

**LP “MACUIRA”**

**MEZCLAS Y EXPLORACIONES DEL TRÓPICO AMERICANO  
“COLOMBIA Y CUBA”**

**LP “MACUIRA”**  
**MEZCLAS Y EXPLORACIONES DEL TRÓPICO AMERICANO**  
**“COLOMBIA Y CUBA”**

**Jose David Hoyos Alvarez**

**Trabajo de Grado para optar por el título de maestro con Música con énfasis en  
Composición Comercial.**

**Asesor:**

**Gilberto Martínez**

**Pontificia Universidad Javeriana**  
**Facultad de Artes-Carrera de Estudios Musicales**  
**Composición Comercial**  
**Bogotá D.C**  
**2020**

**TABLA DE CONTENIDO**

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>2. OBJETIVO GENERAL .....</b>	<b>1</b>
<b>3. OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....</b>	<b>1</b>
<b>4. JUSTIFICACIÓN .....</b>	<b>2</b>
<b>5. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>3</b>
<b>6. ANÁLISIS Y METODOLOGÍA .....</b>	<b>9</b>
6.1. EN LA SIERRA .....	9
6.2. TAMBORES QUE SE JUNTAN.....	13
6.3. AY MAMÁ.....	16
6.4. TRANCE .....	18
6.5. CANDELA .....	21
6.6. YO NO VOY PA' ALLÁ.....	23
<b>7. MEMORIAS Y CONCLUSIONES.....</b>	<b>26</b>
<b>8. PRODUCCIÓN .....</b>	<b>27</b>
<b>9. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>28</b>
<b>10. DISCOGRAFÍA.....</b>	<b>29</b>

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas las personas que ofrecieron parte de su tiempo para acompañarme y apoyarme en este proceso de mi vida. Gracias a Gilberto Martínez por la orientación, apoyo, profesionalismo, por brindarme sus conocimientos en la realización de este proyecto; a Julián Bahamón por ofrecer parte de sus conocimientos en este proyecto desde la batería y la percusión siendo pieza fundamental en la realización de este proceso creativo desde el inicio; a Camilo Espinoza por el esfuerzo, la disciplina y entrega en la interpretación desde el inicio en cada composición, y por los consejos de un buen profesional y un gran amigo; a Juan Camilo Trujillo por brindarme todo su apoyo desde la interpretación, por la colaboración y esfuerzo en la calidad de este trabajo y por dejar huella durante todo este proceso como músico y excelente amigo; a Nina de la Hoz por creer y confiar en este proceso, por poner todo su empeño en cada estrofa y coro desde su voz, siendo un elemento de gran valor en la realización de cada canción; a Iván Sánchez por confiar y ser de gran apoyo en la interpretación, por sus consejos, su transparencia y profesionalismo durante el desarrollo de este proyecto; a Noelia Rego y Cristian Contreras por brindarme todos sus conocimientos desde la parte técnica del sonido, por permitir proyectar desde la producción la esencia de cada composición y por influenciar de manera positiva este proceso creativo; a Cristian Alarcón por el apoyo, la entrega, la confianza y por permitir proyectar de manera visual las sensaciones que generan cada composición; a Héctor Camacho por su apoyo incondicional desde las voces, su profesionalismo, esfuerzo, entrega y su gran carisma reflejado en cada composición; a María Granados por compartir como profesional parte de sus conocimientos como investigadora de músicas tradicionales; a David Montoya por su carisma, su gran actitud y brindarme su talento en cada composición; a Santiago Rodríguez por su colaboración, entrega y compromiso como interprete y amigo; a Chrystian Cano por su apoyo y sus conocimientos como gran músico, profesor y amigo en la música latina; y finalmente a mi familia, a mis padres, por ser el principal motor en este proceso académico y personal, por colaborar y guiarme desde el principio en cada aspecto de este trabajo, gracias por ser el factor más importante en esta etapa y acompañarme desde el principio en este camino de aprendizajes y experiencias maravillosas. Muchas gracias.

## CREDITOS

- Nina De La Hoz: Voz principal y coros.
- Héctor Camacho: Coros
- Camilo Espinosa: Clarinete en Bb.
- Juan Camilo Trujillo: Saxofón Tenor.
- Iván Sánchez: Guitarra eléctrica.
- María Granados: Tambor Alegre.
- Duvan Martínez: Tambor Alegre.
- Santiago Rodríguez: Piano.
- Julián Bahamón: Batería.
- Noelia Rego: Ingeniera de grabación, mezcla y producción.
- Cristian Contreras: Ingeniero de grabación, mezcla y producción.
- Cristian Alarcón: Artwork LP.
- Jose David Hoyos Alvarez: Bajo eléctrico y piano.

## **1. INTRODUCCIÓN**

Para la realización del proyecto de grado (requisito de grado de la Pontificia Universidad Javeriana), se desarrolló la composición y producción de seis canciones como complemento esencial del énfasis de composición comercial, donde se implementaron géneros de las costas del Atlántico y del trópico americano, específicamente del jazz cubano. Principalmente se buscó aplicar las herramientas compositivas brindadas durante la carrera, las cuales me han permitido ser más consciente acerca del desarrollo de las músicas de consumo masivo, especialmente sobre las nuevas tendencias en Latinoamérica, no solo dentro de la estética musical sino también sobre el contexto social de ellas.

Cada composición busca desarrollar la fusión de géneros de la Costa Atlántica colombiana y del jazz cubano, plasmando los diferentes recursos musicales como ritmos, armonías y melodías propias de cada estilo, aportando nuevas exploraciones como parte del principio fundamental de las nuevas tendencias en la industria musical.

## **2. OBJETIVO GENERAL**

- Realizar la composición y producción de seis temas, donde se logren aplicar las herramientas compositivas vistas durante la carrera.

## **3. OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Entender los diferentes aspectos sociales y culturales de cada género; así mismo encontrar las diferencias y relaciones musicales, históricas y sociales entre los estilos a fusionar para un buen desarrollo.
- Profundizar en la investigación e indagación sobre los elementos melódicos, armónicos, rítmicos, de formato y conceptuales para lograr una sensación auditiva bastante fiel con respecto a los géneros tradicionales del Caribe.
- Resaltar y promover los géneros tradicionales del Caribe colombiano por medio de la mezcla y fusión de géneros del trópico americano, que de alguna manera han logrado incursionar en la música de consumo masivo.
- Lograr una aproximación idiomática de los instrumentos tradicionales de cada género al formato de cada composición.
- Aplicar los conocimientos técnicos de captura y mezcla del sonido para el aprovechamiento de una mejor calidad en la producción conceptual y la gestión de producción ejecutiva para la comercialización del producto.

- Desarrollar las artes a nivel de imagen del disco que permita al oyente un acercamiento más directo con la estética de los géneros tradicionales.

#### 4. JUSTIFICACIÓN

Este proyecto se realizó con el fin de promover a través de un alto grado de difusión, la cantidad de géneros tradicionales que hacen parte de nuestro patrimonio colombiano y del cual muchos de ellos no son identificados por la mayoría de consumidores dentro del campo comercial.

Últimamente, el mercado de la industria de la música ha tenido un impacto masivo gracias a la globalización, y de alguna manera esto ha provocado una expansión en los géneros tradicionales que han logrado llegar a las principales metrópolis a nivel mundial y que han gozado de una mejor difusión y valoración. En un contexto económico, la incursión de la música caribe colombiana ha tenido en la última década una acogida por parte del público joven, y uno de los principales objetivos de este proyecto artístico es impulsar por medio de las distintas alternativas de difusión (radio, formatos digitales, tv, etc.) las diferentes mezclas musicales colombianas que hoy en día son consideradas patrimonio nacional.

Considero importante resaltar la consolidación de una tendencia joven musical en el país, que principalmente busca promover las raíces tradicionales, en este caso del caribe, mezclándolas con géneros del jazz cubano como el bembé, songo, jazz, funk, timba, rumba, etc. Lo anterior, permite un acercamiento más orgánico con el consumidor debido a las diferentes tendencias musicales que hacen parte del *top* de la industria comercial latina; por ejemplo Los Van Van, Daymé Arocena, Omara Portuondo, Fruko y sus Tesos, Puerto Candelaria, Irakere, Alain Pérez etc. También el tratamiento reciente de los ritmos del caribe colombiano ha permitido tener un enlace mucho más digerible para el oyente con respecto a los otros géneros antes mencionados, facilitando su comercialización.

