponentes a buscar nuevos horizontes y adaptarse a una realidad distinta. Por otro lado, la migración masiva de músicos cubanos, particularmente hacia NY, determinó una permutación considerable en los patrones rítmicos. Artistas como la Sonora Matancera, Arsenio Rodríguez, Vicentico Valdez, entre otros, se establecieron en la capital del mundo, llevando consigo la rica herencia cultural cubana y contribuyendo a la diversidad y vitalidad del panorama musical neoyorquino.

Nueva York, con sus vibrantes escenarios y abundantes Big Bands, absorbió hábilmente la llegada de músicos e influencias de la isla. La pachanga, creada por Eduardo Davison, fue adoptada por estas bandas, definiendo la sonoridad musical desarrollada entre 1960 y 1963. Este período se caracterizó por una efervescencia creativa, donde los músicos cubanos encontraron un espacio propicio para expresar su arte y enriquecer el escenario artístico neoyorquino con su estilo único y vibrante. Tito Rodríguez emergió como una figura destacada en el panorama, estableciendo su reinado de líder indiscutible de la música caribeña. Aprovechando la popularidad de la pachanga, Rodríguez enriqueció su repertorio con clásicos cubanos, que adquirieron un valor evocativo y

sentimental después del bloqueo. En un lapso de incertidumbre y cambios, los artistas cubanos emigran en masa, por esto Tito se destacó como el máximo exponente del caribeño en NY, consolidando su legado y su influencia en la escena musical.

Los extraordinarios músicos cubanos han tenido un papel crucial en la formación y progreso de fusiones musicales como el jazz afrolatino, así también en la difusión mundial de diversos géneros latinos con raíces afrocubanas. En el ámbito del latín-jazz, Vernon Boggs, reconocido sociólogo y experto en música afrocaribeña y blues estadounidense, afirmaba que figuras como Chucho Valdés son reverenciadas por su innovación al combinar el jazz americano con ritmos como el son y el danzón. (Boggs, 1992). Otros artistas como Arturo Sandoval también exploraron la fusión del jazz con sonidos afrocubanos, dejando su marca en numerosos músicos.

Cuba ha contribuido con exponentes importantes en géneros latinos de origen afrocubano que alcanzaron fama mundial. Como señalaba Lise A. Waxer, PhD, pionera en la etnomusicología de la música popular: “un ejemplo destacado es Pérez Prado, quien fue fundamental en popularizar el mambo con sus distintivas big bands” (Waxer, 2002). También está Israel "Cachao" López, considerado el padre de las descargas cubanas, sentando las bases para futuros desarrollos en salsa, latín-jazz y afro-jazz (Rondón, 2017). La creatividad musical y habilidades técnicas de los compositores e intérpretes cubanos, junto con su capacidad para fusionar géneros, han dejado una marca perdurable en la música latina moderna. Su influencia continúa vigente en las nuevas generaciones.

2. Afrocubano

El término "afrocubano" hace referencia a la herencia e influencia africana presente en la cultura cubana. Esta denominación reconoce y celebra el profundo legado que los pueblos africanos traídos a Cuba durante la trata de esclavos han dejado en la isla. Como afirma Fernando Ortiz destacado antropólogo cubano, "la cultura cubana es un crisol racial y espiritual, donde los aportes africanos tienen una importancia esencial" (Ortiz, 1940).

Culturalmente, lo afrocubano representa la amalgama de tradiciones, costumbres, expresiones artísticas y cosmovisiones que se han entrelazado en la identidad cubana a partir de las raíces africanas. Esta influencia se manifiesta en diversos ámbitos, como la música, la danza, las artes plásticas, la literatura, la religión y la gastronomía, entre otros. Como señala Tomás Fernández Robaina un destacado investigador e historiador cubano, especializado en temas afrocubanos, "la herencia africana es un componente fundamental de la nacionalidad cubana, que se expresa en todas las esferas de la vida material y espiritual del pueblo" (Robaina, 1990).

En el plano musical, lo afrocubano se erige como un pilar fundamental, ya que muchos de los ritmos, instrumentos y géneros más emblemáticos de la isla tienen sus orígenes en las prácticas musicales traídas por los esclavos africanos. Géneros como la rumba, la conga, el son y el mambo, por ejemplo, son expresiones auténticas de esta herencia cultural. Según Olavo Alén Rodríguez, musicólogo experto en la música afrocubana, "las raíces de la música cubana se hunden profundamente en el suelo de la cultura africana" (Rodríguez O. A., 2023).

Más allá de lo meramente artístico, lo afrocubano representa una celebración de la resistencia, la resiliencia y la preservación de las tradiciones ancestrales frente a los embates de la opresión y la esclavitud. Es un símbolo de la fuerza y la vitalidad de la cultura africana, que logró

permea y enriquece profundamente la identidad cubana. La cultura afrocubana constituye un testimonio de la capacidad de resistencia y adaptación del hombre africano trasplantado a Cuba.

3. Afrolatino

Desde la llegada de los esclavos africanos a Brasil, las tradiciones musicales afrobrasileñas han desempeñado un papel fundamental en la configuración del panorama musical del país. El candomblé, una de las principales tradiciones religiosas, ha mantenido una expresión musical estrechamente vinculada a su liturgia, caracterizándose por su ortodoxia y conservadurismo. Este culto, originario de la región de Bahía, ha preservado cuidadosamente sus raíces africanas, resistiendo influencias externas y manteniendo una coherencia estructural que invita al análisis funcionalista y estructuralista.

En contraste, la tradición bantú, especialmente la angoleña, ha demostrado una notable capacidad de adaptación y sincretismo. Esta apertura ha permitido la integración de elementos de diversos géneros musicales, dando lugar a manifestaciones como la umbanda, un culto más sincrético, y a géneros seculares como la capoeira, el macúlele y la samba de roda. Estos géneros han evolucionado a lo largo del tiempo, reflejando la mezcla cultural y las dinámicas sociales de Brasil.

La música popular brasileña (MPB) también ha sido profundamente influenciada por estas tradiciones afrobrasileñas. Aunque músicos como João Bosco, Caetano Veloso y Gilberto Gil mencionan deidades yorubas en sus letras, utilizan una gramática musical más ligada a las raíces estéticas angoleñas. Esto se refleja en la prevalencia de ritmos binarios y melodías que muestran afinidades con el repertorio portugués, resultantes de un largo proceso de fusión cultural.

Las tradiciones musicales afrobrasileñas no solo han perdurado, sino que han evolucionado, adaptándose a nuevos contextos y cruzando fronteras nacionales. En las últimas décadas del siglo XX, las religiones y la música afrobrasileñas han comenzado a expandirse hacia países vecinos como Argentina y Uruguay, donde nuevos procesos de fusión y sincretismo están en marcha, requiriendo un estudio más profundo en relación con las tradiciones musicales locales.

La historia de la música afrobrasileña es una crónica de resistencia, adaptación y transformación. A pesar de las condiciones de crueldad y horror de la esclavitud, estas tradiciones han logrado mantener su vitalidad y relevancia, contribuyendo significativamente a la identidad cultural y musical de Brasil.

4. La Clave

La clave, como patrón, es un ordenamiento rítmico, una serie de golpes percusivos que pueden o no estar presentes auditivamente, pero que está dominado por una sintaxis rítmico-musical. Este elemento es una guía y sirve de columna vertebral a todos los instrumentos del formato, existiendo una correspondencia entre el ritmo de la clave y el ritmo de los elementos armónicos, rítmicos y melódicos. Es esencial destacar la influencia inminente de las culturas africanas que llegaron a Cuba a través del sistema de esclavitud impuesto por los colonizadores. Como menciona Jhon Cárdenas, sin lugar a duda, estas culturas desempeñaron un papel fundamental al fusionar y enriquecer las tradiciones y modos de expresión musical y rituales en la isla. Fueron precisamente ellos quienes introdujeron esa esencia única que otorgó el distintivo sabor a la música del Caribe (Cardenas, 2008). La presencia de la cultura africana fue tan arraigada que, a pesar de tener que llevar a cabo sus rituales en entornos oscuros y discretos, continuaron tocando sus tambores y entonando sus cánticos para mantener viva su fe. Así, en conjunción con

la influencia de la tradición musical europea, sentaron las bases de lo que hoy conocemos como la música cubana.

Este elemento es distintivo de la música latinoamericana y actúa como una especie de firma cultural. Por ejemplo, en la salsa, existen diferentes tipos de clave, cada una asociada con una región específica y un estilo musical particular. Cuando se escucha una canción con una clave específica, evoca inmediatamente la identidad cultural de esa región. Por lo tanto, la clave se convierte en una forma de preservar y celebrar las diversas culturas dentro de América Latina.

Este elemento posee un profundo significado cultural e identitario. Transmite la esencia vital de un pueblo y sirve como vehículo para que las tradiciones perduren a través del tiempo. En el caso de Cuba, la clave no sólo marca el pulso de la música, sino que perpetúa el legado africano que definió el carácter de la nación. Varios musicólogos coinciden en que los toques de este patrón evocan el espíritu irreverente y festivo de la población cubana, que, a pesar de la opresión y la escasez, siempre encontró consuelo y esperanza en el goce de sus costumbres. De esta manera, la clave trasciende su función musical para convertirse en un símbolo cultural que conecta a Cuba con sus raíces y su identidad.

Con su patrón rítmico distintivo, la clave desempeña un papel fundamental en la música, no sólo como un elemento que define el Groove y estilo de las piezas musicales, sino también como un componente que dota a las composiciones de un carácter único. Esta estructura rítmica, arraigada en las tradiciones musicales afrocubanas, no sólo marca el pulso de la obra, a su vez sirve de marco sobre el cual se construyen las melodías y armonías, promoviendo así la conexión entre los músicos en cualquier contexto musical.

En la actualidad, la clave continúa evolucionando y adoptando nuevas formas. Lejos de estancarse, incorpora elementos del funk, jazz, rock y otros géneros, dando lugar a nuevos ritmos

como la timba o el songo. No obstante, en todas sus reinterpretaciones contemporáneas, la esencia de la clave permanece intacta, sigue representando el espíritu de Cuba y de África, manteniendo viva esa herencia a través de los complejos patrones de sus golpes.

La influencia de la clave en la música latina trasciende las fronteras culturales y geográficas, propiciando la experimentación y creación de géneros híbridos que enriquecen la diversidad del panorama musical. Desde el son cubano hasta la salsa, el jazz latino, el reggaetón, el dembow, el pop latino y las cumbias, la presencia del patrón ha sido un elemento distintivo que define el carácter y la identidad de estos aires. Más allá de la sonoridad latinoamericana, la autoridad de la célula rítmica se extiende a otros géneros alrededor del mundo, demostrando su relevancia y versatilidad en la creación musical contemporánea.

En el contexto de la música contemporánea, la presencia de la clave actúa como un recordatorio tangible de las raíces y tradiciones musicales que han evolucionado con el tiempo. Este vínculo con el pasado permite no solo preservar una herencia invaluable, sino también mantener viva la conexión con las bases culturales que han dado forma a la música actual. La clave, por lo tanto, es un elemento de vital importancia en la creación musical y también un símbolo de continuidad y respeto por la rica historia musical que ha moldeado nuestra experiencia sonora.

Ahora bien, dentro de la diversidad de claves cubanas, conviene conocer algunos de los patrones rítmicos más representativos. Cada uno de ellos contiene características únicas en cuanto a sus acentos, instrumentos empleados y el género musical al cual está asociado. Entender estas distinciones brinda una mejor apreciación de la riqueza rítmica de la música cubana y sus raíces afrocaribeñas. A continuación, se exploran brevemente algunos de los principales tipos de clave.

5. Clave Son

Uno de los patrones más distintivos de la música cubana es la clave de son. Este patrón rítmico tiene sus orígenes en el son cubano, género musical que surgió en el oriente de Cuba durante el siglo XIX de la fusión entre tradiciones musicales españolas y africanas. Según varios autores, proviene de ritmos originarios del área del Golfo de Guinea en África, que fueron preservados en Cuba por esclavos de esa región. Con el tiempo, la clave de son se convirtió en la célula rítmica fundamental no sólo del son cubano, sino también de géneros posteriores como el danzón, el mambo, la salsa y el latín jazz.

Pero su particularidad radica en que se compone de cinco golpes ordenados en dos compases. En el primer compás, hay dos golpes ubicados en los pulsos 2 y 3, mientras que en los siguientes cuatro tiempos se presentan tres golpes: el primero en el 1, el segundo en el medio tiempo (la corchea intermedia) del pulso 2 y el último en el tiempo 4. Esta alternancia entre dos golpes en un compás y tres en el otro es lo que le confiere su carácter distintivo. Dependiendo de dónde se inicie el patrón, esta clave puede denominarse 2-3 o 3-2, haciendo referencia a la cantidad de golpes en cada compás y el orden en que se presentan.



Ilustración 1 Clave son 2-3



Ilustración 2: Clave son 3-2

6. Clave Rumba

Otro de los ritmos fundamentales de la música afrocubana es el de la rumba. Sus orígenes se remontan a las expresiones de los esclavos africanos en los puertos de La Habana y Matanzas durante el siglo XIX, como una forma de preservar sus tradiciones rítmicas y bailes. De la fusión de estos elementos nació el complejo de ritmos, canto y baile que hoy conocemos como rumba cubana. Dentro de este género emergió un patrón rítmico percusivo distintivo, que al igual que en el son cubano, servía como guía para los demás instrumentos y como base para la improvisación. Con el tiempo, este patrón adquirió popularidad no solo en la rumba, sino también en diversas formas de la música afrocubana.

Rítmicamente, la clave rumba es similar a la clave son, pues, contiene el mismo número de golpes distribuidos en dos compases, y se llegan a llamar similar dependiendo del inicio (2-3 y 3-2) solo que cabe aclarar el nombre de la clave, rumba. La única diferencia que se encuentra es en el compás “3” en donde de los tres golpes, el tercero, que va en el cuarto tiempo está desplazado una corchea.



Ilustración 3: Clave rumba 2-3



Ilustración 4: Clave son 3-2

7. Clave 6/8

Dentro de la diversidad rítmica de la música afrocubana, se encuentran patrones de clave tanto de tipo binario como ternario. Los patrones ternarios se construyen sobre una estructura de

tres pulsos por compás, generando una oscilación distintiva al moverse entre cada tiempo. Un ejemplo es la clave de la rumba cubana, con su ritmo de tres golpes característico. Este tipo de clave contrasta con las más conocidas claves binarias, compuestas por una sucesión de dos tiempos por compás, con acentos que alternan entre tiempos fuertes y débiles. Al cambiar la métrica, las claves ternarias aportan una sensación rítmica y acentuación diferente a la música donde se emplean. La incorporación de estos patrones irregulares demuestra la riqueza de la herencia rítmica afrocubana, que se nutre de múltiples posibilidades métricas y de acentuación.