## 5. MARCO TEÓRICO

Para la realización del marco teórico se tuvieron en cuenta algunos aspectos históricos importantes del ámbito cultural, político, económico y social de las culturas propias del trópico americano, específicamente de Estados Unidos y Cuba como pioneros e impulsores del jazz cubano, y Colombia, país en donde se desarrolló la cumbia, el chandé, el bullerengue, el fandango, el garabato y porro palitiao como principales géneros utilizados en la creación de este LP, acompañado de referentes artísticos (desde el s. XX hasta la época actual) que han logrado ser parte del desarrollo y consolidación de las músicas del Caribe.

El trópico americano durante años ha sido el foco de músicos, antropólogos, sociólogos y melómanos ya que es uno de los puntos donde mayormente se generó y se consolidó el sincretismo entre las culturas indígenas, negras y blancas. Desde la colonización de América por cuenta de los países europeos, muchas culturas tuvieron cambios en su desarrollo de manera forzada generando así diferentes tipos de tradiciones con raíces africanas, europeas y propias de América por las culturas indígenas ya establecidas en el continente. Sin embargo, a partir del s. XX es donde realmente se empieza a conocer esa gran multiculturalidad que abarca todo el Caribe gracias a trabajos de campo que, principalmente se enfocaron en las raíces de cada cultura a nivel artístico, religioso y social.

Cuba ha sido un país sobresaliente dentro de la historia artística de América y un gran referente para la investigación musical debido a su alta influencia en la mayoría de los países del continente americano. Durante el s. XX fue un gran punto de conexión entre las músicas norteamericanas y del Caribe por la estrecha relación política durante su época prerrevolucionaria con Estados Unidos, siendo unos de los principales exportadores de música. Hubo bastantes referentes que permitieron expandir la brecha entre las músicas latinas y norteamericanas como lo fue el caso de Moisés Simons (La Habana, 24 de agosto de 1889 - Madrid, 24 de junio de 1945), pianista, compositor, investigador y director de orquesta cubano, quien logró consolidar la música cubana en la industria musical global con sus composiciones, entre ellas “*El Manisero*” (1930), un son que se destacó dentro de la historia musical americana ya que reúne elementos tradicionales tanto a nivel musical como líricos al tratarse de pregones típicos de la cultura popular cubana que luego tendrían cabida por parte de intérpretes del jazz norteamericano y latinoamericano; como lo expresa Juan Florez en Boleros, guarachas y el «frenesí de la rumba:

*Su pegajosa melodía junto a su ritmo seductor y cadencioso, su maraca «tropical» y su trompeta con sordina, sumado a sus juguetones doble sentidos, cautivaron al público nacional e internacional de la época hasta tal punto que con ella se inició el llamado «frenesí de la rumba» de los años treinta; frenesí que se extendería por toda una década (Flórez, página 3).*

Lo que confirma una clara influencia hacia las orquestas de swing por parte de los músicos cubanos con adaptaciones comerciales del son y la rumba, que fueron bastante importantes para el desarrollo de las nuevas tendencias durante los años treinta y cuarenta. Esto provocaría un peso enorme de la música cubana en las nuevas estéticas de la cultura norteamericana de gran renombre en el campo musical global. Durante la misma época, músicos de Cuba y Estados



Unidos presenciaron un gran influyente en las nuevas estéticas de la música cubana: Ignacio de Loyola Rodríguez Scull, conocido como Arsenio Rodríguez (Güira de Macurijes, Matanzas, Cuba, 30 de agosto de 1911 - Los Ángeles, Estados Unidos, 31 de diciembre de 1970), fue uno de los intérpretes más virtuosos del tres cubano que a su vez gestionó un gran desarrollo en el son montuno, género de gran importancia en Cuba y que posteriormente daría las bases de una de las fusiones más representativas del trópico americano y Estados Unidos: La salsa. Arsenio Rodríguez es uno de los referentes más importantes de la cultura afrocubana debido a su gran trayectoria en la promoción de dicha cultura y quien, de alguna manera, fue uno de los precursores más significativos en la mezcla de nuevas propuestas de la música latina. Escribió un gran número de composiciones donde sobresalen temas como *“Yo 'ta namora”* (1940), *“Todos Seguimos La Conga”* (1941), *“Un camarón buscar”* (1943) *“Ya lo Verás”* (1945), *“Un Puerto Rico”* (1948), *“Feliz Viaje”* (1949), *“Dundunbanza”* (1950), *“Jumba”* (1951), *“Guaragüí”* (1951), *“Suéltame”* (1955), *“Dame a Yo-Yo Ma Belén”* (1956), *“Fuego En El 23”* (1957),

Los años treinta y cuarenta se denominaron como las décadas de oro para la cultura cubana, no solo para los músicos cubanos, sino, para el mundo, debido a su alta demanda en el mercado internacional. Gran parte de este periodo fue bastante importante en la proyección y evolución de la música cubana; durante esa época inicia un interés masivo por los cubanos en la creación de varias big band como lo fueron: Lecuona Cuban Boys, Los Curbelo, Riversai, Havana Casino, entre otras, donde se destacarán debido a una gran imposición de su cultura musical hacía varias big band norteamericanas que venían contratadas a la Isla. Así mismo, el establecimiento de un gran número de compositores, arreglistas, intérpretes y directores cubanos en una de las metrópolis más importantes de Estados Unidos hizo que la cultura cubana tuviera una gran consolidación en este país. New York se volvería el foco de la fusión entre el jazz y la música afrocubana, lo que provocaría que grandes músicos de la escena como Armando Romeu, Mario Bauzá, Pedro Chao, Chico O’Farril, Frank Grillo, Rafael Tata Palau, Peruchín Justiz, Isidro Pérez, Pucho Escalante, Bebo Valdés, Miguelito Valdés, Kiki Hernández, Gustavo Más, entre otros, tuvieran la iniciativa de crear agrupaciones con una gran influencia del jazz y música tradicional cubana como parte de una gran tendencia vanguardista de la época.

El cine fue uno de los principales impulsores no sólo del jazz, sino también, de la música cubana, lo que permeó a varios músicos en la cultura caribe y los incitó a indagar sobre estas músicas, siendo otra manera de consumo masivo para la música del trópico. Estados Unidos y México, a mediados del s. XX, se destacaron por ser grandes potencias en la industria cinematográfica; compositores como Moisés Simons quien participó en varias producciones cinematográficas como *“The cuban love song”* (1931), *“I like you never”* (1931), *“Bosko’s Knight-mare”* (1933), *“The big Idea”* (1934), *“Twenty million sweethearts”* (1934), *“Here comes the band”* (1935), *“Only angels”* (1939), *“Café Society”* (2016) (se destaca por ser la película con la participación más actual de una de sus obras más recurrentes en su filmografía *“El manicero”*), entre otras películas para el cine cubano, español y francés, logró promover de alguna manera la música proveniente de Cuba. Así mismo, uno de los compositores más influyentes durante esta época fue Dámaso Pérez Prado (Matanzas, Cuba, 11 de diciembre de

1916 - Ciudad de México, 14 de septiembre de 1989), considerado uno de los mayores difusores a nivel internacional del mambo cubano, que tuvo su consolidación en la industria musical y cinematográfica mexicana. Pérez Prado se destacó por participar en películas como: “*Al son del mambo*” (1950), “*Rumba caliente*” (1952) y “*Tívoli*” (1974), distinguiéndose en gran parte de las escenas por su performance. Como lo expresa Gabriela Pulido Llano en su publicación *Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950: “El cine mexicano fue un vehículo indispensable para la circulación del mambo”* (Pulido, página 1). A Dámaso Pérez Prado se le atribuyen un gran número de composiciones como lo son “*Mambo N° 5*” (1950), “*Mambo N° 8*” (1950), “*Qué rico el Mambo*” (1950), “*La chula linda*” (1950), “*Lupita*” (1951), “*Mambo Del Politécnico*” (1951), “*Mambo de la telefonista*” (1953), entre otras piezas que marcaron la industria musical después de la primera mitad del s. XX.