Se conforma de dos compases ternarios a cifra de seis octavos, en total son siete golpes distribuidos, cuatro en un compás y tres en el otro, pese a al número de golpes, esta clave no seguirá la misma lógica de nombrar el inicio con la cantidad de sonidos que tenga, por defecto el patrón que podemos ver en la ilustración 5 es el más común y se le nombra 2-3. No por sus golpes, sino por su sensación y como consecuencia al iniciarlo en el segundo compás tendremos su inversión o su versión “2-3”.

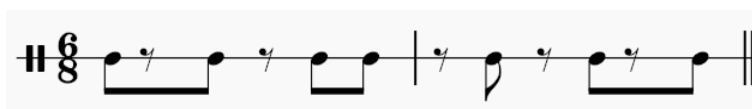


Ilustración 3: Clave 6/8



Ilustración 4: Clave 6/8 invertida

8. Clave Bossa Nova

Más allá de Cuba, encontramos sofisticados patrones de clave también en otros países americanos donde florecieron ritmos de origen afro. Un caso emblemático es Brasil, cuna del complejo ritmo conocido como clave de bossa nova. Surgida en los años 50 en Río de Janeiro, el bossa nova combinaba armonías de jazz con ritmos afrobrasileños como la samba. De esta fusión nació un nuevo y distintivo patrón de acompañamiento percusivo, que contenía células rítmicas sincopadas y un "swing" característico. Este ritmo, ejecutado por instrumentos de percusión como el pandero o el tamborín, es considerado la "clave" de la bossa nova, otorgando su identidad rítmica única. La adopción de patrones de clave propios demuestra cómo cada región de América adaptó estas estructuras rítmicas afrocaribeñas a sus contextos musicales específicos, expandiendo así la rica herencia de la clave a diferentes géneros del continente.

La clave de bossa nova comparte una estructura visual similar a la clave de son, lo cual puede llevar a confusiones superficiales. Sin embargo, la sensación rítmica que ambas claves transmiten es completamente diferente debido a un sutil pero significativo cambio en el patrón rítmico. En la bossa nova, el segundo golpe del compás 2 se desplaza por una corchea, lo que crea un efecto de síncope característico de este estilo musical. Este desplazamiento rítmico es esencial para lograr el Groove relajado y distintivo del bossa nova, que se diferencia notablemente de la sensación más directa y constante de la clave son en la música latina.



Ilustración 5: Clave Bossa Nova 3-2

subyace en toda la música afrocubana y es la base sobre la cual se construyen todas las demás líneas rítmicas y melódicas" (Peñalosa, 2009). Esta función organizativa de la clave garantiza la cohesión y el equilibrio rítmico de la pieza musical.

Cuando la clave se cruza o se pierde, se genera una sensación de incomodidad y desconexión en la música. Si un músico pierde la clave o toca contra ella, produce un efecto de disonancia rítmica que rompe el Groove y la sensación de unidad en la pieza. Esta sensibilidad hacia la clave demuestra su importancia como elemento vinculante que mantiene la integridad rítmica de la música. La trascendencia de este patrón radica en su capacidad para mantener la autenticidad y la esencia de la música afrocaribeña. Cuando algo no está en clave, se pierde la conexión con las raíces culturales y la tradición rítmica que define estos géneros musicales.

Para que exista una verdadera conexión con la clave es fundamental que todos los elementos rítmicos, melódicos y armónicos mantengan una coherencia rítmica con los tiempos establecidos por el patrón de la clave. Esta coherencia implica que los acentos, las subdivisiones y los patrones rítmicos empleados por los instrumentos y las voces deben alinearse, encajar de manera natural con los pulsos, los tiempos fuertes y débiles dictados por la clave. Cuando se logra esta sincronización rítmica, se crea una sensación de unidad. Por el contrario, si los ritmos y acentos entran en conflicto con los tiempos, se genera una disonancia rítmica. En la siguiente sección, se explorarán ejemplos concretos de situaciones en las que se logra satisfactoriamente una alineación con la clave.

Ilustración 7 Piano vámonos pal monte

The image shows a musical score for the piano piece "Vámonos pal monte". It consists of two staves: Piano and Clave. The Piano part is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated above the staff: Gm, Cm, D, Cm, Gm, Cm, D, Cm. The Clave part is written in a single staff with a common time signature (C) and shows a 2-3 pattern with rests and notes.

Al examinar la partitura del montuno de "Vámonos pal monte", de Eddie Palmieri, se aprecia claramente cómo el patrón rítmico se alinea con la clave 2-3, elemento fundamental en la música afrocaribeña. Desde el primer compás, el acorde de Sol menor (G en cifrado americano) establece la conexión con la clave. La negra en el primer tiempo marca el inicio del 2 de la clave, mientras que las dos corcheas en el segundo tiempo enfatizan la subdivisión característica de este patrón rítmico.

Siguiendo el flujo de la melodía, las notas posteriores caen estratégicamente en los tiempos débiles del 3 y 4 del compás, respetando la estructura de la clave. Después, un silencio en el inicio

The image shows a continuation of the musical score for "Vámonos pal monte". It consists of two systems of staves: Piano and Clave. The Piano part is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The Clave part is written in a single staff with a common time signature (C) and shows a 2-3 pattern with rests and notes. The first system starts at measure 5, and the second system starts at measure 9.

del segundo compás, preparando el terreno para el acorde de Do menor (Cm). Aquí, la negra con puntillo coincide con precisión con el segundo tiempo fuerte del 3 de la clave, reforzando la conexión rítmica.

Al analizar el obligado del piano y el bajo en "Amor a medio tiempo", se evidencia una conexión con la clave, elemento fundamental de la música afrocaribeña. A pesar de que el obligado inicia en anacrusa, en el primer compás completo se puede apreciar cómo la negra inicial marca el primer tiempo fuerte del 3 de la clave, seguida por dos corcheas, de las cuales la segunda enfatiza el siguiente golpe de este patrón. Aunque el inicio es similar al caso anterior estudiado, en este punto se percibe cómo la cuarta negra de este compás está estableciendo el último tiempo fuerte del 3 de la clave, mientras que la segunda corchea indica el inicio de la segunda negra con puntillo.

Ilustración 8 Ilustración 10 Amor a medio tiempo - obligado inicial

Además, la última negra en el cuarto tiempo de este compás reafirma que se trata del patrón del 3 de la clave, ya que toca en todos los tiempos fuertes de este ciclo rítmico. En contraste, el siguiente compás presenta un silencio de blanca, creando un respiro en el flujo del obligado. Posteriormente, dos corcheas atacan en el segundo tiempo del 2 de la clave, manteniendo la coherencia rítmica con el patrón establecido.

La relación intrínseca entre la clave y los diversos componentes musicales en la música afrocubana y latinoamericana no solo destaca su importancia como elemento organizador, sino que también refleja la profunda imbricación cultural que estas tradiciones comparten. Los géneros afrocubanos y latinos, formados a partir de la confluencia de diversas raíces étnicas y culturales, han encontrado en el patrón de la clave un denominador común que trasciende fronteras nacionales y regionales. Este patrón rítmico actúa como un hilo conductor que entrelaza armoniosamente las

variadas expresiones musicales de estas ricas tradiciones. Cada género, con sus particularidades melódicas, armónicas y estilísticas, se nutre de la esencia de la clave, convirtiendo a este patrón en un auténtico sello identitario que celebra la herencia compartida de los pueblos afrocaribeños y latinos.

10. Géneros afrocubanos y latinos

Los géneros musicales latinos son una manifestación cultural que refleja la diversidad étnica, lingüística y geográfica de América Latina y el Caribe. Moldeados por la convergencia de influencias indígenas, africanas y europeas, estos géneros dan lugar a una amalgama vibrante de ritmos, instrumentos y expresiones artísticas únicas. Esta fusión multicultural es el sello distintivo de la música latina, que trasciende fronteras y se ha convertido en un testimonio sonoro de la riqueza patrimonial de la región.

Dentro de este vasto abanico de géneros latinos, algunos han alcanzado una mayor popularidad y difusión a nivel mundial. Si bien no existe un criterio universal para definir qué convierte a un género en "popular", ciertos factores como la comercialización, la aceptación masiva y la capacidad de trascender barreras culturales y geográficas suelen ser determinantes. Los géneros populares tienden a tener una amplia base de seguidores, reciben una mayor cobertura mediática y su consumo se extiende más allá de su lugar de origen.

Es importante resaltar que la popularidad no necesariamente implica un abandono de las raíces culturales o una homogeneización de los estilos. Por el contrario, muchos géneros latinos populares han logrado mantener su esencia y autenticidad mientras alcanzan audiencias globales. Esta capacidad de adaptación y difusión sin perder su identidad es una de las características más notables de la música latina.

En resumen, los géneros musicales latinos son un rico mosaico cultural que refleja la diversidad de la región. Algunos han logrado una mayor popularidad y difusión mundial, pero todos ellos son portadores de tradiciones y expresiones artísticas enraizadas en la confluencia de distintas influencias culturales. Esta naturaleza híbrida y dinámica es lo que hace que la música latina sea única y atractiva a nivel global.

11. Guaguancó

El guaguancó es una variante de la rumba de origen urbano en Cuba, profundamente arraigada en la herencia cultural afrocubana. Sus orígenes se remontan a las tradiciones musicales y dancísticas de los descendientes de esclavos africanos en la isla, convirtiéndolo en un símbolo de resistencia y preservación de la identidad africana en suelo cubano. Este ritmo representa un legado vivo de la diáspora africana en el Caribe, reflejando la fusión de influencias hispanas y africanas que dieron forma a la identidad cubana.

Este ritmo mantiene su vigencia e importancia dentro de la música popular cubana. Si bien sus raíces se encuentran en la rumba folclórica, su influencia se ha extendido a otros géneros como el son cubano y la salsa, demostrando su adaptabilidad y relevancia en las corrientes musicales contemporáneas. No obstante, a pesar de su popularidad, el guaguancó ha resistido la homogeneización cultural, preservando su esencia y raíces africanas en medio de su evolución.

Como señala un estudio de la universidad distrital "el guaguancó es una variante de la rumba de origen urbano y se caracteriza por el ritmo de las tumbadoras sobre la 'clave cubana' y presenta un acento desplazado, conocido como '2-3'" (Rodríguez O. M., 2018). Los instrumentos de percusión, como las tumbadoras, los cajones de madera y las claves, desempeñan un papel crucial en la interpretación de este ritmo, creando una base rítmica sobre la cual se tejen las

melodías y los movimientos corporales. Rodríguez también destaca que el guaguancó "es eminentemente narrativo, descriptivo con un ritmo más vivo y rápido, con un canto más fluido que el del yambú" (Rodríguez O. M., 2018).

Además de su riqueza musical, el guaguancó se distingue por su componente narrativo y descriptivo, las letras, normalmente sin acompañamiento instrumental, evocan melodías de influencia hispana que contrastan con la polirritmia africana de los tambores. La temática abarca desengaños, denuncias sociales y hechos de la vida real, convirtiéndolo en un vehículo de expresión y resistencia cultural. Esta fusión entre música y danza ha convertido al guaguancó en una forma de arte integral que trasciende las barreras culturales y étnicas, consolidándose como un emblema de la identidad cubana en el mundo.

12. Son cubano

El son es un ritmo musical cuyas raíces se remontan a la fusión de tradiciones hispánicas, africanas y aborígenes que se produjo en las zonas rurales orientales de Cuba durante la época colonial. Surgido en el siglo XIX de un contexto campesino, este género musical se convertiría en uno de los pilares fundamentales de la identidad musical cubana. Su influencia sería clave en el posterior desarrollo de otros ritmos emblemáticos de la isla como el danzón, la rumba y el mambo. El son representa la esencia misma de los orígenes diversos y la riqueza multicultural que caracteriza a la música cubana.

La estructura métrica del son cubano se basa en un compás de 2/2, empleando la llamada "clave de son". Los instrumentos típicamente asociados a este género incluyen la tresera, el tres, las claves, el bongó, las maracas y el contrabajo o bajo. La combinación particular de esta instrumentación y el patrón rítmico definido por la clave de son le confieren al género su sonido inconfundible. Manuel señala que "el sabor distintivo de muchos le debe mucho a un tipo de

sonoridad tonal que, en algunos sentidos, difiere de la tonalidad de una "práctica común" que prevalece en otras formas de la música popular y culta en las Américas y Europa" (Manuel, 2018). Esta sonoridad única tiene sus raíces en la tradición ibero-afroamericana de los primeros siglos de la colonización.

A parte de su cultivo por parte de agrupaciones tradicionales, el son cubano ha demostrado una notable vigencia al ser adoptado y fusionado con otros estilos modernos por nuevas generaciones de músicos. Esta capacidad de reinventarse sin perder su esencia es lo que ha permitido que este género musical trascienda fronteras y se convierta en uno de los emblemas por antonomasia de la riquísima cultura musical de Cuba ante el mundo.

13. Son montuno

El son montuno, también conocido como son maniguero, es un género musical tradicional cubano que tiene sus orígenes en las zonas rurales y campesinas de la isla. Sus raíces se remontan a la fusión de ritmos africanos traídos por los esclavos y elementos de la música española. El son montuno se caracteriza por su estructura alternante de coro y estribillo improvisado, conocido como "montuno". Esta forma musical encarna la esencia de la cultura afrocubana, amalgamando melodías, ritmos y letras que reflejan la vida cotidiana, las tradiciones y la identidad del pueblo cubano (Cairo, 1980).

La instrumentación del son montuno se consolidó con la formación de agrupaciones como el Sexteto Habanero y el Sexteto Nacional de Ignacio Piñeiro en las décadas de 1920 y 1930. Estas agrupaciones, que posteriormente se convirtieron en septetos, incluyeron instrumentos como la guitarra, el tres (guitarra criolla cubana), voces principales y coros, bongós, maracas, y eventualmente se incorporaron el contrabajo y la trompeta. Esta combinación de instrumentos de percusión, cuerdas y viento sentó las bases del son montuno tal como se conoce hoy en día.

En la actualidad, el son montuno sigue siendo un género musical vivo y vibrante en Cuba. Ha sido una influencia fundamental en el desarrollo de otras formas musicales populares como la salsa, el mambo y el chachachá. Aunque mantiene su esencia tradicional, el son montuno ha evolucionado y se ha fusionado con diversos estilos contemporáneos, enriqueciéndose con nuevas sonoridades y arreglos. Sin embargo, su estructura básica de coro y montuno improvisado sigue siendo el corazón palpitante de este género auténticamente cubano.