Por otro lado, el empleo de géneros afroamericanos hizo parte de un desarrollo fundamental en la composición de la música norteamericana. Uno de los intérpretes más destacados durante el inicio de esta tendencia fue Dizzy Gillespie (Cheraw, Carolina del Sur; 21 de octubre de 1917- Englewood, Nueva Jersey; 6 de enero de 1993), quien dejó huella en el desarrollo del bebop y del jazz moderno. Gillespie tuvo grandes influencias del jazz afrocubano, entre otros estilos latinoamericanos claramente acogidos en discografías como: “*Afro*” (1954), “*New Wave*” (1963), “*Jambo Caribe*” (1964), “*Afro-Cuban Jazz Moods*” (1975), entre otros, con Machito, Chico O'Farrill, Mario Bauza. Cabe resaltar que “*Manteca*” escrita en 1947 (incluida en el álbum “*Afro*”) fue una de las composiciones más importantes de Dizzy Gillespie para la historia del jazz en Estados Unidos debido a la alta influencia del mambo en un estándar de jazz teniendo como principal desarrollo las superposiciones melódicas cubanizadas funcionando por medio de riffs y contrapuntos, así mismo por figuraciones dentro de la escala pentatónica en el bajo como parte de los elementos propios del mambo tradicional cubano. Su participación en distintas filmografías contribuyó en su crecimiento como artista, siendo así uno de los jazzistas más populares del s. XX y quien demostró tener un gran aprecio por la música latinoamericana, como se muestra en “*A Night in Havana: Dizzy Gillespie in Cuba*” (1988), documental que se destaca por exponer esa clara relación de Gillespie con el país cubano, fomentando y promoviendo la cultura de dicho país a un campo global.

A partir de la segunda mitad del s. XX, Cuba tuvo grandes cambios después de la caída del gobierno de Fulgencio Batista por parte del líder del ejército guerrillero, Fidel Castro quien da inicio al movimiento revolucionario cubano de izquierda. Estos cambios se dieron no solamente a nivel político, económico y social, sino también, a nivel cultural. En el libro *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz*, “*Borge describe la “Revolución sin jazz” de Castro, cuando el régimen revolucionario “desautoriza la idea misma del jazz cubano”. Una historia planificada del jazz televisada fue boicoteada por el sindicato de músicos y socavada por el régimen de Castro*” (Morad, M., Página 185). Sin embargo, muchos artistas cubanos siguieron aplicando la estética del jazz en sus composiciones como lo fue Arturo Sandoval, trompetista y pianista jazz, uno de los músicos más virtuoso en el gremio, de gran trayectoria en el jazz cubano y del cual surge de la mano de Paquito D’Rivera y Chucho Valdés, una de las agrupaciones más importantes de Cuba, *Irakere*, agrupación que se conforma en 1967. Pablo Bujalance Málaga en la publicación *Historia de Irakere: otro jazz era posible* de la revista

*Málaga Hoy* dice: “La irrupción de Irakere en el panorama musical cubano del primer tercio de los 70 significó un verdadero punto y aparte: había que ver a un nutrido grupo de músicos con vestimentas estampadas deshaciéndose a base de jazz, funk y rock progresivo, entregándose a interminables improvisaciones con el espíritu del bop por bandera y poniendo a prueba los más razonables límites armónicos”(Hoy, 2016). Sin duda, fue una propuesta vanguardista en su momento siendo un gran referente para las nuevas tendencias en los países del trópico americano; Fue el primer grupo cubano en tocar en un festival de jazz estadounidense tras la detonación de la Revolución. Dentro de su discografía se destacan álbumes como “*Chekeré Son*” (1979), “*Cuba Libre*” (1980), “*Misa Negra*” (1987), “*Live At Ronnie Scott's*” (1993), “*Yemaya*” (1999), entre otros.

A mediados del s. XX, muchos compositores e intérpretes americanos empiezan a desarrollar fusiones de músicas tradicionales del trópico, no solamente cubanas, exponiendo una clara relación musical de las culturas situadas allí. Hubo varios exponentes comprometidos con la fusión de géneros del caribe como por ejemplo: Charles Mingus (Nogales, Arizona, 22 de abril de 1922 - Cuernavaca, México, 5 de enero de 1979), fue un bajista, pianista, compositor y director de orquesta, quien se especializó en el jazz, siendo un referente del género. Mingus compuso el álbum “*Cumbia and Jazz Fusion*” grabado para el sello Atlantic el 10 de marzo de 1977 donde logró desarrollar una estética “exótica” para el oyente de la época mezclando músicas de la costa colombiana: cumbia y jazz, influenciado por Louis Armstrong y Kid Ory. Este álbum logra posicionarse como un gran referente para las futuras agrupaciones que emplearían la fusión en músicas tradicionales ya que es uno de los primeros acercamientos de las músicas de la costa atlántica colombiana con géneros altamente posicionados en la industria como lo fue el jazz.

A mediados del s. XX, Colombia pasaba por una época altamente influenciada por la música de Big Band, era usual ver agrupaciones empleando géneros tradicionales de la Costa Atlántica conformadas por dicho formato, lo que se convertiría en una tendencia de consumo masivo debido a la industria radiofónica posicionando así esta mezcla de formatos como algo popular a nivel nacional. Uno de los referentes más prestigiosos de la música del caribe colombiano es Luis Eduardo Bermúdez Acosta (Carmen de Bolívar, 25 de enero de 1912 - Bogotá, 23 de abril de 1994), quien también se le conoce como Lucho Bermúdez, fue un clarinetista, compositor y director de orquesta influenciado por la música tradicional colombiana y norteamericana. Bermúdez logró con sus composiciones generar un concepto de patriotismo y sentido de pertenencia en gran parte de la población colombiana mediante géneros musicales del atlántico como el porro, la cumbia y el fandango, siendo uno de los principales promotores de las músicas tradicionales colombianas no solo a nivel nacional sino también a nivel internacional desde la década de los cuarenta, lo que a su vez permitió un desarrollo e impacto cultural positivo en nuestro país. Bermúdez presenta oficialmente en sociedad la Orquesta de Lucho Bermúdez, una de las orquestas más importantes del país, el 15 de julio de 1947, siendo una de las más influyentes para la mayoría de músicos colombianos debido a su alto estatus en la industria musical debido a su participación en festivales y eventos en el gremio nacional e internacional. Dentro de su discografía encontramos álbumes como: “*Cartagenerita*” (1961), “*Fiesta*

*Colombiana*” (1962), *“Pata Cumbia”* (1968), *“Colombia Tierra Querida”* (1970), *“Josefa Matia”* (1973), *“Colombia De Oro Vol. 11”* (1978), *“Canta A Colombia”* (1985), entre otros.

Así mismo, existieron otros referentes como Francisco Galán Blanco, también conocido como Pacho Galán (Soledad, 4 de octubre de 1906 - Soledad, 21 de julio de 1988), fue un compositor, arreglista, cantante y director de orquesta quien al igual que Lucho Bermúdez, se destacó por permanecer activamente en el top de artistas colombianos influyentes en el desarrollo comercial de nuestras músicas tradicionales colombianas durante el S.XX. Tuvo una gran influencia por la música norteamericana debido al auge del jazz y las big bands a nivel mundial desde la década de los 20's; La premiación del jazz en la música del caribe generó un gran impacto no solo en las músicas tradicionales sino también en un ámbito social ocasionando así que un gran número de músicos académicos optaran por emplear dicho formato para la interpretación de sus composiciones, desarrollando una idiomatización del lenguaje tradicional al académico occidental. Uno de sus aportes a la música colombiana más importante fue la creación del Merecumbé, género musical creado a mediados del S.XX como el resultado de un sincretismo entre la cumbia y el merengue del departamento del Magdalena cuyo patrón rítmico fue creado por el percusionista Pompilio Rodríguez, y que tuvo gran acogida por parte del público nacional e internacional. Dentro de sus composiciones se destacan *“Ay Cosita Linda”* (1956), *“Merecumbé Para Ti”* (1958), *“No Me Des Con Ese Palo”* (1958), *“Cumbia Panorámica”* (1970), *“Gaitando”* (1970), *“Recuerdos De Carnaval”* (1978), *“Noches De Caracas”* (1978), entre otros éxitos.