Algunos de los máximos exponentes y representantes del son montuno a lo largo de su historia han sido figuras emblemáticas como Arsenio Rodríguez, Benny Moré, Compay Segundo, Ibrahim Ferrer y los integrantes del Buena Vista Social Club. Estas figuras han llevado el son montuno a nuevas alturas, fusionándolo con otros géneros como el jazz, el rock y la música contemporánea. El legado del son montuno sigue vivo y se extiende más allá de las fronteras de Cuba, convirtiéndose en un símbolo de la riqueza cultural y la resiliencia del pueblo cubano.

14. Chachachá

El chachachá emerge como un ritmo distintivo de la música cubana que tuvo su auge desde finales de la década de 1930 hasta la década de 1960. Originalmente, el chachachá se desarrolló como una sección dentro de la estructura del danzón, pero evolucionó hasta convertirse en un estilo propio. Las principales orquestas charangas cubanas, como la Orquesta Arcaño y sus Maravillas, la Orquesta Aragón y la Orquesta América, fueron responsables de consolidar el chachachá y llevar su sonido característico a la cima de la popularidad en la isla y más allá de sus fronteras. Estas agrupaciones innovaron en la instrumentación, los arreglos corales y la improvisación, perfilando el chachachá como un género bailable y energético.

El violinista Enrique Jorrín, miembro de la Orquesta Arcaño y sus Maravillas, desempeñó un papel clave en la evolución del chachachá. Inspirado en un nuevo estilo de baile conocido como

"Nuevo Ritmo", Jorrín propuso una estructura coral más participativa, donde todos los instrumentistas se involucraban, en contraste con el danzón tradicional. Esto dio como resultado composiciones emblemáticas como "Constancia", que marcaron un hito en la consolidación del chachachá como un ritmo independiente. "Paralelamente una de las agrupaciones pioneras en la charanga fue la Orquesta América interpretando el chachachá junto a la Orquesta Aragón".

Hoy en día, el chachachá sigue siendo un ritmo vivo y apreciado en la música cubana. Aunque ya no goza de la misma popularidad de sus años dorados, el chachachá ha dejado una huella indeleble en la cultura musical de la isla. Algunas de las agrupaciones contemporáneas han incorporado elementos del chachachá en sus propuestas, fusionándolo con otros géneros y experimentando con nuevos arreglos. De esta manera, el legado del chachachá se mantiene vigente, adaptándose a los cambios y evolucionando junto con la música cubana.

El chachachá, con su mezcla única de elegancia, ritmo y baile, se ha convertido en un símbolo de la riqueza musical cubana. Su influencia ha trascendido las fronteras de la isla, dejando un legado que se extiende a nivel internacional. Figuras como Enrique Jorrín, Ninón Mondéjar y Rafael Lay, entre otros, son reconocidos como artífices de la consolidación y popularización de este ritmo, que sigue siendo apreciado y homenajeado por músicos y bailarines de todo el mundo.

15. Bembé

La música Bembé es un género tradicional encontrado entre los hablantes Egba-yoruba en el área del gobierno local de Obàfèmi Owódé, en el estado de Abeokuta, Ògún, en el sudoeste de Nigeria (Oikelome, 2019). Esta música forma parte integral y omnipresente de la cultura yoruba, y se caracteriza por la combinación de tambores, canto, danza y posesión de trance entre los adoradores y los iniciados. Según la literatura, esta música se realiza para eventos especiales, ya sea como el cumplimiento de una obligación o como una celebración para los òrìsàs (deidades)

como Sàngo, Esu-Elegba, Osun, Egungun, Ògún, Sòpòná, Oya, Obàtálá y Iyemosa. Adicionalmente, se señala que el término "bembé" se refiere a un tambor de doble cabeza, tocado con un palo curvo para acompañar la música y la danza.

Este ritmo es una tradición musical y cultural originaria de Cuba, con raíces en las prácticas religiosas africanas traídas por los esclavos yoruba durante la época colonial. Es una forma de ceremonia religiosa asociada principalmente con la religión afrocubana conocida como santería o regla de Ocha. En esta práctica, el bembé se celebra como un ritual dedicado a los orishas, las deidades o espíritus de la santería, para honrarlos y solicitar su bendición.

El bembé se caracteriza por su música vibrante y rítmica, que incluye una combinación de tambores batá, cantos tradicionales y danzas. Los tambores batá son instrumentos de percusión esenciales en el bembé, compuestos por un conjunto de tres tambores de diferentes tamaños que generan ritmos complejos. Estos ritmos, junto con los cantos en idioma yoruba, crean una atmósfera sagrada y envolvente.

Durante una ceremonia de bembé, los participantes cantan, bailan y tocan música para invocar la presencia de los orishas y establecer una conexión espiritual. Los participantes también pueden hacer ofrendas a los orishas, como alimentos, bebidas y otros objetos simbólicos, como parte de la celebración.

El análisis de este género ha revelado elementos prominentes del patrón pregunta y respuesta, con diversas improvisaciones que se entretajan, estableciendo también la múltiple función de la actuación musical en el contexto de la interacción social y la experiencia religiosa de la comunidad yoruba. Los principales instrumentos utilizados pertenecen a las categorías de membranófonos e idiófonos, según el sistema de clasificación Sachs-Honbostel, trabajando en conjunto para crear la rica textura rítmica y tímbrica característica de la música bembé.

Los principales instrumentos utilizados pertenecen a las categorías de membranófonos e idiófonos, de acuerdo con el sistema de clasificación Sachs-Honbostel. Estos incluyen el tambor maestro, diferentes tambores de diverso tamaño, campanas y sonajas, los cuales trabajan en conjunto para crear la rica textura rítmica y tímbrica característica de la música bembé.

Podemos decir que este ritmo es una expresión cultural significativa que ha influido en otras formas de música cubana, como la rumba y el son. Además, el bembé es una parte integral de la identidad afrocubana y continúa siendo una práctica relevante en la actualidad, tanto en Cuba como en comunidades de la diáspora en otros países. Como parte de la santería, el bembé sigue siendo una forma de mantener viva la herencia cultural africana y fortalecer la identidad de las comunidades afrocubanas.

16. Bolero

El bolero es una forma musical y poética que surgió en Cuba a finales del siglo XIX y se consolidó durante el siglo XIX, según (Mamery, 1989), “como una de las máximas expresiones artísticas de América Latina. Este género musical, derivado del danzón cubano e influenciado por ritmos afroantillanos como la habanera, combina "la producción lingüística con fuertes componentes identitarios típicos de las creaciones colectivas" (Hidalgo, 2007).

Los orígenes del bolero se remontan a 1885, cuando el músico cubano José "Pepe" Sánchez compuso "Tristezas", considerada el primer bolero. A partir de este hito, compositores como Sindo Garay, Manuel Corona, Alberto Villalón y Rosendo Ruiz fueron pioneros en definir las características musicales y poéticas del género. A lo largo del siglo XX, el bolero se fue expandiendo por América Latina, especialmente por México y el Caribe, adquiriendo particularidades regionales, pero manteniendo su esencia como expresión del amor y el

sentimentalismo. Se convirtió en una de las más importantes contribuciones artísticas y culturales de América a la civilización mundial.

En Puerto Rico, el bolero tuvo un desarrollo significativo, convirtiéndose en una parte fundamental de la cultura musical de la isla. Compositores puertorriqueños como Rafael Hernández, Pedro Flores, Bobby Capó y Daniel Santos enriquecieron el cancionero bolerístico con innumerables composiciones. Asimismo, la orquesta de Rafael Muñoz, con el cantante José Luis Moneró, fue clave en la consolidación de un estilo bolerístico más lento y cadencioso, característico de Puerto Rico. El auge del bolero en la isla caribeña se vio favorecido por el desarrollo de las radiodifusoras y la industria discográfica, que permitieron su masiva difusión tanto a nivel local como internacional. Como resultado, el bolero se convirtió en una de las principales banderas culturales de Puerto Rico y, en general, de América Latina, expresando "la mayor manifestación del romanticismo en la música popular" (Mamery, 1989).

En términos musicales es rico y diverso que se caracteriza por su melancolía y su enfoque en temas de amor y desamor. En términos musicales, el bolero es conocido por sus melodías suaves y cadenciosas, sus armonías ricas y su estructura rítmica distintiva, que a menudo presenta un ritmo de 4/4 o 2/4 con acentos en los tiempos débiles. La instrumentación clásica del bolero incluye guitarra, piano, contrabajo, maracas, claves y otros instrumentos de percusión, aunque en su evolución a lo largo de los años, ha incorporado otros instrumentos como el violín, la trompeta y el saxofón. Además, el bolero se caracteriza por sus letras poéticas y emotivas que suelen abordar temas de amor, añoranza y tristeza. Las voces en el bolero tienden a ser expresivas y llenas de sentimiento, complementando la naturaleza lírica de sus composiciones.

En la modernidad, el bolero ha experimentado una renovación y adaptación a nuevas tendencias musicales, fusionándose con otros géneros como el jazz, el pop y la música electrónica.

Muchos artistas contemporáneos han incorporado elementos del bolero en sus obras, manteniendo la esencia romántica del género mientras exploran nuevas sonoridades y técnicas de producción. Esta fusión ha dado lugar a interpretaciones innovadoras del bolero, ampliando su alcance a nuevas audiencias y manteniendo viva su tradición. Además, los boleros clásicos continúan siendo reinterpretados por artistas actuales, lo que demuestra la durabilidad y la relevancia continua de este género en el panorama musical actual.

En resumen, el bolero representa una de las más importantes contribuciones musicales y poéticas de Latinoamérica al mundo. Trascendiendo su origen cubano, el bolero se convirtió en un símbolo identitario continental, gracias a su versatilidad y adaptación a diferentes contextos socioculturales. Su capacidad para reflejar los sentimientos y la cosmovisión de los pueblos latinoamericanos ha hecho del bolero un género musical imperecedero y ampliamente reconocido a nivel global.

17. Changüí

El changüí, considerado como uno de los géneros más distintivos de la música cubana, tiene sus orígenes en las zonas montañosas de Yateras, en la región de la Sierra de Guantánamo. Este ritmo autóctono se filtró gradualmente hacia la zona urbana gracias a los denominados "trececos", quienes eran los ejecutantes del tres, un instrumento fundamental en el changüí. Si bien no existe una fecha exacta de su origen, el changüí se consolidó a lo largo del siglo XIX como un fenómeno sociocultural desarrollado simultáneamente como un ritmo musical y un estilo de baile. Las fiestas campesinas conocidas como "changüíes" o "guateques" fueron fundamentales para su popularización, ya que estas celebraciones que podían durar varios días permitían que los asistentes compartieran comida y bebida, manteniendo viva la tradición.

En su aspecto musical, ha evolucionado a través de tres etapas principales: el changüí primario, el changüí tradicional y el changüí contemporáneo. Cada una de estas etapas presenta variaciones en la formación del ensamble y la instrumentación. Según (Guitierrez, 2019) en el changüí primario, el ensamble estaba conformado por un bokú (tambor primitivo), un tres y un guayo. En el changüí tradicional, se incorporaron instrumentos como el bongo, la botija (precursora de la marimbula) y las maracas. Finalmente, en el changüí contemporáneo, se incluyó la marimbula en lugar de la botija.

La instrumentación del changüí es fundamental para su ejecución auténtica. Destacan instrumentos como el tres, un instrumento derivado de la guitarra española con tres pares de cuerdas, que actúa como el líder melódico y rítmico del ensamble. Otros instrumentos esenciales son el guayo (antecesor del güiro), las maracas, la marimbula (instrumento de bajo percutivo), y el bongo de monte (antecesor del bongo actual).

Antes del surgimiento del changüí, existieron ritmos antecesores como el nengón y el kiribá, que sentaron las bases para el desarrollo de este género. El nengón, considerado "la primera fuente de música campesina en el Sur de Oriente en Guantánamo", se caracterizaba por su simplicidad en los versos y melodías. Por otro lado, el kiribá, sucesor del nengón y antecesor del changüí, presentaba una estructura más compleja con espacios para la improvisación vocal.

De esta manera decimos que el changüí es un ritmo auténtico y singular que representa la esencia de la música tradicional de Guantánamo. Su riqueza histórica, sus aspectos musicales únicos y su instrumentación particular lo convierten en un legado cultural invaluable de Cuba.

18. Salsa

En una entrevista a Cesar Miguel Rondón, Escritor y periodista explica cómo se fue consolidando este sustantivo desde el inicio en donde Phidias Danilo Escalona, un locutor de radio

en Venezuela fue quien empezó a popularizar el término de “salsa”, el primer disco con el nombre explícito en la portada se le atribuye a la agrupación Federico y su combo latino con el álbum “Llegó la salsa”, paralelamente en Puerto Rico los hermanos Lebrón también publican un disco con este sustantivo con su título “salsa y control”, pero no es hasta el año 1974 que el sello Fania Records, que en ese momento estaba en su auge en la industria que asume y lo bautiza formalmente. Después de esto Larry Harlow es el primero del sello en usarlo abiertamente en su disco “Salsa”.

La particularidad de este género radica en su nombre el cual hace referencia a una mezcla de condimentos y de elementos, como lo dijo Celia Cruz en una entrevista para televisión mientras respondía de dónde venía ese término y no está de más, puesto que una canción con esta etiqueta contiene una serie de características de muchos otros géneros y ritmos diferentes que al juntarse con una estructura y con una identidad que se fundó hace muchos años genera esta categoría musical.

Desde el punto de vista musical, la salsa se caracteriza por su complejidad rítmica y sus intrincadas polirritmias. Su base instrumental está conformada por una sección de percusión integrada por diversos instrumentos como las congas, bongós, timbales, claves y güiro, los cuales crean una densa y envolvente textura rítmica. A esta sección se suman los pianos y trombones, que aportan la armonía y los característicos "mambos", mientras que la sección de vientos, compuesta por trompetas y trombones, se encarga de ejecutar los potentes "mambos" que dan tanto sabor a la salsa.

Uno de los aspectos más destacados de la salsa es la importancia que se le otorga a la improvisación y al virtuosismo instrumental. Durante las extensas secciones conocidas como "mambos" o "descargas", los músicos despliegan toda su maestría en solos de percusión, trombón,

trompeta y piano, creando un diálogo musical electrizante que mantiene a la audiencia cautivada. Asimismo, las letras de las canciones de salsa suelen abordar temáticas relacionadas con el amor, el desamor, la vida en los barrios populares y la celebración del baile y la fiesta.

Desde sus inicios, la salsa ha contado con figuras emblemáticas que han dejado una huella imborrable en este género. En el “libro de la salsa” de 2017 de Cesar Rondón podemos leer a algunos de los máximos exponentes y verdaderos iconos de la salsa como Celia Cruz, Héctor Lavoe, Willie Colón, Rubén Blades, Eddie Palmieri, Ray Barretto, Ismael Miranda y El Gran Combo de Puerto Rico, entre muchos otros. Estos artistas, con su talento y carisma, han logrado elevar la salsa a niveles de gran calidad artística y popularidad.

A lo largo de su historia, la salsa ha dado lugar a diversas vertientes y subgéneros. Uno de los más destacados es la salsa dura, caracterizada por su sonido potente y percusivo, impulsada por agrupaciones como la Fania All-Stars. Por otro lado, la salsa romántica, popularizada por cantantes como Gilberto Santa Rosa y Eddie Santiago, enfatiza las letras sentimentales y melódicas más suaves. Además, existen fusiones de la salsa con otros géneros como el jazz, dando lugar al género conocido como "salsa jazz", o con ritmos afrolatinos como la bomba y la plena puertorriqueñas, lo que ha enriquecido aún más el panorama de la salsa.

En la actualidad, la salsa continúa gozando de una gran popularidad tanto en América Latina como en el resto del mundo. Artistas contemporáneos como Marc Anthony, Víctor Manuelle, La India, Tito Nieves y Gilberto Santa Rosa, entre otros, mantienen viva la llama de este género, al tiempo que incorporan nuevas influencias y sonidos que renuevan y actualizan la salsa sin perder su esencia. Más allá de su dimensión puramente musical, la salsa ha adquirido una importancia cultural y social de gran relevancia. Las fiestas y bailes de salsa se han convertido en verdaderos espacios de encuentro y celebración comunitaria, donde se forjan lazos de identidad y

pertenencia. Asimismo, el baile de la salsa, con sus movimientos sensuales y enérgicos, ha trascendido las fronteras culturales, convirtiéndose en una forma de expresión corporal ampliamente difundida en todo el mundo.

En definitiva, la salsa es mucho más que un simple género musical: es una manifestación artística que encarna la diversidad y la riqueza de las culturas caribeñas y latinas, al tiempo que se erige como un vehículo de cohesión social y celebración de la vida. Su capacidad para contagiar alegría, pasión y energía a través de sus contagiosos ritmos y melodías la han convertido en un fenómeno cultural de alcance global, garantizando su vigencia y relevancia en el panorama musical contemporáneo.

19. Mambo

El mambo es un género musical que se originó en México y Cuba durante la década de 1940, Surgió como una evolución del son cubano, combinando elementos rítmicos y melódicos de diversos orígenes, incluyendo el jazz y la música africana. El mambo se caracteriza por un ritmo sincopado, una sección de metales prominente y una fuerte influencia de la percusión. Algunos de los exponentes más destacados del mambo fueron Dámaso Pérez Prado, considerado el "Rey del Mambo", y Tito Puente, quienes contribuyeron a popularizar el género a nivel internacional. "Pérez Prado, en particular, es acreditado con haber desarrollado el estilo característico del mambo, con su uso distintivo de los instrumentos de viento y su enfoque en la sección rítmica" (Loza, 2016).

Las características musicales del mambo incluyen una estructura musical que alterna entre secciones con énfasis en los metales y secciones más centradas en el ritmo y la percusión. Además, el mambo se destaca por su energía y su enfoque en el baile, con movimientos sincopados y enérgicos. A lo largo de su historia, el mambo ha evolucionado y se ha fusionado con otros géneros, como el jazz y el R&B, dando lugar a nuevas formas de expresión musical.

Sin embargo, el espíritu y la esencia del mambo original siguen vivos en la música y la cultura de muchas regiones.

Estas transformaciones y evoluciones del mambo a través del tiempo se ven reflejadas también en la conformación instrumental de las orquestas que lo interpretan. La formación típica de la orquesta que acompañaba al "Rey del Mambo" en la época de mayor esplendor de este género a finales de los años '40 y comienzo de los '50 incluía voz/voces, 4 saxos, 5 trompetas, 1 trombón, 4 percusionistas, piano y contrabajo pizzicato. A lo largo de la producción de esta agrupación, se fueron incorporando otros instrumentos como el órgano eléctrico, la pandereta y la guitarra, ocupando roles solistas o protagónicos.

Esta conformación instrumental se diferenciaba de la típica big band de jazz liderada por Stan Kenton. Mientras que la big band de Kenton seguía más los lineamientos de la tradición jazzística estadounidense, con una predominancia de los instrumentos de viento, la orquesta que acompañaba al "Rey del Mambo" respondía a una concepción más propia de la región latinoamericana de entender la agrupación musical.

La denominación de "orquesta" en este contexto obedece a criterios diferenciados de los que otorgan esa misma entidad a la orquesta sinfónica tradicional europea. En el ámbito latinoamericano, una "orquesta" se define más por la variedad instrumental que por el número de integrantes, lo cual se refleja en la conformación de esta agrupación, numéricamente más pequeña que la big band de Kenton.

20. Bossa-nova

El nacimiento del Bossa Nova en 1959 marcó un hito trascendental en la música popular brasileña. El álbum "Chega de Saudade" del guitarrista bahiano João Gilberto es considerado la obra fundacional de este movimiento musical revolucionario. En sus canciones, Gilberto introdujo

innovaciones estéticas profundas que trastocaron la relación entre música y letra, el ritmo, la armonía y el estilo vocal, desafiando las nociones establecidas de la identidad nacional brasileña en la música. Como afirma el autor, "Chega de saudade aparece para decir, a su manera, con su compleja sencillez, lo que la Bossa Nova también afirmarán: no existe revolución política que no sea, inherentemente, una revolución estética" (Affanni, 2014)

Más allá de lo puramente estético, el Bossa Nova tuvo una dimensión política al cuestionar la separación entre arte y política imperante en ese momento. A través de sus experimentos con la forma y la percepción musical, este género remodeló la manera en que la música era experimentada, sin caer en el esteticismo puro ni en un arte político didáctico. Rompió con la correspondencia lineal entre causa y efecto, afirmando una indeterminación donde un elemento musical podía causar múltiples efectos en la audición.

Una de las innovaciones clave de la Bossa Nova fue la llamada "batida" creada por João Gilberto, que revolucionó el ritmo de la samba tradicional brasileño. Esta nueva síncopa surgió de emular el sonido de las caderas de las lavanderas de Bahía al caminar, generando una sensación de tiempo continuo y reposo imposible. Como señala Gava, "los desfasajes rítmicos nacidos del contrapunto voz/guitarra se remitían a las inflexiones de la lengua hablada; surgía un tiempo medio inconmensurable entre los dos, apenas suficiente para garantizarle la esencia musical al verso" (2008, p. 62). La armonía también se vio renovada, con un tratamiento novedoso de las disonancias que fueron incorporadas de manera estructural en lugar de ser meras tensiones que resolver. De Campos afirma que "las regiones tonales mayores y menores se Inter penetran continuamente" (2006, p. 34) en el Bossa Nova, desafiando las nociones tradicionales de la armonía tonal.

Los principales exponentes del Bossa Nova, además del propio João Gilberto, fueron Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, entre otros. A nivel internacional, el género alcanzó una

enorme popularidad a partir de grabaciones influyentes como "Getz/Gilberto" de 1964 con el saxofonista estadounidense Stan Getz. El Bossa Nova cautivó al público mundial con su sofisticación melódica y armónica, aunada a una expresividad rítmica sutil pero hipnótica. Artistas de la talla de Frank Sinatra, Ella Fitzgerald y muchos otros grabaron temas Bossa Nova.

21. Timba

La música popular cubana ha sido históricamente una de las manifestaciones artísticas más ricas y complejas del continente americano. A lo largo del siglo XX, esta tradición musical ha experimentado una constante transformación, reflejando los profundos cambios sociales, políticos y culturales que han tenido lugar en la isla. Es dentro de este marco de evolución y renovación que surge, a finales de la década de 1980, un nuevo género musical conocido como la timba.

La timba se configura como un fenómeno multidimensional que trasciende lo estrictamente musical. Sus orígenes se remontan a las turbulencias del denominado "Período Especial" en Cuba, una etapa de profunda crisis económica y social que se inició tras la caída del bloque socialista a finales de la Guerra Fría. En medio de este contexto de incertidumbre y escasez, la timba emergió como una manifestación artística que lograba captar y canalizar las aspiraciones, ansiedades y reclamos de amplios sectores de la población cubana.

Desde el punto de vista sonoro, la timba se caracteriza por una amalgama de influencias que van desde el son cubano hasta géneros foráneos como el funk y el jazz. Sus arreglos orquestales se distinguen por una gran riqueza rítmica y una poderosa sección de vientos que crea una textura musical densa y envolvente. Asimismo, las letras de las composiciones timberas abordan una amplia gama de temáticas que reflejan las realidades cotidianas de la Cuba de aquellos años, tales como la escasez de recursos, la desigualdad social, la prostitución y los nuevos estilos de vida surgidos en el contexto del "Período Especial". Tal como afirma el músico José Luis Cortés, "las

élites ignoran la dura realidad cotidiana de la vida en la isla. Nosotros somos cubanos y en nuestras canciones hablamos de la Cuba real" (Fuarros, 2005).

Más allá de sus características musicales, la timba se ha erigido como un espacio de reafirmación identitaria y de construcción de nuevas subjetividades. Al apropiarse de elementos de la tradición musical afrocubana, particularmente de la rumba, la timba se convierte en un vehículo para la reivindicación de lo negro y lo popular frente a los discursos oficiales de cubanidad. En este sentido, la timba puede ser entendida como una forma de "apropiación desde dentro" de la herencia cultural, en la que "los músicos no se limitan a reproducir pasivamente los códigos de la tradición, sino que los reelaboran y reinterpretan de acuerdo con sus propias necesidades y aspiraciones" (Fuarros, 2005).

Asimismo, la timba ha desempeñado un papel fundamental en la configuración de nuevas formas de sociabilidad y expresión comunitaria. Al adoptar el barrio como su principal espacio de referencia, la timba ha logrado establecer un vínculo estrecho con los sectores populares de La Habana, convirtiéndose en un medio de articulación de sus demandas y reclamos. Los bailes y las fiestas timberas se han erigido como espacios de encuentro y de afirmación de la identidad barrial, donde los músicos interpelan directamente a su público a través de letras y coros que evocan la experiencia cotidiana de la Cuba del "Período Especial".

El desarrollo del tumbado de piano fue clave en la evolución de la timba desde el son y la salsa tradicional. El texto analiza cómo los pianistas de la timba como Juan Carlos González, Iván Melón Lewis y Tirso Duarte transformaron el patrón rítmico estándar del tumbado. Los nuevos tumbados presentaban esquemas rítmicos más extensos de 2 o 4 claves, con acentos y síncopas inusuales derivados de otros ritmos afrocubanos. La ubicación de las octavas estructurales se modificó radicalmente, creando riffs melódicos distintivos. La relación entre octavas y rellenos

también varió, haciendo "cantar" al relleno de terceras. Estos cambios en el comportamiento rítmico y melódico del piano complementaron la mayor complejidad y riqueza contrapuntística de la timba.

Más allá de los aspectos técnicos, el texto subraya la importancia de sistematizar y comprender la singular complejidad rítmica de los lenguajes musicales populares latinoamericanos. Plantea que esta tarea permitirá formar músicos críticos, capaces de conectar diversas tradiciones y pensar desarrollos futuros. En lugar de limitarse a simplificaciones, se requieren nuevos enfoques vinculados a las formas reales en que los músicos populares aprenden y crean. Sólo comprendiendo a fondo las especificidades rítmicas de géneros como la timba, se podrá hacer accesible este valioso patrimonio a las nuevas generaciones de músicos latinoamericanos.

En definitiva, la timba se ha configurado como una de las expresiones musicales más representativas y significativas de la Cuba contemporánea. Lejos de ser una mera continuación de la tradición, la timba se erige como un fenómeno cultural complejo que logra articular nuevas formas de subjetividad y de organización comunitaria, al tiempo que cuestiona y reelabora los discursos hegemónicos sobre la identidad nacional. Su irrupción en el panorama musical cubano a finales del siglo XX ha dejado una huella imborrable, convirtiéndola en un objeto de estudio ineludible para comprender la dinámica cultural y social de la isla en un momento histórico marcado por profundas transformaciones.

22. Arreglos

Un arreglo musical es la reinterpretación creativa de una obra musical preexistente, adaptándola a un nuevo formato instrumental/vocal y dotándola de una identidad particular. Como bien señala José Francisco López, el 'arreglar' música es un oficio en el que se ponen en juego

habilidades desarrolladas a partir de la técnica, el uso de herramientas, la experimentación, la creatividad y el sustento teórico (López, 2016). El arreglista toma una composición original y la reelabora, modificando elementos como la instrumentación, armonización, texturas, acompañamientos, agregando introducciones, interludios, codas, etc. Esto implica tomar decisiones creativas sobre cómo redistribuir y reinterpretar los componentes melódicos, armónicos y rítmicos de la pieza fuente para un nuevo contexto interpretativo. Como señala el autor, la "textura" es un elemento clave que el arreglista maneja para dotar de cierta impronta o identidad particular a su arreglo, trabajando con elementos como "capas", figura/fondo, refuerzos, contrastes y la sintaxis formal.

A diferencia de una transcripción literal, en un arreglo hay un trabajo de recreación que logra resaltar ciertos elementos expresivos a la vez que respeta la esencia de la obra original. Como expresa López: "En lugar de puntualizar sobre los parámetros sustanciales de la música (melodía, armonía y ritmo), este trabajo estimula -con relación a "estrategias de escritura musical"- la reflexión y énfasis creativo en torno a la "textura", como elemento fundamental para dotar de cierta impronta o identidad a los arreglos".

23. Orquestación

En la búsqueda por establecer formatos instrumentales idóneos para la interpretación de diversos géneros musicales, es imprescindible abordar el concepto fundamental de la orquestación. Un formato musical se refiere a la combinación específica de instrumentos que conforman un ensamble o agrupación encargada de ejecutar una obra. La orquestación, por su parte, engloba el estudio y la práctica de escribir y adaptar música para dichos conjuntos instrumentales.

La orquestación es un arte compositivo en sí mismo que ha evolucionado a lo largo de la historia de la música. Implica la habilidad de distribuir y equilibrar las partes musicales entre los

distintos instrumentos de una agrupación, aprovechando al máximo las características tímbricas, expresivas y técnicas de cada uno. Como bien señala el reconocido compositor y teórico musical Samuel Adler, "los colores orquestales específicos, e incluso la particular disposición de los acordes en el tejido orquestal, dan una personalidad especial a la música" (Adler, 2006). Esto resalta la importancia de la orquestación en la creación de una identidad sonora única para cada género musical.

La orquestación es similar a la armonía, a la melodía o a cualquier otro parámetro de la música. Por consiguiente, es imperativo que uno adquiriera las destrezas básicas de este arte para convertirlo en algo personal en el futuro. El oído será el factor decisivo para la elección de instrumentos, así como en las combinaciones de estos. Por esa razón, debemos concentrarnos inmediatamente en el desarrollo del oído y en intentar que sea capaz de escuchar y distinguir los colores (Adler, 2006, p.1).