Igualmente, por la misma época se encontraba Antonio María Peñaloza, (Plato, Magdalena, 25 de diciembre de 1916 - Barranquilla, 18 de julio de 2005), fue un músico académico quien tocó para orquestas siendo uno de los intérpretes más destacados y con mejor lectura musical durante su época, quien no solo se enfocó en la composición, los arreglos, investigación e interpretación de la guitarra, la trompeta y percusión, sino que también se enfocó en la pedagogía siendo uno de los pioneros en incluir las músicas tradicionales del Atlántico como parte del programa del Conservatorio de Música Pedro Biava (hoy en día llamada Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico), dejando un claro legado por la introducción de los géneros tradicionales en el campo académico permitiendo un gran desarrollo de estas músicas desde otras perspectivas y lenguajes musicales. Tal como lo expresa Rafael Campo Vives en su publicación *“Antonio María Peñaloza: Semblanza De Un Maestro Impar”*:

*Los más representativos y variados aires musicales de la región - cumbia, porro, fandango, bullerengue, gaita, entre otros- eran temas de estudio e investigación de quienes acudíamos a sus clases. Su asignatura, basada y sustentada principalmente en música vernácula, se codeaba en exigencia con los estudios de la fuga, del contrapunto, del canon y demás formas musicales del barroco y clasicismo musical (Campo, 2016).*

Una de sus composiciones más importantes es *“Te olvide”* (1954) siendo una de las canciones más emblemáticas del Carnaval de Barranquilla (Colombia), así como lo expresa Claudia Ávila Radio de Radio Nacional Atlántico: *“Te olvide”, rápidamente se convirtió en una de las canciones preferidas de los barranquilleros y se erigió como el himno del Carnaval de*

*Barranquilla por su particular melancolía acompañada con un ritmo que ponía a gozar en la pista a quien la escuchara*”(Esta es la historia de ‘Te olvidé’, el himno del Carnaval, 2019)

Y siguiendo por la misma línea de referentes con relación al desarrollo de las músicas colombianas influenciadas por el jazz, Edmundo Arias (Tuluá, Valle del Cauca, 5 de diciembre de 1925 - Medellín, 28 de enero de 1993), fue otro gran compositor, intérprete y director de orquesta quien se destacó por promover la cumbia mediante su orquesta Edmundo Arias. Dentro de su discografía, contiene más de trescientas composiciones en su palmarés, a la vez, fue uno de los impulsores de las big bands en Colombia, que, a pesar de sus raíces, es uno de los compositores y directores más recordados en el gremio de las músicas del atlántico colombiano. También sobresale por su indiscutible gusto hacia la música cubana, que generó la fundación de La Sonora Cabecenido, Agrupación dedicada a la interpretación de guaracha siendo un claro ejemplo de la influencia de la música cubana en Colombia durante el S.XX. Se le atribuyen composiciones como: “*Se Va El Caimán*” (1958), “*Cumbias del Caribe*” (1961), “*Gaita Sabrosa*” (1958), “*Que Merecumba*” (1958), “*Tierra Colora*” (1958), “*En San Felipe*” (1961), “*El Tiburón*” (1961), entre otras.

Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Antonio María Peñaloza y Edmundo Arias, entre otros, fueron músicos dedicados a la innovación y composición de propuestas vanguardistas con relación a nuestras músicas tradicionales, sin embargo, gran parte de sus músicas fueron expuestas como una influencia de varios referentes del jazz norteamericano como lo fue Benny Goodman, Duke Ellington, Glenn Miller, entre otros; Se ha llegado a afirmar que estos músicos no siempre tocaron músicas tradicionales colombianas, también interpretaron con sus orquestas estándares de swing, danzones cubanos, baladas, fox-trot y música instrumental del caribe con una gran influencia del jazz, tal como lo expresa Rafael Bassi Labarrera en su artículo “*La presencia del jazz en la música del caribe colombiano*” exponiendo una obligación del músico de alto estatus por cumplir los parámetros impuestos de la élite social de aquella época con relación al valor de algunas músicas. Aunque, por otro lado, este trasfondo social también permitió una gran evolución de los músicos en nuestras músicas al apropiarse de aquellas estéticas que de alguna manera manejaban un gran nivel de virtuosismo y dificultad musical dentro de la composición, interpretación y arreglos como lo es el jazz.

Gracias al auge del jazz y la acogida de dicho género en gran parte del caribe, esto permitió un desarrollo vanguardista por parte de las nuevas generaciones después de la mitad del s. XX. En representación de Cuba, agrupaciones y artistas como Los Van Van, Omara Portuondo, Irakere, Gonzalo Rubalcaba, Havana D' Primera, entre otras, lograron mantener el estatus del jazz cubano en lo más alto, consolidándose aún en el top de las músicas de alto consumo, siendo de gran inspiración para artistas del mercado actual como Alain Pérez, CimaFunk, Daimé Arocena, Zule Guerra, entre otros.

Por parte de Colombia, el desarrollo musical del jazz en las músicas tradicionales tuvo un gran auge gracias a las orquestas de big band como Lucho Bermúdez y Pacho Galán a partir de la segunda mitad del s. XX permitiendo que artistas académicos de otras partes del país se vieran interesados en el estudio e interpretación de los géneros tradicionales de la costa atlántica. Artistas destacados en el gremio musical colombiano como Joe Madrid, Antonio Arnedo, Tico

Arnedo, Justo Almario, Héctor Martignon, Edy Martínez, entre otros, plasmaron el gusto por la fusión de estilos y formatos característicos de la zona norte del país con el jazz permeados por músicas cubanas como gran reflejo de la globalización de géneros del trópico y su gran relación entre ellos tanto musical como cultural. Durante finales del s .XX y principios del s. XXI, grandes artistas iniciaron exploraciones de otros géneros top de la música comercial como la electrónica, el rock, el funk, entre otros, con cumbias, chandés, bullerengues, fandangos, gaitas, como lo fue el caso de Carlos Vives, Aterciopelados, Monareta, Puerto Candelaria, Curupira, Systema Solar, entre otros, que dejaron un legado de las nuevas tendencias en la fusión de músicas tradicionales permeando nuevas propuestas musicales emergentes como es el caso de Macuira.

## 6. ANÁLISIS Y METODOLOGÍA

### 6.1. EN LA SIERRA

**Tonalidad:** Do menor (Cm)

**Forma:**

- Introducción (c.1).
- Estrofa 1 (c.9).
- Pre-coro 1 (c.17).
- Coro 1 (c.25).
- Introducción 2 (c.41).
- Estrofa 2 (c.49).
- Puente 1 (c.58).
- Pre-coro 2 (c.69).
- Coro 2 (c.77).
- Puente 2 (c.93).
- Coro 3 (c.141).

**Formato:** Voz principal (alto), voces secundarias (alto 1, alto 2, tenor/barítono), clarinete Bb, saxofón tenor, guitarra eléctrica, piano (teclado), bajo eléctrico, tambor alegre, set de batería con cencerro y jam block.

“En la sierra” es una composición cuyo objetivo es generar baile y fiesta como unas de las principales acciones de algunos rituales por parte de indígenas y afrodescendientes desde la colonización hasta hoy. Lo anterior aplicando ritmos y géneros alegres como el chandé y el songo cubano, reuniendo elementos característicos de la música cubana como el tumbao, variaciones rítmicas del jazz cubano en la percusión e idiomatizaciones de instrumentos típicos de la música tradicional del atlántico colombiano en un formato global.

Dentro de los ritmos y géneros principales se encuentra el chandé, un ritmo originario de la costa atlántica creado gracias al sincretismo entre las poblaciones afro e indígenas establecidas en la parte norte de Colombia durante la colonización y que hasta el día de hoy ha logrado consolidarse no solo dentro del gremio musical popular costeño sino también en el académico a nivel nacional por su alta complejidad en la técnica de ejecución y lenguaje rítmico por cada instrumento. Su objetivo principal es generar alegría y euforia en las fiestas o verbenas debido a su ritmo dinámico, rápido e intenso, produciendo así una sensación de baile como consecuencia de acentuaciones sincopadas. El formato tradicional de dicho género está compuesto por tambores como el llamador, la tambora y el alegre como base rítmica, con roles diferentes, y gaitas o flautas de millo en la sección melódica, sin embargo, desde el S.XX inició una tendencia de idiomatización de instrumentos globales con respecto a los tradicionales generando así un cambio tímbrico en el género y una familiarización con el oído global como parte del proceso de consolidación en las músicas de consumo masivo; grandes referentes del desarrollo de la música colombiana como Lucho Bermúdez, Toto la Momposina, Pacho Galán, entre otros, aplicaron formatos modernos en géneros tradicionales dándole una mayor masividad a este tipo de músicas.

Durante la canción, el género se hace evidente al ser ejecutado en gran parte por el tambor alegre mostrando así una relación más clara entre un formato moderno y tradicional. Por otro lado, la batería se desenvuelve mediante la influencia de géneros cubanos como el songo y variaciones grooveras influenciadas por el jazz cubano, desarrollando de esta manera la mezcla de la música cubana y colombiana, dejando en evidencia una fuerte relación de algunos géneros a nivel rítmico cuando se interpretan simultáneamente.

El songo es un género originario de Cuba, parte del son y se le atribuye su creación a José Luis Quintana Fuentes, percusionista cubano de la orquesta Los Van Van. Este género se destaca por tener una clara influencia del jazz, rock y el funk debido a la fuerte relación entre la cultura cubana y estadounidense durante la primera mitad del s. XX. Durante la canción, el songo se evidencia en la sección de los coros, ya que al contener un ritmo con bastante intensidad en su manera de interpretar, construía un concepto fiestero y de fuertes dinámicas junto con el ritmo de chandé interpretado por la percusión menor en la sección más representativa del tema.