Al abordar la orquestación, es necesario comprender que no se trata simplemente de asignar notas a diferentes instrumentos, sino de un proceso meticuloso que requiere un profundo conocimiento de las capacidades y limitaciones de cada uno. La orquestación es el arte de combinar timbres, texturas y registros de manera equilibrada y coherente, con el objetivo de resaltar las características distintivas de un género y transmitir su esencia de manera auténtica.

24. Música fusión

El género de la música fusión se erige como un fenómeno innovador y trascendental, desafiando las fronteras convencionales y promoviendo una exploración audaz de nuevos territorios sonoros. Este movimiento artístico, surgido de la convergencia de diversas tradiciones musicales, ha dado vida a una expresión única y ecléctica que trasciende las limitaciones establecidas, amalgamando estilos, ritmos y técnicas de manera vanguardista.

La relevancia de la música fusión radica en su capacidad para impulsar la renovación y revitalización de los géneros existentes. Como afirma el aclamado autor Stuart Nicholson, "el cambio no es sólo inevitable, es necesario. El jazz-rock renovó el ciclo de cambio en el jazz a finales de los sesenta, y ha continuado evolucionando durante los ochenta y noventa de una forma en que otras áreas del jazz no lo han hecho" (Nicholson, 2000). Esta cita subraya el papel fundamental de la fusión como catalizador de la evolución musical, desafiando los paradigmas tradicionales y abriendo nuevas rutas de exploración artística.

El impacto cultural y el legado de este género son innegables, extendiéndose a través de una amplia gama de expresiones musicales contemporáneas, desde el rock progresivo hasta la música electrónica, pasando por el hip-hop y el pop experimental. La fusión ha inspirado a artistas de diversas procedencias a experimentar con sonidos únicos, enriqueciendo así el panorama musical global. Además, su relevancia en la escena actual es innegable, atrayendo a nuevas generaciones de melómanos y músicos que buscan expandir sus horizontes artísticos.

La experimentación y la búsqueda incesante de nuevos sonidos han sido los motores impulsores de la música fusión. Este género ha alentado a los artistas a desafiar los límites convencionales y explorar territorios inexplorados, combinando elementos aparentemente dispares de manera audaz y creativa. Esta filosofía de apertura y exploración es precisamente lo que impulsa la presente investigación, la cual propone una inmersión en los ricos y diversos géneros latinoamericanos y afrocubanos. Al igual que la música fusión, este trabajo busca celebrar la riqueza cultural de estas tradiciones, destacando su potencial para generar nuevas expresiones artísticas al fusionarse con otros estilos musicales, promoviendo así un diálogo intercultural a través de la música.

E. METODOLOGÍA

1. Formato

En el proceso de selección del formato musical para las canciones, se determinó que era imprescindible la inclusión de dos elementos básicos: el bajo y la conga. Esta decisión no es fortuita, pues como bien señaló el reconocido músico y compositor Alexis Lozano: "si hay conga y bajo, hay baile". Estas palabras resaltan la importancia fundamental que tienen estos instrumentos en los ritmos y géneros latinos, ya que constituyen el corazón que invita al movimiento y la danza. El bajo, con sus líneas rítmico-armónicas, aporta el sostén y la solidez necesarios, mientras que la conga, con sus patrones y acentos otorga el calor característico de la música latina.

Para complementar y enriquecer aún más la sección de percusión, se incorporó un timbal con cencerro, campana y clave. Estos "toys", son indispensables para ejecutar música latina. La clave, por su parte, dicta el patrón rítmico base sobre el cual se construyen los demás elementos. Además de esta sólida base rítmica, se incluyó una batería con el objetivo de dotar a las canciones de contundencia, fuerza y versatilidad. Su amplio rango de sonoridades y su capacidad para adaptarse a diferentes estilos permite abarcar una amplia gama de géneros y ritmos, desde los más tradicionales hasta los más contemporáneos.

En cuanto a la parte armónica, el piano desempeña un papel crucial debido a su presencia rítmico-armónica. Sus riffs o patrones, ejecutados con destreza, logran marcar y definir los diferentes ritmos, otorgando una identidad distintiva a cada estilo abordado. Con los emblemáticos montunos, el piano tiene la capacidad de capturar la esencia de cada género, convirtiéndose en un instrumento versátil y expresivo.

Por otra parte, se incorporó un brass, una sección de vientos metales compuesta por dos trompetas, un saxofón tenor y un trombón, con el fin de contar con una cuerda contundente y energética. Las trompetas, con su sonido brillante y penetrante, aportan una dimensión adicional de fuerza y energía, realzando los momentos álgidos y las secciones más potentes de las canciones. Esta sección de vientos metales, tan característica de la música latina, brinda la oportunidad de explorar arreglos ricos y llenos de vida.

Finalmente, la formación instrumental se complementa con una voz principal y una sección de coros. La voz solista es la encargada de transmitir las letras y las emociones, guiando al oyente a través de las historias y los mensajes contenidos en las canciones. Por su parte, los coros cumplen una doble función: por un lado, refuerzan y enriquecen la línea melódica principal, otorgando mayor cuerpo y presencia; y por otro, permiten la ejecución de los famosos "coros" o "pregones", elementos característicos de la música latina que invitan a la participación y la interacción del público. Esta cuidadosa selección de instrumentos y voces, cada uno con su rol específico y su aporte particular, se realizó con el objetivo de capturar la esencia de los ritmos latinos y brindar una experiencia musical auténtica.

2. No debí

En el proceso creativo previo a la composición de la canción "No Debí", los autores Emmanuel Martínez y su compañero Cristian Elías Trochez tenía una visión clara de las características que deseaba plasmar en su obra musical. Su principal objetivo era fusionar diversos ritmos y géneros en una piezaailable, pero con un toque melancólico que evocara emociones profundas. Aunque en la etapa inicial de lluvia de ideas no contaba con un cúmulo significativo de conceptos, el autor poseía una estructura sólida que sirvió como punto de partida para el desarrollo

de la canción. Esta estructura claramente definida le permitió canalizar sus esfuerzos y dar forma a su visión artística.

Durante esta fase preliminar, el creador se enfrentó al desafío de conjugar elementos aparentemente diferentes, como son los ritmos alegres y danzantes con la melancolía inherente a la temática que deseaba abordar. Sin embargo, lejos de desalentarse, esta dicotomía se convirtió en una fuente de inspiración y motivación para explorar nuevas vertientes musicales. A medida que avanzaba en el proceso compositivo, el autor fue refinando sus ideas iniciales y dando vida a una pieza musical que reflejaba su anhelo de crear una experiencia auditiva cautivadora y multifacética. Así, "No Debí" se erigió como un lienzo sonoro en el que se entrelazaron diversos géneros, ritmos y matices emocionales, ofreciendo al oyente una aventura musical única y memorable.

2.1. Composición "No Debí"

En la etapa compositiva de la canción "No Debí", los autores optaron por un enfoque colaborativo que enriqueció significativamente el resultado final. Si bien el autor principal contaba con una idea germinal que comprendía letra, melodía y armonía, esta se encontraba en un estado incipiente, insuficiente para conformar por sí sola una obra musical completa. Ante la naturaleza profundamente personal e íntima de la temática abordada, ambos compositores reconocieron la importancia de aunar esfuerzos y perspectivas. La estrecha amistad que los unía sirvió como catalizador para un proceso creativo fluido y enriquecedor, en el cual pudieron explorar y dar forma conjunta a los sentimientos y emociones que deseaban transmitir.

En este proceso creativo, uno de los principales desafíos que afrontaron los compositores fue plasmar de manera equilibrada la temática personal e íntima en la letra, al tiempo que lograban una musicalidad cautivadora. La canción, concebida para ser interpretada por una voz femenina

en segunda persona, recrimina a una expareja por su incapacidad para expresar abiertamente sus pensamientos y emociones. A lo largo de dos sesiones de composición intensiva, ambos autores trabajaron mancomunadamente para desarrollar y completar los dos versos principales de la obra. El diálogo constante y el intercambio de ideas entre estos amigos cercanos fueron fundamentales para dar forma a la visión artística que deseaban transmitir en "No Debí". Mediante este enfoque colaborativo, lograron encontrar un balance adecuado entre la expresión lírica personal y los elementos musicales que conforman la pieza.

2.2. Letra

[Verso 1]

Llevo días pensando en el dolor que te causé,

De a poquitos ha embriagado tus lamentos

No he podido dejar de esperar

Una llamada y que me digas que pensabas.

[Pre-coro]

Que pensabas de mí que querías oír,

Que te pude producir y no debí.

[Verso 2]

Lo lamento y pienso que no debí alejarme

Pero continué con mi error.

Error que me ha costado,

Error que me ha enseñado,

Error todo ha sido mi error.

[Pre-coro 2]

Que pensabas de mí, que querías oír,

Que te pude producir y no debí

[Coro pregón]

Déjame explicar

[Coro Pregón 2]

Piensa mal de mi

Habla mal de mi

2.3. Arreglo

Entre el arreglo musical y la producción se denota la estrecha relación que existió entre ambos procesos durante la creación de la canción. Agruparlos bajo un mismo subtítulo respondería a la naturaleza orgánica y paralela en la que se desarrollaron. El proceso inició con el arreglo enfocado en la sección percusiva, determinando la forma general del tema, sus cortes y patrones rítmicos. Posteriormente, se dio inicio al registro de las pistas de percusión, dando así los primeros pasos en la producción musical. Sin embargo, lejos de ser etapas separadas, el arreglo y la producción avanzaron simultáneamente y se complementaron mutuamente. Conforme progresaba

la grabación, se construyó el resto del arreglo de manera progresiva, incorporando nuevos elementos y detalles a la pieza musical.

Para comprender cabalmente esta sección, se abordarán ambos aspectos por separado, resaltando su interconexión. En cuanto al arreglo, se explorarán la conceptualización inicial, el enfoque dado al arreglo de la percusión, la determinación de la forma, estructura, cortes y cambios, así como el arreglo de las demás secciones como voces, instrumentos melódicos y armónicos. Respecto a la producción, se describirá la configuración del entorno de grabación, el registro de las pistas de percusión y la incorporación progresiva de nuevos elementos durante este proceso. Finalmente, se abordarán las etapas de mezcla, procesamiento y masterización final.

2.4. Forma

En cuanto a la forma de la canción, se tomó como punto de partida los dos versos previamente compuestos, los cuales presentaban un aire de bossa nova. Cabe destacar que, en la segunda mitad de estos versos, la letra era similar, lo cual brindó la oportunidad de desarrollar un pre-coro en ritmo de bolero. De esta manera, la estructura quedó conformada por el verso 1, el pre-coro, el verso 2 y nuevamente el pre-coro. Es importante mencionar que los versos se encuentran en clave 2-3. Posteriormente, se incorporó una introducción de 8 compases en ritmo de bembé a 6/8, cuya clave se encontraba invertida o en 3-2. Debido a esto, fue necesario agregar un compás adicional luego de las 8 iniciales, con el fin de que la clave coincidiera correctamente.

Después del segundo pre-coro, se incluyó una repetición de este, dando paso a una sección de presión, la cual conduciría a una marcha de coro/pregón. Esta sección tenía una extensión considerable, por lo que se dividió mediante una presión que se transformaría en un changüí, para luego retornar al coro pregón. Finalmente, la coda o sección final adoptó un ritmo de songo,

culminando con un obligado interpretado por toda la orquesta, es decir, un pasaje melódico ad libitum ejecutado por el conjunto completo sobre el acompañamiento rítmico.

En resumen, la forma comprende: introducción en bembé, verso 1, pre-coro, verso 2, pre-coro con repetición, presión, marcha de coro/pregón, presión y changüí, retorno al coro pregón, coda en songo y obligado final de toda la orquesta. Esta estructura integra diversos ritmos y géneros, brindando dinamismo y variedad a la pieza.

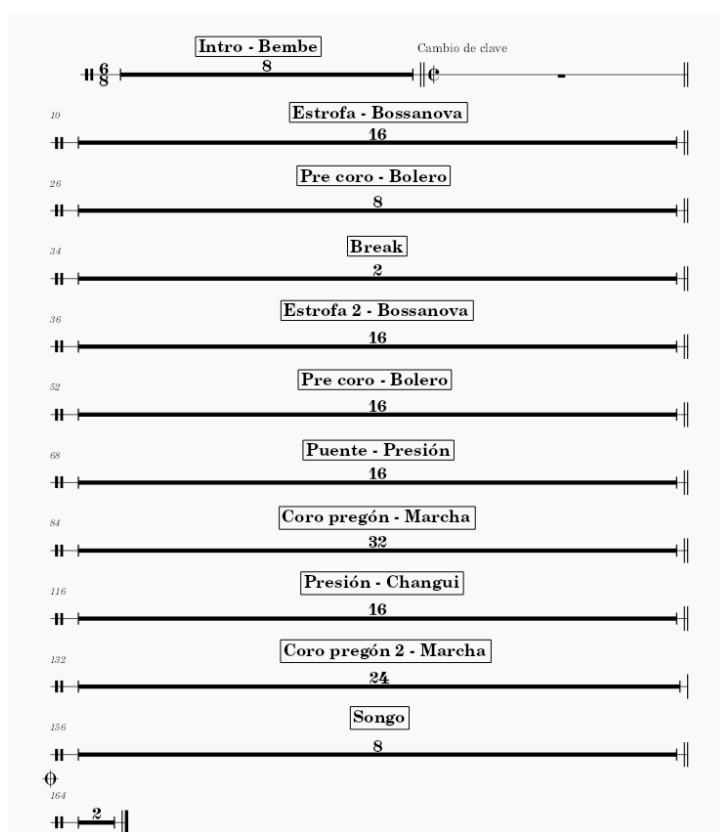


Ilustración 9 Forma No Debí

2.5. Sección de percusión

En el proceso de construcción de la sección de percusión para la canción, se tomó como punto de partida la batería, ya que este instrumento cumpliría un rol fundamental al marcar

puntualmente los arreglos. Con el objetivo de diferenciar las distintas secciones, se indicaron una serie de fills (fragmentos rítmicos de transición) acompañados de obligados rítmicos que posteriormente servirían como guía para el resto de la sección percusiva.

La incorporación de la batería dio lugar a un proceso de orquestación, pues si este fuera el único instrumento de percusión, debería replicar las bases rítmicas de la conga o el timbal. Sin embargo, al contar con una sección percusiva más amplia, la labor de la batería consistió en orquestar estos patrones utilizando recursos como los toms y los platos. Iniciar con la batería permitió que los cortes y obligados fueran más fáciles de interpretar posteriormente en la conga y el timbal.