Durante la introducción, estrofas, pre-coros y puentes, la batería se desenvuelve a partir de un groove junto con el bajo, dándole un estilo global de carácter progresivo a dichas secciones, permitiendo así una conexión intensa de ciertos géneros top como el funk y el jazz con géneros tradicionales de la cultura colombiana, en este caso el chandé. Bateristas como Changuito, Enrique Plá, Steve Gadd, entre otros, tendían a incorporar el groove en géneros tradicionales como parte del desarrollo del jazz cubano; y Guillermo Navas, Julián Bahamón, Pablo Bernal, Urián Sarmiento, entre otros, en las músicas del folclore colombiano generando ciertas fusiones, algunas con intereses de masividad en dichas músicas tradicionales.

Uno de los conceptos principales de la música cubana y que también tuvo desarrollo en la música colombiana es el Tumbao, patrón rítmico utilizado principalmente por el bajo y el piano

en los coros de este tema y que consta de una célula rítmica sincopada proveniente de géneros como el son montuno, mambo, salsa y jazz latino.

En las otras secciones, estos instrumentos (bajo y piano) junto a la guitarra eléctrica se desenvuelven tanto en la parte armónica como melódica debido a su versatilidad en cuanto al manejo de melodías y acordes con cualidades propias del jazz; así mismo, el uso de acentuaciones en tiempos débiles típicas de la música de big band casi que en tutti a excepción del bajo y la percusión menor con base de chandé durante el pre-coro 2 da un ejemplo explícito de la sonoridad que se puede llegar a dar al reunir elementos tradicionales de la música colombiana junto con elementos del jazz.

The musical score consists of seven staves. The top two staves are for Clarinet B (Cl. B.) and Saxophone Tenor (Sx. T.), both in treble clef. The third staff is for Electric Guitar (Gtr. E.) in treble clef. The fourth staff is for Piano (Pno.) in bass clef. The fifth staff is for Bass in bass clef. The sixth staff is for Alto Saxophone (Ale.) in bass clef. The seventh staff is for Snare Drum (S.B.) in bass clef. The score is marked with 'cresc.' (crescendo) and 'mf' (mezzo-forte). The Snare Drum part is marked 'címila'.

Ilustración 1: Acentos estilo big band cc. 70-73.

La idiomatización de instrumentos melódicos tradicionales del chandé como las gaitas o flauta de millo fue uno de los recursos principales para el desarrollo de esta canción. Desde la introducción se buscó aplicar el lenguaje gaitero en instrumentos como el clarinete y el saxofón tenor como parte de la sección melódica instrumental mediante ornamentos típicos como mordentes y trinos, y melodías, que por la estructura y fisionomía de las gaitas como aerófonos



tradicionales, tenían un registro y sistema de alturas limitado pero que coincidían con ciertas escalas como la escala dórica que solía emplear la música de procedencia sambo.

The musical score consists of seven staves. The top staff is for Clarinet Basso (Cl. B.), followed by Saxophone Tenor (Sx. T.), Guitar Electric (Gtr. E.), Piano (Pno.), Bass, Ale (Ale.), and S.B. (S.B.). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The Ale part is marked 'Ad libitum' and 'Improvisar a partir del ritmo chandé'. The S.B. part includes a 'Fill'.

Ilustración 2: Idiomatización de melodías gaiteras en clarinete y guitarra, tumbao en piano y bajo, y relación chandé y songo en tambor alegre y batería. cc. 145-148.

Dentro de la parte vocal se emplean técnicas nasales características de la música popular costeña, las melodías contienen comportamientos ritmos sincopados y anacrúsicos, utilizando palabras como bembé y paliteo que hacen parte de la jerga popular del trópico durante los pre-coros y coros. La voces se destacan en gran parte de la canción al emplear técnicas de la música tradicional de la costa atlántica como lo es el “Lereo” que, al igual que el “Scat” en el jazz, son recursos de improvisación vocales donde cada cantante exige su rango vocal por medio de consonantes, sin embargo, en varias partes de la costa atlántica colombiana también se le da un uso no improvisatorio cuando la melodía no contiene letra.

Por último, a nivel de forma, el puente de esta canción es de gran importancia debido a la llegada de mayor clímax mediante la superposición de timbres con carácter progresivo propios del mambo como lo ejercía Dámaso Pérez Prado, Tito Puente, Dizzy Gillespie, Machito, entre otros referentes de este género, empleando contrapuntos y engrosamientos de voces en paralelo junto con improvisaciones por parte de la batería y tambor alegre.

## 6.2. TAMBORES QUE SE JUNTAN

**Tonalidad:** La menor (Am)

**Forma:**

- Introducción.
- Estrofa 1 (c.17).
- Pre-coro 1 (c.33).
- Coro 1 (c.41).
- Introducción 2 (c.49).
- Estrofa 2 (c.57).
- Pre-coro 2 (c.65).
- Coro 2 (c.73).
- Puente 2 (c.81).
- Coro 3 (c.97).
- Solos (c.113).
- Coro 4 (c.129).

**Formato:** Voz Principal (alto), voces secundarias (alto 1, alto 2, tenor/barítono), clarinete Bb, saxofón tenor, guitarra eléctrica, piano (teclado), bajo eléctrico, maracón, tambor alegre, congas y set de batería con cencerro y jam block.

Esta canción tiene como objetivo explorar géneros contrastantes del trópico americano a través de ciertos elementos rítmicos, de formato y modulación que permitan una relación orgánica entre cada estilo de acuerdo a la sección del tema.

La composición aborda una forma estándar comercial, sin embargo, de manera macro o general, esta canción se puede dividir en dos partes constatando un desenvolvimiento y fusión de géneros de forma horizontal mediante una modulación de tiempo que permita enlazar estilos contrastantes con un desarrollo progresivo. Durante la primera parte se planteó aplicar géneros y ritmos propios de la costa atlántica colombiana que, en este caso la cumbia y desarrollos del porro palitiao, este último expuesto específicamente en la percusión, por otra lado, en la segunda parte se buscó exponer ritmos característicos de la música cubana como el tumbao, timba y songo cubano manteniendo así la relación de diferentes estilos musicales provenientes de dos culturas del trópico americano.

La cumbia colombiana desde el S.XX ha logrado ser uno de los géneros más representativos en Colombia debido a su alto impacto comercial gracias a artistas como Lucho Bermúdez, Antonio María Peñaloza, Totó La Momposina, Edmundo Arias, Andrés Landeros, Gustavo Quintero, Aniceto Molina, Pacho Galán, José Barros, entre otros, que han permitido generar una masividad en el consumo de este género debido a sus grandes éxitos cumbieros en la industria de la música comercial nacional e internacional a pesar de ser un estilo musical que surgió

durante la colonización siendo la mezcla de tres vertientes culturales, donde se encuentran la afro, indígena y blanca (española), y que hace parte de nuestro patrimonio nacional.

Dentro de las características de la cumbia colombiana, se encuentran formatos bastante amplios de aerófonos, instrumentos de percusión y cordófonos debido a su evolución, donde podemos encontrar ensambles de gaitas o flautas de millo con tambor alegre, tambora, llamador, maracas, el guache y voces, y por otro lado, encontramos formatos de salón u orquestas al estilo de big band con un estándar de instrumentos como la batería, congas, bajo, piano, línea de vientos de trombón, saxofón, clarinete, trompeta y voces, este último formato utilizado normalmente por músicos académicos como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, Antonio María Peñaloza, entre otros exponiendo una clara influencia por las orquestas de jazz norteamericanas y cubanas.

Durante la primera parte de esta canción, antes de la modulación de tiempo, se buscó principalmente un estilo musical de tiempo lento, que permitiera generar una atmósfera tranquila o relajante, donde se pudiera explorar más a fondo la sistematización melódica usada por las cantaoras y la cumbia se ha destacado por tener un concepto flemático, de melodías largas y dinámicas bajas manejando una relación con la danza, siendo esta ejecutada con pasos cortos al mismo tiempo de la música exponiendo el cortejo del hombre a la mujer, esto como justificación de la escogencia de dicho género.

Para el desarrollo de la primera parte, a excepción de los coros, se buscó una base de cumbia en la tambora, tambor alegre, maracón y batería, así mismo se emplea el patrón rítmico del bajo mediante figuraciones del acorde y el piano como base armónica en un modo dórico, exponiendo el background de la introducción y estrofas. Durante esta misma parte la guitarra se mantiene en un plano medio haciendo figuraciones con técnicas de palm mute típicas de la guitarra caribeña que en ciertas partes se desempeña haciendo melodías junto a los vientos. El saxofón tenor y el clarinete por otro lado se dividen el rol protagónico con la voz principal haciendo riff o contrapuntos melódicos mediante idiomatizaciones peculiares de las gaitas o flautas de millo con ornamentos como mordentes permitiendo un fiel sonido de lo tradicional como desarrollos motivicos que acostumbraba a hacer Lucho Bermúdez y otros compositores en sus orquestas. La voz mantiene un rol netamente protagónico exponiendo a estilo el sistema melódico creado por los indígenas y que prácticamente consiste en jugar con una escala pentatónica y algunas notas de paso de la escala diatónica o modo que se está empleando, en otras palabras, es una idiomatización de los aerófonos tradicionales como las gaitas que, por su estructura, manejan el mismo sistema melódico con relación a las voces.



Ilustración 3: Melodía extraída del Libro: “*Las gaitas largas: melodías y canciones*” de Federico Ochoa Escobar, página 58.

4  
17

ESTROFA 1

Tambores Que Se Juntan

des-per - tar de la fies - ta ya sien to/e se gol pe que\_\_\_ mue - ve\_\_\_ mi cuer \_\_\_ po,

Detailed description: This is a musical score for a vocal melody in 4/4 time. It is labeled 'ESTROFA 1' and 'Tanbores Que Se Juntan'. The melody is written on a single staff in treble clef. The lyrics are: 'des-per - tar de la fies - ta ya sien to/e se gol pe que\_\_\_ mue - ve\_\_\_ mi cuer \_\_\_ po,'. The melody consists of eighth and quarter notes with some rests, and a sharp sign is visible above a note in the second measure.

Ilustración 4: Melodía voz principal cc. 17-19

La letra es un elemento que ayuda a reforzar el concepto tradicional que se buscaba tratando temas sobre el género (cumbia), su historia y costumbres que suelen emplear las cantaoras tradicionales contemplando la técnica nasal propia de la cultura costeña.

Durante las transiciones para llegar a los coros se aplica una idea de dinámica que crece de manera progresiva empleando un estilo más propio del jazz en la batería, el tambor alegre se desenvuelve en repiques para generar mayor intensidad y el bajo por otro lado se sostiene en un colchón armónico al igual que el piano, la guitarra, el saxofón y el clarinete. Finalmente la voz mantiene una idea protagónica siguiendo una línea melódica con técnica de lereo propio del estilo tradicional.

Los coros de la primera parte de esta canción mantienen la misma intención dinámica usada en las estrofas con una variación rítmica del porro palitiao en la batería, acentuaciones rítmicas de la clave caribe en el tambor alegre como primer acercamiento a la música cubana y la aplicación de síncopas en la progresión armónica.

Durante la segunda parte de la composición se buscó un concepto mucho más contrastante, donde las dinámicas tuvieran una intención más fuerte, los golpes de la percusión fueran ejecutados con mayor intensidad y la armonía tuviera más movimiento y articulación. Se emplearon ritmos cubanos como desarrollo de materiales previos generando una direccionalidad y curva dramática justo en la parte más climática donde abarca el tercer coro. Ritmos como el songo cubano en la batería, la timba en las congas y un tumbao en el bajo mediante una modulación de tiempo pasando de negra igual a 96 bpm a 106 bpm permitieron una variación más orgánica del concepto expuesto durante esta parte en diferencia al aplicado durante la primera parte, evidenciando un buen enlace musical por medio de recursos de tiempo.

El desarrollo de esta sección se da mediante la exposición explícita e implícita por algunos instrumentos de la clave 2-3.

*Jam Block*

Detailed description: This is a musical notation for a 'Jam Block' in 4/4 time. It is written on a single staff in treble clef. The notation shows a sequence of notes and rests: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The notes are mostly eighth notes with stems pointing up, and there are some rests. The title 'Jam Block' is written in italics above the staff.

Ilustración 5: Clave 2-3 en batería (métrica 4/4) c. 81

Este término surge a partir del proceso de concientización de los ritmos nativos de las Antillas y que se define como guía o patrón rítmico que amalgama instrumentos de carácter armónico, melódico y rítmico, encontrando una relación forzada entre el ritmo de la clave y los instrumentos, tal como sucede en la línea melódica del puente y a partir del compás 105 con ante compás.

La composición finaliza con un desarrollo motivico de pregunta-respuesta entre el la línea melódica de la voz principal y la línea melódica de los vientos empleando fragmentos del coro 3 con un background de timba, songo cubano y tumbao.

### 6.3. AY MAMÁ

**Tonalidad:** Re (Dm).

**Forma:**

- Introducción.
- Estrofa 1 (c.10).
- Pre-coro 1 (c.18).
- Coro 1 (c.26).
- Estrofa 2 (c.34).
- Puente 1 (c.43).
- Pre-coro 2 (c.51).
- Coro 2 (c.59).
- Puente 2 (c.67).
- Solo (c.87).
- Coro 3 (c.95).

**Formato:** Voz principal (alto), voces secundarias (alto, tenor/barítono), clarinete Bb, saxofón Tenor, guitarra Eléctrica, piano (teclado), bajo eléctrico, tambor Alegre, Congas, Set Batería con cencerro y jam block.

Esta composición tiene como objetivo explorar la música de la costa atlántica de otros formatos como el de banda o pelayero, donde se destacan instrumentos de la escuela occidental interpretados por músicos nativos del norte de Colombia. Unos de los géneros más representativos en este formato es el porro, ritmo musical que se da en la época precolombina, específicamente en los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar. Este género musical se divide en dos estilos, el porro tapao y palitiao donde se diferencian principalmente por la forma, interpretación y la intención de cada plano debido a su tendencia instrumental.

El ritmo o género más representativo de esta composición es el porro palitiao, donde instrumentos como la batería, clarinete, saxofón, guitarra y voz se destacan por las idiomatizaciones con respecto al formato original del género. La forma proviene de la estructura

estándar de una canción comercial con estrofas, pre-coros, coros y puentes donde se buscó dar dinamismo y direccionalidad a nivel macro mediante la exploración de ritmos rumberos que permitieran dar un contraste auditivo de manera natural entre cada sección; Teniendo en cuenta la intención fiesterera de esta composición, se utilizaron ritmos como rumba guaguancó y pachanga, géneros provenientes de La República de Cuba, y que se destacan por ser interpretados en su mayoría por artistas de gran estatus y trayectoria musical como Joe Quijano, considerado el rey de la pachanga, Charlie Palmieri, Johnny Pacheco, Celia Cruz, Roberto Roena, Ibrahim Ferrer entre otros, consolidando estos ritmos como parte de la música top durante el s. XX y s. XXI.

Desde la introducción, la voz en un rubato expone melodías similares a las de los aerófonos tradicionales del porro utilizando figuraciones armónicas como arpeggios en los grados estructurales del acorde de manera anacrúsica, tal como sucede en “las danzas”, que se definen como la parte introductoria de los porros palitaios y que tienen como objetivo dar la entrada a las partes principales o conclusión de la composición.

Durante las estrofas, la composición se desarrolla a través de la relación de diferentes planos, donde el background se destaca por mantener la base rítmica y armónica; la batería es quien hace la idiomatización de los redoblantes típicos del porro, la percusión hace una base de porro, el bajo al igual que la guitarra desarrollan punteos mediante arpeggios en las notas estructurales de la armonía y el piano ejecuta bloques y figuraciones de la progresión armónica que se desenvuelve mediante un V7 - I menor. En el plano medio se destaca el clarinete y el saxofón tenor por mantener contrapuntos a modo de riff característicos de los porros pelayeros mediante intervalos de terceras o sextas en paralelo como respuesta a la voz, quien tiene la melodía principal como referente del primer plano o plano protagónico aludiendo a la sección “porro” de los porros palitaios que se identifica por estar dominada por el sonido de un aerófono que normalmente es la trompeta quien tiene esta función, sin embargo, en todas las piezas no siempre se cumplen este tipo de parámetros en la composición de los porros palitaios.

The image shows a musical score for three parts: 'Voz Principal' (Vocal), 'Clarinete en Bb' (Clarinet in Bb), and 'Saxofón Tenor' (Tenor Saxophone). The vocal line is in Spanish and includes the lyrics: 'Ay se melo-vi - dan to - das las pe - nas, ... ca - da vez que tu'es - tás cer - ca. ...'. The instrumental parts for the clarinet and saxophone feature a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with some notes beamed together, creating a characteristic 'porro' sound. The score is written in a single system with three staves.