Set de percusión

No debí

Emmanuel Martinez / Cristian trochez

Guía drums

♩ = 100

Intro 8 ♩ = 150 **V1** 7 Fill Bossa ride muted sn t1 t2

Bembé 6/8 Bossa nova close 2-3

21 sn 3 Fill de conga - vamos a bolero..... 8

3 3 3 Ponchadito Bolero

corte 34 V2 16 Precoro 8

sn t2 hh sn t2 hh 3 3 Bolero

60 7 Punte ♩ = 160 16 Coro Pregón 32 Moña 16

132 Coro Pregón 32 φ

Ilustración 10 Guía percusión

Una vez establecida la base rítmica a cargo de la batería, la conga y el timbal siguieron lo estipulado por esta, complementando y enriqueciendo la sección con la incorporación de diferentes rudimentos y caracteres propios de la interpretación de cada músico percusionista. De esta manera, se logró una sección de percusión cohesiva y equilibrada, donde cada instrumento aportaba su sonoridad y su identidad particular, al tiempo que se mantenía la integridad rítmica y estructural del arreglo.

Las decisiones que se tomaron a la hora de seleccionar los diferentes ritmos y estilos que se evidencian en la imagen de la forma se dan gracias a dos factores muy importantes. El primero es la ventaja de la sensación que genera la melodía principal, un bossa-nova, el cual aterriza un sentir plenamente latino al presentar una clave ya mencionada con anterioridad de ahí en adelante con ese pensamiento de clave lo que resta es organizar de manera organiza las siguientes secciones lo que me lleva al siguiente punto. El segundo factor importante es la tarea de incluir distintos ritmos y géneros musicalmente conocidos por ser latinos para la demostración de la presencia de la clave en estos estilos.

Para la satisfactoria selección de los estilos musicales consecuentes se usó una lluvia de ideas que se realizó mediante una escucha activa de muchas canciones de diferentes estilos, intérpretes y arreglos. Artistas y agrupaciones tan variados como Alain Pérez, Jeremy Bosch, Roberto Roena, Héctor Lavoe, etc.

Aunque la sensación de un estilo musical se compone de todos sus elementos (armonía, ritmo y melodía) se le dio más importancia a la contundencia de la sección rítmica, sabemos que incluso instrumentos rítmico-armónicos pueden marcar la diferencia a la hora de cambiar un género, pero para este proyecto, la percusión va a ser ese factor inamovible y se logra mediante las indicaciones de interpretar los patrones más conocidos y tradicionales de cada aire musical.

Parece una solución bastante sencilla ya que los patrones más populares se saben que funcionan debido a que están en clave, pero esto genera una necesidad que el resto de los instrumentos se moldeen a lo que la sección de percusión está mandando, es decir que todos los elementos deberán tener cuidado de no cruzarse.

Este enfoque metodológico, que partió de la batería como eje central y luego se expandió hacia los demás instrumentos de percusión, permitió un abordaje sistemático y organizado en la construcción de la sección rítmica. Asimismo, brindó espacios para la interpretación individual de cada músico, enriqueciendo así la textura y la dinámica de los patrones percusivos.

2.6. Sección armónica

En la construcción de la sección armónica, se tomó como punto de partida la línea melódica de la voz principal, la cual se encontraba en la tonalidad de Am. A partir de esta referencia, se realizó una armonización básica inicial. Posteriormente, según los grados de armonía establecidos, se inició un proceso de re-armonización más elaborado.

Para la introducción, se planteó una progresión armónica que consistía en los grados i | VI | VII | VI | V7, preparando el terreno para la entrada de la estrofa. Esta última comienza con el acorde de tónica Am (i), seguido de un Dm7 | Gm7 | C7, los cuales cumplen la función de un 2-5-1 (con quinto grado menor) hacia C7. Sin embargo, esta cadencia se presenta de manera interrumpida, ya que el C7 no resuelve, dando paso a un nuevo 2-5-1 hacia Am, que en su punto final se convierte en una dominante secundaria para modular a la sección del pre-coro.

Intro

Am Am F F G G F E7

lle vo

Estrofa I

10 Am Dm7 Gm7 C7

di as pen san do en el do lor que te cau se dea po

14 Bm7b5 E7 Am Am

qui tos haem bria ga do tus la men tos nohe po

18 Am Dm7 Gm7 C7

di do de jar dees pe rar u na lla

22 Bm7b5 E7 Am A7

ma day que me di gas que pen sa bas que pen

Ilustración 11 Fragmento armónico de no debí

En cuanto al pre-coro, se introduce un Dm, donde su séptima nota empieza a descender gradualmente, generando una progresión armónica como Dm | Dmmaj7 | Dm7 | Dm6. Posteriormente, se presenta un IV grado y un V7, según la disposición melódica. Para retornar a la estrofa en Am, se utiliza la tónica del pre-coro (Dm) que funciona como cuarto grado menor de la tonalidad de Am, y un Bb que sería el VI de Dm, actuaría como un acorde de tránsito para el quinto grado.

Pre coro

♩ = 150

26 Dm Dmmaj7 Dm7 Dm6

sa bas de mi que que que rías o ír que te

30 Bb Bb A7 A7

pu de pro du cir y no de bí

Ilustración 12 Fragmento no debí

Esta secuencia se repite según la forma establecida, dando paso al coro-pregón. El coro-pregón se presenta en la tonalidad de Fm, sin utilizar ningún acorde de su propio contexto tonal, con el fin de generar un contraste armónico contundente. La cadencia armónica de esta sección consiste en i | iv | ii | V7. En este punto, la voz debe responder a las funciones armónicas establecidas, a diferencia del enfoque previo donde la armonía seguía a la melodía.

Finalmente, para preparar la transición hacia la siguiente sección, se continúa la dinámica de modular sin contexto tonal, iniciando una cadencia en Cm, que consiste en i | iv | VII | V7.

Si bien el contenido de la armonía es de suma importancia, la manera en que este se interpreta, para este proyecto de grado lo es aún más, llegando a este punto del ritmo armónico. Con tantos aires musicales por los que pasa el tema “no debí” es importante demarcar la diferencia entre ellos, aunque la sección de percusión constantemente ayuda a que se logre, los elementos de la armonía tienen la función de redundarlos o de mezclarlos entre sí.

Llegando a la mitad de la segunda estrofa, se le indica al pianista que, en ese punto, deje de acompañar a la voz con el ritmo de bossa-nova, el cual está demarcado en la partitura, todo esto para que abra el abanico de posibilidades y ejecute un montuno poco activo, tan sutil que no confunda el aire brasileiro, generando de la manera más desapercibida una fusión.

Hablando de indicaciones puntuales dentro del tema, el bajo al ser un instrumento tanto rítmico como armónico se le sugirió realizar lo mismo que la sección de percusión, que es tocar los patrones tradicionales de cada género.

Este enfoque metodológico, que combinó una armonización inicial basada en la melodía principal con posteriores procesos de re-armonización y modulaciones tonales, permitió crear una sección armónica rica en variedad y contraste. Asimismo, brindó la oportunidad de explorar diferentes recursos armónicos, como las dominantes secundarias, las cadencias rotas y elementos

rítmico-armónicos, aportando una mayor profundidad y complejidad a la estructura armónica del tema.

2.7. Sección de brass y fills

Iniciando con generalidades para la sección de vientos se optó por usarla en secciones muy específicas, en la introducción, las estrofas, los pre-coro, el puente y en la parte final el cual es un obligado de todos los instrumentos. En las partes con voz melódica se conforman por fills a manera de adornos o en el caso del pre-coro, un acompañamiento armónico o “background” que genera estabilidad. Para la introducción y el puente, estos cuatro instrumentos que conforman la cuerda pasan a ser la voz líder o “lead” principal, siendo estos los solistas en ese momento y el elemento que se le tiene que poner más atención.

Dentro de la realización del arreglo de vientos para la introducción se optó por lo más coherente, algo sencillo y melodioso en donde toda la cuerda actúa unida, pero sin necesidad de estar sonando todos los instrumentos al tiempo, generando así, un pequeño contrapunto melódico.

Intro

Estrofa I

Ilustración 13 Introducción trompeta 2

Analizando también la estructura de las dos trompetas en la introducción podemos ver que éstas actúan en su mayoría en los contratiempos de los compases y así mismo llenando los espacios en silencio que la clave del 6/8 tiene, de esta manera podríamos decir que el ritmo que posee logra una sinergia que acentúa el patrón rítmico dominante de esta sección.

Continuando con las estrofas, se buscó el momento idóneo para no intervenir con la intención de la voz, por lo que los vientos empiezan en el cuarto compás de la estrofa. De manera sutil inician el tenor y el trombón con un background corto, hasta culminar en un *tutti* a diferentes voces con toda la sección completa, melódicamente están llenas de tensiones disponibles y notas de la tetra de la función, esto se consolidó gracias al ensayo y error en los programas de edición hasta encontrar algo consonante.

The image shows a musical score for four brass instruments: Tpt. 1, Tpt. 2, T. Sx. (Tenor Saxophone), and Tbn. (Trombone). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It starts at measure 14. The brass instruments enter in measure 4 with a short background. The score includes dynamics like 'p' and 'p' (piano) and articulation like accents and slurs. The bass line shows chords: Bm7b5, E7, Am, and Am3.

Ilustración 14 Fragmento vientos no debí estrofa

El momento del pre-coro es un cambio de energía, por lo que se usa al brass a manera de pads (a manera de acordes), buscando delicadeza no entran todos a la vez, sino que inician por turnos, lo que genera que la cuerda se sienta grande. Notas largas seguidas de melodías sencillas son la combinación perfecta para no caer en lo monótono. La distribución de las voces se hace de manera exagerada y consonante, usando dos parejas, la primera trompeta con el trombón, registros muy alejados y el tenor con la segunda trompeta que no pasan los intervalos de octava.

Pre coro
♩ = 150

Dm Dm/C# Dm7 Dm6

Ilustración 15 Fragmento pre-coro no debí

2.8. Producción

Las sesiones de grabación se llevaron a cabo en tres estudios y salones de ensamble pertenecientes a la Universidad Icesi, aprovechando la infraestructura y equipamiento profesional disponible en dichas instalaciones. Además de los recursos institucionales, el productor hizo uso de su propio equipo personal, como computador, micrófonos y discos externos de almacenamiento.

Para la captura de las interpretaciones, se utilizaron diversas consolas de grabación de gama alta presentes en los estudios. En el estudio A se empleó la consola API 2448, mientras que en el estudio B se trabajó con una SSL. El productor, por su parte, contó con una UAD Volt 476 para complementar el proceso. Asimismo, se aprovechó la variedad de micrófonos de calidad disponibles en la universidad, incluyendo modelos como el U87, R121, U47, KM184 y RE20.

En cuanto a la técnica de grabación, se optó por capturar las interpretaciones musicales de manera íntegramente orgánica, contando con la participación en vivo de talentosos instrumentistas. Esta decisión permitió preservar la esencia y frescura de las ejecuciones, enriqueciendo así la autenticidad del proyecto.

El elenco de músicos que participó en las sesiones de grabación estuvo conformado principalmente por estudiantes y egresados de la Universidad Icesi, quienes aportaron su talento y habilidades al proyecto, en la voz principal Katherine Reyes, coros Valentina Doering, Jennifer Restrepo e Isabela Santos, en el piano Alexis Lozano, bajo Emmanuel Martinez, congas y timbal por Santiago Torres, batería Gonzalo Olarte y trombón Jesús Yagüe. No obstante, para complementar la sección de vientos, se requirió la colaboración puntual de Jesús Rojas, un saxofonista tenor y Milton Giraldo, un trompetista y ambos externos, cuya experiencia y destreza enriquecieron las interpretaciones. Cabe destacar que durante esta etapa de grabación no se realizaron capturas de campo ni se incorporaron samples o loops pregrabados. Cada elemento sonoro presente en las pistas fue generado de manera orgánica por los instrumentistas en los entornos controlados de los estudios.

Posterior a las sesiones de grabación, el productor asumió la labor de editar meticulosamente todas las tomas capturadas. Este proceso incluyó correcciones de timing y afinación cuando fue necesario, con el objetivo de optimizar la calidad de las interpretaciones. Se hizo uso de herramientas de edición digital para cuantizar y realizar ajustes puntuales, asegurando así una ejecución precisa y cohesionada. En esta etapa preliminar de edición de pistas, no se aplicaron procesos de ecualización ni compresión. Estas técnicas de procesamiento de señal fueron reservadas para las subsiguientes etapas de mezcla y masterización, con el fin de abordarlas de manera más específica y controlada por profesionales especializados.

La crucial tarea de mezclar las tres canciones que conforman el EP fue encomendada a Juan Camilo Hoyos, un estudiante de la Universidad Icesi con sólida experiencia en producciones fonográficas previas. Su reconocido gusto y habilidades en esta etapa tan trascendental del proceso

productivo fueron determinantes para garantizar una mezcla de calidad excepcional. De igual manera, Hoyos asumió la responsabilidad de la masterización final de los temas.

3. Divagando

Este es el nombre del segundo tema de este EP, compuesto por el autor principal Emmanuel Martínez y con ayuda de Katherine Reyes. El objetivo principal era crear una composición musical que adoptara la estructura tradicional de la salsa, pero al mismo tiempo incorporara ritmos y elementos innovadores que no fueran tan habituales en las expresiones contemporáneas de este género. Esta visión creativa buscaba rendir homenaje a las raíces de la salsa, al tiempo que exploraba nuevos territorios sonoros.

El proceso creativo se originó a partir de una tarea de composición, la cual sirvió como punto de partida para el desarrollo de la canción. Posteriormente, la artista Kate Reyes se encargó de refinar y dar los toques finales a la letra, aportando su visión y experiencia. Una vez definida la dirección lírica, se procedió a organizar la estructura musical, seleccionando cuidadosamente los géneros y ritmos que se fusionarían en la pieza.

En esta etapa, el trabajo colaborativo jugó un papel fundamental, especialmente en lo que respecta a la construcción de la letra. Se llevaron a cabo reuniones y sesiones de retroalimentación con diversos músicos de la universidad, con el objetivo de aclarar dudas y asegurar que los elementos musicales propuestos tuvieran una sólida base conceptual y artística antes de ser grabados.

Es importante resaltar que la creación de la canción fue un proceso iterativo, con múltiples revisiones y ajustes. A medida que avanzaba el proyecto, se realizaron continuos refinamientos y

mejoras, buscando alcanzar la máxima calidad y coherencia en la composición final. Este enfoque iterativo permitió una constante reflexión crítica y una apertura a la mejora continua, elementos fundamentales en cualquier proceso creativo.

A lo largo de este recorrido, se destacó la importancia de mantener una actitud de flexibilidad y disposición al cambio, reconociendo que la perfección artística rara vez se logra en un primer intento. Fue necesario un diálogo constante entre los diferentes colaboradores, respetando las diversas perspectivas y visiones, pero al mismo tiempo buscando la sinergia y la complementariedad en el resultado final.

3.1. Composición “Divagando”

La conceptualización inicial de la composición tuvo sus raíces en una experiencia personal del autor principal, un desamor que lo llevó a plasmar los sentimientos de dolor y desencanto en las primeras líneas de las dos estrofas iniciales. Fue a partir de esta semilla emotiva que su co-compositora, Kate Reyes, logró empatizar y complementar el resto del contenido lírico, dando forma al mensaje completo que la canción busca transmitir.

En cuanto a la melodía principal, esta fue concebida en un registro vocal grave, acorde con la tonalidad melancólica que envuelve la pieza. Dos factores influyeron en esta elección: en primer lugar, el autor principal no es un cantante profesional, por lo que un tono más bajo resultaba más idóneo para su rango vocal; y, en segundo lugar, al abordar una temática triste, los intervalos melódicos iniciales se concibieron de manera contenida, evitando grandes saltos que pudieran restar autenticidad al sentimiento expresado.

Verso 1

11 Cm Dm7b5 G7b13 Cm Cm Bm7
Lle gas a des ho ras di va gan do bus

15 Bbm Edim Edim Ab Gm7b5 C7b13
can doun pla to que siempres ta lle no sin pre

19 Db Ddim Ebmaj7 Abmaj7
gun tas teen cuen tras en mis bra zos y te

23 Gm7b5 C7b9 Fm A7#9 A7#9
vas de jan do meen pe da zos

Ilustración 16 Verso 1 Divagando

Sin embargo, al llegar al estribillo o coro, el rango melódico asciende sutilmente, no mucho y las frases son más espaciadas. Las melodías no son muy complicadas ni extravagantes, pero lo que las hace pegajosas es que al inicio de cada una de estas repite en al menos tres sílabas una misma nota, lo que la hace fácil de cantar y de contagiar.

Coro

31 Dm Am7b5
vuel vas re pro chan do del a

34 D7#9 Gm Gm C7
mor que te ha de ja do in de ci saaún no

38 C7 Fmaj7 Fmaj7 Bm7(add11) Bm7b5
sa bes que te a mó la lla ma des tea

42 E7(b13) Am Dm
mor sees taa ca ban do pe ro te man tendreen

46 E7 Am Am
mi co ra zón

Ilustración 17 Coro Divagando

Es importante destacar que el proceso colaborativo en la composición fue profundamente íntimo, dada la naturaleza personal y sensible del tema abordado. La confianza y empatía establecidas entre el autor principal y su co-compositora fueron fundamentales para que esta última pudiera comprender a cabalidad el mensaje emocional subyacente y así culminar la creación de la letra de manera orgánica y coherente con la visión original.

3.2. Letra

[Verso 1]

Llegas a deshoras divagando

Buscando un plato que siempre está lleno

Sin preguntas te encuentras en mis brazos

Y te vas dejándome en pedazos

[Verso 2]

Llegas y te cueles en mi casa

Y haces un desorden en mi cuarto

Te robas el aroma de mis labios

Porque sabes que seguiré esperando

[Coro]

Y no vuelvas

reprochando del amor a que te he dejado

Indecisa no sabes que te amo

La llama de este amor se está acabando

Pero te mantendré en mi corazón

[Coro de pregón 1]

Ven que estoy divagando y este amor

Ya no puede continuar así

[Coro de pregón 2]

Si tú te vas no sé qué haría

3.3. Arreglo y forma

Para este momento de la preproducción se tenía una ventaja respecto a la canción anterior y es que no se hizo del todo sobre la marcha, se tuvo el tiempo necesario para culminar la composición, detallar bien lo que pedía el tema y lo que se necesitaba para el proyecto, lo que generó un mejor desarrollo del fonograma.

Desde un principio por designios del autor se tenía pensado usar el ritmo de mozambique, pero hasta que la canción no estuvo culminada no sabía en qué punto se iba a concretar este. Como punto de partida, probando el ensayo y error, se realizó una especie de patrón lo más cercano posible en la aplicación de creación de partituras MuseScore esperando encontrar una sonoridad consonante y que no chocara con la primera estrofa, lo cual se logró y cumplió. Siendo esta parte la introducción.

Para las estrofas, por el mismo motivo y sentimiento de la canción se escogió un ritmo de guaguancó, esto, intentando llegar a la misma sensación que generan otras canciones de este tipo de otros autores como Roberto Roena, Johnny Pacheco y El Gran Combo de Puerto Rico.

Entre el verso y el coro no se tenía pensado ubicar un pre-coro, por lo que se optó por un break, en donde el brass tomaría el lead por unos cuatro compases antes de empezar el coro, de esta manera se intenta dar una respiración a la canción, pero esta misma herramienta se omite en la segunda vez que pasa, del verso dos al coro 2, puesto que sería muy monótono y repetitivo. El coro por su parte, al ser la parte importante del tema, se necesita que la energía esté arriba, debido a esto toda la sección percusiva y armónica hacen una marcha de campana.

Antes de repetir la estructura de verso y coro se llega a un pequeño intermedio de vientos en donde el ritmo dominante que marcará la percusión sería el de caballo, de esta manera se logra un contraste entre la primera y la segunda repetición. Posteriormente en el verso dos, no se aplica el guaguancó, se continúa con una marcha de salsa normal hasta llegar al coro que es el momento en el que vuelve a subir enérgicamente el tema.

Continuando, se necesita hacer una transición tanto musical, enérgica y dinámica en la canción, puesto que lo que sigue es la parte más movida, el coro y pregón, para esto se tienen en cuenta varias opciones. La primera sería algo muy común en la salsa y es hacer una sección de brass, sin embargo, al tener en la primera parte de la canción un break y un interludio se descarta. La segunda, que responde más a una canción de timba y algo que se aplicó en el primer tema de este proyecto es una presión o una bomba al estilo de una timba, como lo podemos escuchar en canciones de Isaac Delgado, Bamboleo, Timbalive, entre otros, pero también es un recurso que se utiliza dos veces en “No debí” por lo que no es viable. La tercera, última y elegida es un “Brillo” una sección que se puede ver en temas como “Cuando te vea” de Bobby Valentín en donde si bien

no es necesario que haya metales, el único instrumento que está “arriba” es el timbal con la contra campana, pero ni la conga abre con la tumbadora, ni la campana de mano es ejecutada. Sumado a esto el piano hace un montuno con mucha intensidad y el bajo tumba como un coro, la voz por su parte inicia un diálogo hablado; este detalle convierte esta sección en una especie de fusión de dos maneras de ver las cosas, la salsa por su lado y la voz con su discurso muy común en la timba cubana.

Para el coro de los pregones se utilizan dos, uno más largo el cual es: *Ven que estoy divagando y este amor, ya no puede continuar así*. Con una duración de cuatro compases tanto de coro como de pregón, la respuesta es a libertad del cantante y se hace por confianza de su proceso y su trayectoria. El segundo coro es más corto y se hace pensando es que sea diferente al primer y más rápido: *Si tú te vas no sé qué haría*. La duración en total es un bucle de cuatro compases en donde el coro inicia en una anacrusa y se toma un compás, el pregón abarca el resto.

En medio de estos dos coros el factor diferenciador es un mambo, en la percusión, la batería abre el ritmo con el ride y la parte armónica se divide en dos haciendo una especie de contrapunto. Llegando a lograr una sección de mambo como en las canciones de Bobby Valentín, La Sonora Ponceña y otras. Buscando hacer un contraste entre grave y agudo, en donde el bajo, piano y trombón tengan un obligado durante toda esta sección y sea el resto del brass quien responda. El final se piensa como algo abrupto en medio de los segundos coro pregones, sin que se espere y sin dar aviso.

3.4. Sección de percusión

Esta fue la primera sección que se desarrolló, como vimos en el paso anterior a partir de esta se determinó la forma y los ritmos que iban a integrar el tema. No solo era necesario la base rítmica de cada género sino también incluir cortes y obligados para sumar movimiento a la canción.

♩ = 170 **INTRO**

Mozambique 3-2
6

Guaguancó 3-2
2

V1 V2
2da vuelta marcha 15
rd ophh clhh r r t1 t2

Break
27
Mambo Jazz 3

Coro
31
Marcha 7 3

45

Ilustración 18 Percusión Divagando 1

Tenemos de la salida de la introducción un pequeño fill en corcheas que da paso a dos compases de la conga totalmente sola introduciendo el ritmo de guaguancó sobre el cual se va a desarrollar la estrofa, siguiendo con el final de la estrofa tenemos otro corte para cambiar de sección, esta vez para el break de brass, en la partitura que podemos ver en la ilustración 21 se observa que está escrita para la batería. Formalmente este no sería el medio ideal para escribir una batería en un pentagrama, pero fue una opción sencilla, dialogada y consensuada entre el autor y sus instrumentistas.

En el coro es donde más movimiento hay, en el pleno inicio se encuentra el corte significativo del coro, es un pequeño corte con un silencio que hacen todos los instrumentos, seguido de esto la percusión hace apoyos al ritmo que tiene el lead principal.

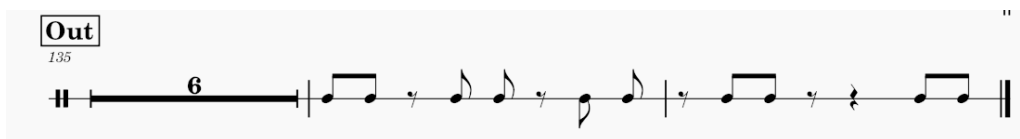


Ilustración 19 corte final, divagando

El resto del tema a partir del coro pregón, no tiene indicaciones, sin embargo, se deja a libertad de los instrumentistas si desean incluir rudimentos hasta el corte final el cual es un obligado unísono entre la sección de percusión.

3.5. Sección armónica

Formada por el piano y el bajo, que son los que constantemente demarcan la armonía. Rítmicamente hacen lo propio en cada aire musical que se está ejecutando y pasa lo mismo que con la libertad de los instrumentistas de la sección anterior, se les da vía libre si quieren agregar cosas que le sumen a la canción y si en cuestión a producción son aceptables, se quedan.

Armónicamente el tema se encuentra con dos tonalidades, Cm y Dm, pero a su vez también se aplican diversas técnicas de armonización que añaden acordes que están fuera de las tonalidades, por esta razón se tomó la decisión de prescindir de una armadura a la hora de escribir la partitura.

Empezando a describir lo sencillo, el coro pregón y mambo de toda la canción están en una armonía de |Dm| usando sus grados I, IV, ii y V7, el obligado del mambo es un arpeggio de estas mismas funciones.

Ahora bien, en la introducción lo que se piensan son estructuras de acordes cuartales que se podrían cifrar como sus4(9) y se ejecutan a una distancia de tercera menor, esto se repite un tono abajo después y se repite el ciclo. Se deja una imagen de referencia.

Ilustración 20 Imagen de referencia introducción divagando

Para la estrofa se sigue la línea melódica de la voz principal que está en Cm, en los cuatro primeros compases se puede ver el primer acorde de la tonalidad y un ii, V y I para descender cromáticamente a una mixtura modal a Bbm que sería un vii séptimo grado menor, esto porque lo pide la voz con una nota de Db al inicio del compás. Posteriormente se usa un disminuido completo para acumular tensión siguiendo las notas de la voz, con esto se busca resolver al sexto grado mayor, un Ab mayor.

Ilustración 21 Inicio estrofa divagando

De ahí en adelante se armoniza la voz de tal manera que suene consonante y melódico, se puede ver en la ilustración 25 el uso de una aproximación cromática en donde se utiliza otro disminuido completo, un Ddim, para pasar de un Db a un Ebmaj7, usándolo como dominante secundaria. Agregar que al final del verso se usa un 2, 5 y 1 de Fm, para después ejecutar un A7 que sería el paso de tonalidad.

The image shows a musical score for a vocal line, consisting of five staves. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are written below the notes. Chord symbols are placed above the staves to indicate the harmonic accompaniment.

- Staff 1 (Measures 17-18): Chords Ab and Gm7b5. Lyrics: lle no sin pre
- Staff 2 (Measures 19-20): Chords Db and Ddim. Lyrics: gun tas teen cuen tras en mis
- Staff 3 (Measures 21-22): Chords Ebmaj7 and Abmaj7. Lyrics: bra zos y te
- Staff 4 (Measures 23-24): Chords Gm7b5 and C7b9. Lyrics: vas de jan do meen pe
- Staff 5 (Measures 25-26): Chords Fm and A7#9. Lyrics: da zos

Ilustración 22 Estrofa divagando 2

En el coro en tonalidad de Dm, se encuentra rápidamente en el tercer compás el inicio de una progresión, una vez más un 2, 5 y 1 que resuelve en el cuarto grado, seguido de una dominante al relativo mayor que es Fmaj7 y en el compás 41 se aprecian dos acordes que serían una mixtura con el sexto grado menor y cambia rápidamente un semi disminuido para continuar con una dominante secundaria al Am, todo esto en la ilustración 26.

[Coro]

31 Dm Dm Am7b5
vuel vas re pro chan do del a

34 D7#9 Gm Gm C7
mor que te ha de ja do in de ci saan no

38 C7 Fmaj7 Fmaj7 Bm7(add11)Bm7b5
sa bes que te a mo la lla ma des tea

42 E7(b13) Am Dm
mor sees taa ca ban do pe ro te man tendreen

46 E7 Am Am
mi co ra zón

Ilustración 23 Coro divagando

3.6 Sección de brass y fills

Dentro de las primeras decisiones que se tomó fue que en el coro no se iban a usar los vientos, ni como fills, background o como recurso armónico así que se le limitó su uso a las estrofas, el mambo y un pequeño fill que hace antes del coro pregón. En los fills y el uso que se le da en las estrofas, son cosas muy sencillas y comunes, toda la sección haciendo un mismo ritmo a diferentes voces usando tanto voces del acorde como extensiones

Verso 1

TP1 TP2 S.T. TB

TP1 TP2 S.T. TB

Ilustración 24 Brass divagando estrofa

Las dinámicas son importantes en este caso debido al registro de la cuerda y de la voz, es necesario que el brass no tenga mucho protagonismo en cuanto a volumen porque podrían enmascarar a la voz.

Tanto en el break como en el interludio para repetir la estrofa se dividen las voces de la frase entre los cuatro instrumentos de vientos que hay, dividiéndolos de tal forma que la frase principal se presente con el trompeta número uno y el saxofón tenor, la segunda trompeta hace una pequeña nota a modo de acompañamiento a esa nota de la frase, y el trombón prosigue con la melodía. Se puede apreciar con la ilustración 26.

The image shows a musical score for four brass instruments: TP1 (Trumpet 1), TP2 (Trumpet 2), S.T. (Saxophone Tenor), and TB (Tuba). The score is in a key of D major (two sharps) and starts at measure 47. The TP1 and S.T. parts play a melodic line with a dynamic marking of 'p' (piano). The TP2 and TB parts provide accompaniment and continuation of the melodic line.