Ilustración 6: Melodía principal junto con los riff del clarinete y saxofón cc.13-17.

Este mismo tratamiento rítmico y melódico es interpretado durante los coros pero con diferente progresión.

Los pre-coros de esta canción se desenvuelven bajo una funcionalidad estándar en los planos de la música comercial, donde los instrumentos de percusión mantienen una base rítmica, los

instrumentos armónicos junto a los aerófonos interpretan un colchón armónico de la progresión y la voz se desenvuelve mediante notas largas permitiendo la acumulación de tensión de manera progresiva como transición al coro que tiene un desarrollo similar al de las estrofas.

Las secciones más representativas de esta composición son los puentes, donde se busca tener un estilo rumbero mediante ritmos como la rumba guaguancó y la pachanga. Durante el primer puente se aplicó la rumba guaguancó, variante del género Rumba y de origen cubano por el sincretismo de influencias africanas y españolas interpretado por la batería y percusión menor (congas), por otro lado, la guitarra, saxofón y clarinete inician un desarrollo de contrapuntos melódicos aludiendo al desarrollo melódico y rítmico de las músicas antillanas coincidiendo con algunos golpes de la clave rumba, siendo esta una sección instrumental como contraste entre las secciones con voz.

El segundo puente tiene un desarrollo similar al del primer puente donde se buscó aplicar pachanga como base rítmica. La pachanga es un género popular de cuba el cual surge entre la mezcla del son montuno y merengue, destacándose por ser uno de los géneros de gran masividad durante la revolución cubana en todo el caribe por su estilo fiestero y rumbero. En esta sección, la pachanga, al igual que la rumba guaguancó es interpretada por la batería y percusión menor. El bajo y el piano contemplan un papel similar interpretando la misma melodía dentro de un background. La guitarra posee un tratamiento melódico mediante figuraciones tríadicas sincopadas del acorde típicas de las cumbias psicodélicas y chucu chucus, donde bandas como Los destellos, Pastor López, Rodolfo Aicardi, entre otros, solían aplicar, siendo este uno de los instrumentos principales o de rol protagónico en sus composiciones; Y finalmente los vientos mantienen contrapuntos melódicos con relación a la melodía de la guitarra dando alusión al funcionamiento por capas melódicas que ejercen géneros como el mambo.

## 6.4. TRANCE

**Tonalidad:** Sol (Gm).

**Forma:**

- Introducción.
- A (c.17)
- B (c.33)
- C (c.77)
- D (c.93)
- B' (c.125)
- C' (c.165)
- D' (c.181)
- E (Improvisación libre c.197)
- Improvisación melódica (c.200)
- D' (c.232)

**Formato (Instrumental):** Clarinete Bb, saxofón Tenor, guitarra eléctrica, piano (teclado), bajo eléctrico, tambor Alegre y set de batería con cencerro y jam block.

El objetivo de esta composición es aprovechar el enriquecimiento rítmico y melódico que manejan géneros del trópico con métricas binarias de subdivisión ternaria. Se implementaron géneros y ritmos como el fandango y el bembé, donde se buscó dar un contraste métrico y tímbrico mediante un formato instrumental “comercial” con una intención experimental sobre la dualidad entre lo tradicional colombiano y el jazz afro-cubano.

El tema inicia con una exposición del género fandango, ritmo musical y baile que da origen gracias al sincretismo entre culturas afro, españolas e indígenas durante la época precolombina y que se desarrolla en la costa atlántica colombiana, específicamente en los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar, que involucran la parte occidental del caribe colombiano. El fandango se considera uno de los ritmos y bailes más populares de la costa atlántica debido a su participación en grandes carnavales o festivales como las fiestas del 20 de enero de Sincelejo y las fiestas de corralejas siendo este un baile para cortejo de alta intensidad y dinámica en su interpretación mediante un formato de banda parecido al del porro o papayeras.

Durante la exposición del género en la introducción, la batería es quien hace la idiomatización del redoblante, bombo y platillos característicos de este género. Por otro lado, como recurso rítmico, se aplicó el ritmo de fandango de lengua en el tambor alegre debido a su gran relación con el fandango de banda al tener métricas binarias con subdivisión ternaria y por el concepto alegre, rápido y fiestero. El fandango de lengua es uno de los subgéneros del bullerengue que, al igual que el fandango de banda, es proveniente de la parte norte costera de Colombia aunque vienen de formatos diferentes, permitiendo la interpretación simultánea de dos ritmos colombianos distintos.

Durante la sección “A”, los aerófonos junto a la guitarra interpretan el primer material melódico simulando los aerófonos del formato tradicional del fandango, melodías que, como en la mayoría de las músicas de banda, funcionan a partir de una pregunta y una respuesta, o contrapuntos melódicos que funcionan por capas de acuerdo al timbre y registro del instrumento. Cada melodía durante la composición se desarrolla a través de una escala pentatónica o mediante figuraciones triádicas de la progresión armónica simulando los patrones melódicos convencionales de las músicas sabaneras como el fandango y el porro tradicional.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinete en Bb, Saxofón Tenor, and Guitarra Eléctrica. The score is written in 3/8 time and consists of three staves. The Clarinete en Bb staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with accents. The Saxofón Tenor staff also has a treble clef and contains a similar melodic line. The Guitarra Eléctrica staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. There are dynamic markings 'ord.' and 'palm mute' on the guitar staff.

Ilustración 7: Fragmento de contrapuntos de la sección A cc. 21-28.



Este tratamiento melódico es aplicado igualmente en las secciones “C” y “D”. Durante la sección “C”, se buscó generar un estilo bambuqueado que, a pesar de ser un estilo de origen andino, mantiene una gran relación con el fandango debido a que comparten características rítmicas y melódicas generando un cambio sonoro orgánico entre las secciones y de esta manera permitiendo desarrollar una direccionalidad en la pieza, similar a lo que sucede en el porro entre las secciones “porro” y “bozá” donde se suspende el bombo e inicia el paliteo como parte de un desarrollo tímbrico en la estructura de las composiciones.

Por otro lado, se emplearon otros estilos consolidados en el trópico como lo es el Bembé. Este ritmo es propio de la música afrocubana, su origen proviene de la religión Yoruba y principalmente hace referencia a la fiesta dedicada a los orishas. Este ritmo tuvo gran acogida en el jazz siendo un referente de estudio para grandes intérpretes del gremio jazzero como Rodney Barreto, Horacio “el Negro” Hernández, Fran Calzadilla, Jimmy Brandy, Frank Malabé, entre otros, desarrollando un protagonismo clave en las propuestas musicales de carácter virtuoso. Durante las partes “A” y “D”, la batería se desenvuelve mediante una orquestación de la campana de bembé en el ride.



Ilustración 8: Ritmo bembé en batería (métrica 6/8) cc. 97-98.

Durante la sección “B” se utilizan armonías de estilos globales junto a un acompañamiento propio del jazz que de manera progresiva regresa al material “A” re-exponiendo el fandango, dejando un contraste de estilos globales como el jazz y de la música tradicional del caribe colombiano.

El jazz como concepto clave en el desarrollo de la música cubana permitió que grandes exponentes cubanos desarrollaran ciertas habilidades improvisatorias en cualquier estilo musical propio de ellos. Sin embargo, la premiación de estilos vanguardistas o experimentales provenientes del jazz como el free jazz y la improvisación libre, llevaron a grandes agrupaciones y/o artistas como Emiliano Salvador, Rafael Paseiro, entre otros, a generar un interés particular por dichos estilos desligándose de lo tradicional o conservador. Así mismo, en esta composición se buscó aplicar un desarrollo experimental que diera un contraste totalmente diferente a los parámetros tradicionales donde a nivel conceptual se liberara del esquema métrico y se aplicara un desarrollo tímbrico improvisatorio de los instrumentos denominando esta sección como sección “E”, que posteriormente diera cierre con la improvisación de algún instrumento melódico acompañado de una progresión tonal y un crescendo para dar con la unión de la sección “D” (final), permitiendo de esta manera un sincretismo entre las músicas tradicionales colombianas con estilos derivados del jazz afrocubano o que hayan permeado a este estilo.

## 6.5. CANDELA

**Tonalidad:** La (Am).

**Forma:**

- Exposición de motivo principal.
- Estrofa 1 (c.15).
- Estrofa 2 (c.35).
- Exposición de motivo principal (c.50).
- Pre-coro 1 (c.60).
- Coro 1 (c.72).
- Estrofa 3 (c.96).
- Exposición de motivo principal (c.111).
- Puente (c.114).
- Coro 2 (c.126).