Ilustración 25 Break divagando

La parte en donde esta sección destaca más es en el mambo, para crear esta parte se pensó de tal manera que la intensidad fuera creciendo, por lo cual se utilizan diferentes recursos que se pueden detallar en las siguientes ilustraciones. A manera de respuesta al obligado del piano, bajo y trombón se presenta una melodía al unísono, que después abre a voces y lo hace sentir más grande. Posteriormente se repite este mismo elemento, toda la cuerda al unísono, pero esta vez abre a una frase diferente que de inicio al segundo coro pregón.

Ilustración 26 Repetición mambo divagando

4. Vértigo

Este tercer y último tema se pensó desde un inicio como una descarga, una manera de dejar de destacar a la voz como elemento principal y darles protagonismo a los instrumentistas que han colaborado con este proyecto, para lograr esto se toma como necesario la inclusión de solos, momentos de improvisación en la obra. Estos momentos van a ser los momentos con más energía de la canción por lo que los ejecutarán los músicos más virtuosos que han colaborado con el proyecto, Jesús Rojas en el saxofón tenor y Alexis Lozano en el piano.

Un detalle que agregar es que, aunque la idea sea crear una descarga por cuestiones de derechos de autor se le incluyó un pequeño coro que se repite dos veces en la canción, esto se hace para que se pueda registrar también la pieza como autor y compositor, sin embargo, este coro no tiene

respuesta ni es el centro de atención. Otra cosa para agregar es que en esta pieza se omitió a la batería, pero se le sumaron elementos al timbal, de esta manera tenemos el timbal híbrido; con el crash, ride, redoblante y bombo.

4.1 Arreglo general

El tema no tiene una forma muy habitual, no es como un estándar de jazz el cual tiene una parte A y B, seguido de esto se ejecutan las improvisaciones hasta llegar nuevamente al tema, o a otra sección. La forma del tema tiene un corte de percusión inicial (ilustración 27).

Ilustración 27 corte inicial vértigo

Una introducción que destaca melódicamente a los vientos que son los encargados de hacer la frase se podría denominar tema principal y de la percusión que está en un ritmo de pilón. Los instrumentos armónicos en esta sección están a modo de acompañamiento, es decir, tocando el patrón tradicional para este género. Seguido de esto va a una presión, se le llama así ya que la conga pasa a hacer un mazacote sencillo, el timbal marca la clave en el jam block, el bajo para su marcha y es el piano quien marca el montuno del coro.

Por consecuencia desembocaríamos a la parte en donde se hace el coro, algo sencillo. Continuando con una sección que se le denominó pre-solo, ya que es el momento antes de la improvisación, para ese momento el piano y el bajo son protagonistas por el obligado que hacen. Sobre una armonía de | i, iv, V7, iv y i | se ejecuta un obligado que a la primera escucha parece que le falta algo, pero es la percusión que le da sentido y lo pone en clave.



Ilustración 28 obligado vértigo

El timbal abre a un mambo jazz, haciendo este patrón de la campana en el platillo de ride. La campana de mano acompaña con un patrón de latín jazz y la conga ejecuta un mazacote de salsa, estos elementos juntos consolidan la sección rítmica. Se llega a la conclusión de que esta en clave de 2-3 por los tiempos fuertes en el primer compás, el acorde cae en el primer pulso del “dos” de la clave y el segundo pulso es acompañado del obligado del bajo que hace un acento en este tiempo.

Con esta misma armonía, pero a manera de acompañamiento se ejecuta el primer solo, de saxofón, la percusión es típica de una salsa cuando está “arriba”, la campana de mano, contra campana y la conga abriendo a la tumba. Este mismo esquema de presión, pre-solo y solo se repite nuevamente para la improvisación del piano, la idea que se tiene es volver a lo que sería el coro, retomar el tema y acabarlo, pero posterior a la intervención del solista era necesario bajar la energía súbitamente, para este problema se implementó una especie de break en ritmo de chachachá, el detalle es que la obra no iba a tener un instrumento muy importante para ejecutarlo, el cual es el güiro, por lo que se le indicó al timbalero que acompañara con la “cascara” y el resto de elementos de la canción están en función a un chachachá.

La frase de la sección de vientos en este momento se desarrolló como un respiro, es muy melodiosa y evoca tranquilidad, sus figuras son muy sencillas, pero son los silencios que le brindan esa sensación. Lo podemos ver en la ilustración 29. Para finalizar se usa el final de la frase del tema y se acaba en el primer tiempo del último compás, muy súbito.

The image shows a musical score for a piece titled "Break vértigo". The score is written for four instruments: Tpt. en Sib (Trumpet in B-flat), Tpt. en Sib 2 (Trumpet in B-flat 2), S.T. (Saxophone Tenor), and Tbn. (Tuba). The music is in 4/4 time and has a tempo of 90. The score is divided into four measures. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second measure has a treble clef and a key signature of one flat. The third measure has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth measure has a bass clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings.

Ilustración 29 Break vértigo

5. Producción de “divagando” y “vértigo”

En el proyecto se abordó la producción de las canciones de tres maneras diferentes: tiempos, herramientas y espacios, y talento humano. Antes de iniciar, se aclara que el proceso de producción de las dos últimas canciones se realizó simultáneamente.

El equipo utilizado fue crucial para la producción. Se destacó el uso de un computador portátil que facilitó la movilidad y versatilidad, una interfaz de audio Volt 476 y un disco duro externo de un terabyte para almacenamiento. Los espacios de grabación incluyeron los tres estudios de la Universidad Icesi y salones individuales, específicamente el salón 303. Además, el estudio de grabación Monochrome Records brindó acceso al proyecto en momentos críticos, proporcionando un espacio profesional para la realización de grabaciones cuando los recursos de la universidad no estaban disponibles.

El cronograma inicial de producción fue rápidamente ajustado debido a la disponibilidad limitada tanto de los músicos como de los espacios. Para optimizar el tiempo, se organizó la citación de cada músico instrumentista de manera individual, ajustando sus horarios a la disponibilidad de los espacios. En casos donde los estudios estaban reservados, se utilizaban

salones individuales o de ensamble. Cuando estos también estaban ocupados, se recurrió a estudios externos, lo cual ocurrió dos veces para la grabación de trompetas y trombón, incrementando así los costos de producción.

La mayor parte del talento humano involucrado en la producción fueron estudiantes de la carrera de música de la Universidad Icesi. Solo fue necesario contar con un músico externo, Jesús Rojas, quien participó como saxofonista tenor. La colaboración con estos músicos permitió mantener un alto nivel de calidad en las grabaciones y facilitó la organización del proyecto. Para ambas canciones se usaron en su mayoría los mismos músicos: en la voz principal Roland Salazar, en los coros Valentina Doering, Isabela Santos y Jennifer Restrepo; Milton Giraldo (trompeta), Jesús Rojas (saxofón), Jesús Yagüe (trombón); Alexis Lozano (piano), Emmanuel Martinez (bajo), Santiago Torres (congas), Miguel Sabogal (timbal) y Gonzalo Olarte (batería).

Para la post producción se designó a Juan Camilo Hoyos como encargado de mezclar las canciones “no debí” y “vértigo”, la realización de la mezcla de la segunda canción fue por manos de su autor. El proceso de mastering se le encargó a Katherine Reyes, para las tres canciones. Durante todo este proceso se contaba con un presupuesto muy corto por lo que se decidió llegar a acuerdos tipo canje con las personas involucradas, es decir, brindar facilidades como transporte, comida, almuerzos, refrigerio, ofrecerle servicios de grabación de instrumentos o ser el ingeniero de su proyecto, cosas que no involucraran una remuneración monetaria, la única excepción fue con el saxofonista externo al que si se le tuvo que pagar.

F. CONCLUSIONES

El presente proyecto representa una exploración enriquecedora en el vasto universo de la música latinoamericana y afrocubana. A través de una investigación y un proceso creativo, se lograron alcanzar todos los objetivos planteados inicialmente, contribuyendo de manera significativa al campo de la fusión musical y la preservación del patrimonio cultural de estas tradiciones.

En primer lugar, la indagación de los elementos fundamentales de los géneros abordados resultó crucial para comprender su esencia y estructura, lo cual sentó las bases para el posterior enriquecimiento de la creación. La búsqueda de información no solo proporcionó un conocimiento teórico, sino también referencias auditivas invaluable que permitieron diferenciar las características distintivas de cada ritmo y sonoridad, facilitando su posterior fusión de acuerdo con la visión artística personal del proyecto.

También, el análisis detallado del comportamiento de la clave en fragmentos musicales seleccionados reveló su importancia fundamental en la percepción auditiva y en la integración de los diversos elementos de estos géneros. Esta comprensión profunda del papel de la clave en la música afrocubana y latinoamericana fue un factor determinante para lograr una fusión exitosa de ritmos y sonoridades, evitando disonancias o conflictos rítmicos que pudieran comprometer la autenticidad del resultado final.

Estas bases sólidas sentaron el camino para el desarrollo de arreglos musicales originales e inéditos, los cuales representaron el corazón de este proyecto. Fue en esta etapa donde se pusieron a prueba los conocimientos adquiridos durante cinco años de estudio y la capacidad creativa para integrar de manera cohesiva y distintiva los diversos ritmos y sonoridades característicos de los géneros abordados. Este proceso demandante y prolongado requirió una dedicación considerable,

pero también permitió explorar nuevos territorios artísticos y dar rienda suelta a la expresión personal.

El resultado final de este esfuerzo creativo se materializó en tres obras musicales inéditas que reflejan la fusión de los elementos investigados, creando un sonido único que resalta la diversidad y riqueza de la música latina y afrocubana. Estas piezas representan un testimonio tangible del compromiso con la preservación y difusión de estas tradiciones culturales, al mismo tiempo que abren nuevas perspectivas y posibilidades para la fusión musical.

La producción y grabación de estas obras se llevó a cabo con los más altos estándares de calidad, garantizando que el fonograma final cumpla con los requerimientos profesionales y refleje la excelencia artística del proyecto. Este proceso permitió no solo destacar el talento humano de los intérpretes involucrados, sino también asegurar que la obra resultante sea digna de ser apreciada y disfrutada por audiencias de todo el mundo.

En síntesis, este proyecto de grado ha sido una travesía enriquecedora que ha contribuido de manera significativa al campo de la música latinoamericana y afrocubana, explorando nuevos territorios de fusión y creatividad. Más allá de los logros concretos alcanzados, este trabajo representa un compromiso con la preservación y difusión de estas ricas tradiciones culturales, así como una invitación a continuar explorando y celebrando la diversidad musical que nos rodea.

G. MATERIAL CONSULTADO

Bibliografía

Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Madrid: W.W Norton.

Affanni, T. A. (2014). *Música y política en el surgimiento de la Bossa Nova*. Buenos Aires.

Alen, O. (2010). El son y su expansión caribeña. *A tres bandas*, 189-194.

Alujas, D. A. (2006). *Timba y tumbao, juntos, pero no revueltos*. Habana: Artículos música.

Bernand, C. (2009). Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización. *Revista Co-herencia*, 87-106.

Boggs, V. W. (1992). *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Excelsior Music Publishing Company.

Cabrera, R. (s.f.). La clave cubana y los palos de son. *Ateneo*, 126-130.

Cairo, J. G. (1980). *Acerca de la interacción de los géneros en la música popular cubana*. Habana.: Boletín de música.

Cardenas, J. J. (2008). *LA CLAVE ES LA CLAVE*. Bucaramanga: Universidad Autonoma de Bucaramanga.

Colli, A. E. (2016). *El piano en la música cubana: desarrollo rítmico del son a la timba*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

- Friedemann, N. S. (1996). *EXPEDICION HUMANA NEGRA*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Fuarros, Í. S. (2005). *Timba, rumba y "la apropiación desde dentro"*. Barcelona: Revista transcultural de música.
- Gava, J. E. (2008). *A LINGUAGEM HARMONICA DA BOSSA NOVA*. Sao Paulo: UNESP.
- Guitierrez, J. F. (2019). *Del Changüü a la salsa: análisis*. Quito: UDLA.
- Hidalgo, M. M. (2007). *Bolero y modernismo: la canción como literatura popular*. Santiago de Chile: Literatura: artículos y monografías.
- Llano, G. P. (2017). *Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950*. Ciudad de Mexico: Instituto Nacional de Antropología e Historia,.
- López, J. F. (2016). *Arreglo musical escrito e interpretación para diversos niveles de dificultad*. La Plata: Congreso internacional de música popular.
- Loza, D. D. (2016). *Al grito de: ¡mambo! Arte investigación*.
- Mamery, G. (1989). *El bolero*. Asturias: Los cuadernos del norte: revista cultural de la casa de ahorros de Asturias.
- Manuel, P. L. (2018). *Tonalidad, Tradición, y el Sabor del Son Cubano*. New York: CUNY.
- Mauleón, R. (1993). *Salsa Guidebook*. Petaluma: Sher Music Co.
- Meralla, E. G. (2004). *Hagase la timba*. Temas.

- Oikelome, A. (2019). *ANALYSIS OF BÈMBÉ MUSIC OF OBÀFÈMI OWÓDÉ COMMUNITY, OGUN STATE SOUTH WEST NIGERIA*. Lagos: African Musicology Online.
- Olmedo, J. P. (2017). *Creación de un portafolio inédito de cinco temas de género funk, basados en la clave rítmica del cual se deriva este género, el bembé*. Quito: UDLA.
- Orovio, H. (2004). *Cuban music from A to Z*. Durham: Tumi (Music).
- Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Cuba: Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (1997). *Los bailes y el teatro de los negros en el folclor de Cuba*. La Habana: KAPELUSZ.
- P. M., & Fiol, O. (2007). mode, melody, and harmony in traditional Afro-Cuban Music: From Africa to Cuba. *JSTOR*, 27(1), 45-75. Obtenido de JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/25433780>
- Peñalosa, D. (2009). *THE CLAVE MATRIX Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*. Redway, California: Bembé inc.
- Robaina, T. F. (1990). *El negro en Cuba, 1902-1958: apuntes para la historia de la lucha contra la discriminación racial*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Rodríguez, O. A. (2023). *Los complejos genéricos de la música cubana: Historia y teoría*. Letras Cubanas.
- Rodríguez, O. M. (2018). *ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DE LAS OBRAS EN RITMO DE GUAGUANCÓ*. Bogotá: UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS.

Rondón, C. M. (2017). *El libro de la salsa. Crónica de la musica del caribe urbano*. Madrid: Turner publicaciones S.L.

Waxer, L. A. (2002). *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, aand Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press.

ANEXOS

Fonogramas:

<https://drive.google.com/drive/folders/1n5NoDmz1JkRWfaPIEsKgb7v7AHRXqELz?usp=sharing>

Playlist:

<https://open.spotify.com/playlist/55Tc9q1PM6qHkbeKvGK5VH?si=d7d6549894c44007>