**Formato:** Voz principal (alto), voces secundarias (alto 1, alto 2, tenor/barítono), clarinete Bb, saxofón tenor, guitarra eléctrica, piano (teclado), bajo eléctrico, tambor alegre, congas y set de batería con cencerro y jam block.

Para esta composición se aplicaron géneros como el son y chalupa plasmando el concepto rumbero y la relación entre Cuba y Colombia como países esenciales en el desarrollo de la música del trópico americano.

Durante la introducción se expone el motivo principal en una métrica ternaria con subdivisión binaria el cual consiste en una secuencia de notas a manera de arpeggio ascendente por terceras diatónicas llegando a la 11va de La menor con acentuaciones desplazadas por una corchea con puntillo y que desciende mediante el modo dórico de La con una modulación métrica en 3/8 donde concluye el motivo acentuando la primera y cuarta semicorchea del compás ejecutado principalmente por el piano y que posteriormente sería orquestado en un tutti por los demás instrumentos de altura definida.



Ilustración 9: Motivo principal cc. 1-3.

Por otro lado, las congas al igual que la batería, manejan un groove mediante un 4/4 + 2/4, permitiendo un sonido polimétrico con acentuaciones desplazadas en la métrica original propias de la música académica y jazz cubano. Este mismo motivo se re expone antes del pre-coro 1 y Puente con diferente número de repetición.

Durante las estrofas se aplica el ritmo de chalupa, un subgénero del bullerengue, del caribe colombiano, donde la participación de los tambores es muy activa, a un tiempo rápido entre 112bpm y 132bpm y de carácter fiestero. El tambor alegre, en este caso, es quien lo interpreta junto con la batería quien hace la idiomatización de la tambora. Dentro de esta misma sección el bajo maneja un punteo típicos del mambo, influenciado por ‘*Manteca*’ de Dizzy Gillespie o las líneas de Cachao en sus descargas de mambo, que se desarrollaban principalmente entre el primer, quinto, séptimo y octavo grado de la tonalidad.

The image shows a musical score for three instruments: Bass (B.E.), Conga (Ale.), and Snare (S.B.). The score is in 4/4 time and starts at measure 15. The bass line (B.E.) features a melodic line with eighth and quarter notes. The conga part (Ale.) shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific drum strokes. The snare part (S.B.) features a rhythmic pattern with 'x' marks and accents. All parts are marked with 'mp' (mezzo-piano). The title of the section is 'Ritmo Chalupa (Bullerengue)'.

Ilustración 10: Exposición de bajo influenciado e idiomatización de la tambora en la batería interpretando el ritmo Chalupa. cc. 15-16.

Durante el desarrollo de las estrofas, estas van optando por un estilo más comercial donde la guitarra inicia con un punteo en palm mute entre el primer y séptimo grado y la batería ejerce un groove derivado del funk; de esta manera la composición refleja una exploración de sonoridades contrastantes entre géneros de formatos y estilos diferentes. La voz se desenvuelve a través de la escala pentatónica aludiendo a las melodías típicas de la música tradicional del caribe colombiano.

Durante el pre-coro los instrumentos melódicos y voz se abren mediante notas largas en un pedal sobre el VI grado, mientras que la percusión menor y batería, por otro lado, se desenvuelven a través de una intención groovera propia del jazz, siendo una sección de alto contraste debido al cambio estético y conceptual de las estrofas; esto mismo sucede durante la improvisación de saxofón como puente a los coros: sección más representativa de la composición.

Los coros se desarrollan a partir de una timba en la percusión menor, un tumbao propio del son por parte del piano y bajo, la batería mediante un songo cubano y las voces junto a los vientos ejecutando melodías sincopadas junto con cortes, algunos a destiempo o acentuando los tiempos débiles sobre la combinación de dos escalas: dórica y eólica, como una de las

cualidades típicas de la música cubana plasmando la relación entre ritmos tradiciones de Cuba y Colombia de forma lineal. Algunos ejemplos del modo dórico en las músicas cubanas son: El mambo “*Oye cómo va*” (1963) de Tito Puente, “*La rumba me llamo yo*” del álbum “*Cubafonía*” (2017) compuesto por Dayme Arocena, y algunas descargas de Israel (Cachao) López.

Desde una perspectiva macro, la composición se desarrolla dentro de un nivel progresivo transformando el final como la parte más climática mediante la re-exposición del motivo principal adaptado a un 4/4 como desarrollo motivico, y un cambio ritmo-melódico en las voces con dinámicas fuertes y de alta intensidad.

## 6.6. YO NO VOY PA' ALLÁ

**Tonalidad:** Si menor (Bm)

**Forma:**

- Motivo principal.
- Puente 1 (c.10).
- Estrofa 1 (c.18).
- Motivo principal (c.34).
- Estrofa 2 (c.42).
- Puente 2 (c.59).
- Coro 1 (c.67).
- Estrofa 3 (c.93).
- Puente 3 (c.110).
- Coro 2 (c.118).
- Puente 4 (c.132).
- Coro 3 (c.150).
- Puente 5 (c.166).
- Coro 4 (c.174).

**Formato:** Voz principal (alto), voces secundarias (alto 1, alto 2, tenor/barítono), clarinete Bb, saxofón tenor, guitarra eléctrica, piano (teclado), bajo eléctrico, Palmas, tambor alegre, congas, set de batería con cencerro y jam block.

Esta composición hace explícita la combinación del jazz cubano junto con las músicas tradicionales de Colombia mediante géneros como el mozambique, bullerengue sentao y garabato.

Durante la introducción se expone el motivo principal en el cual se desarrollarán más adelante los materiales melódicos a lo largo de la composición. Este motivo se desenvuelve mediante una escala pentatónica con acentuaciones sincopadas, similar al desarrollo del motivo principal de “Candela” en un tutti acompañado de un groove de la batería y percusión menor.



Ilustración 11: Motivo principal cc. 1-2.

Posteriormente, inicia un material armónico y rítmico con un estilo propio del jazz evidente en la batería como transición a la “Estrofa 1” (Este material se repite en los puentes 2 y 3).

A lo largo de las estrofas, se empleó el uso del mozambique, género creado por el percusionista cubano Pedro Izquierdo Padrón, popularmente conocido como Pello El Afrokán, influenciado en la música tradicional afrocubana con elementos de rumba y conga, tambores batá y abakuá. Posteriormente este ritmo musical fue orquestado por bateristas participes en el jazz afrocubano como Max Roach, Steve Gadd, Elvin Jones, entre otros, consolidando el género dentro del gremio como un recurso rítmico importante debido a su complejidad y rapidez. En esta composición la batería es quien ejecuta el ritmo influenciado por la interpretación del mozambique de Steve Gadd manteniendo el cascareo tradicional del ritmo en la campana con hi hat y bombo haciendo el beat en negras junto con una orquestación de los acentos por parte de los tambores en los toms y redoblante.

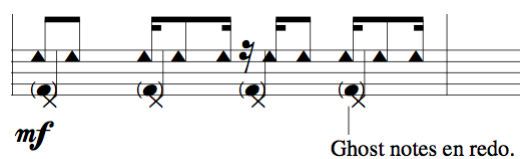


Ilustración 12: Ritmo Mozambique en batería cc. 18.

Las congas manejan un desarrollo rítmico del género en un background junto con un punteo en el bajo y el piano de carácter rítmico-sincopado entre el primer, quinto y octavo grado de la escala. Durante el desarrollo de esta sección, el piano ejerce bloques armónicos explorando disposiciones y cualidades del acorde a modo de jazz. Por otro lado la guitarra, saxofón tenor y clarinete desarrollándose mediante una función melódica exponiendo una variación del motivo principal a modo de contrapunto con relación a la melodía protagónica interpretada por la voz.

Durante el “coro 1” se expone un desarrollo de dos estilos musicales representativos de la costa caribe colombiana, el bullerengue sentao y el garabato. El bullerengue sentao es una variante del bullerengue, donde, a diferencia de las otras variantes, este es de carácter lento y de temáticas cotidianas. Dentro de sus máximos exponentes podemos encontrar a Petrona Martínez, Emilsen Pacheco y Etelvina Maldonado. Por otro lado, el garabato es un género

derivado del ritmo tambora junto al chandé y berroche; este es de mayor velocidad, más fiestero y típico en carnavales y festivales.

La exposición de estos dos géneros se da debido a la intención de generar un contraste métrico y de tiempo donde el pulso inicia en negra = 65 bpm (característico del bullerengue sentao) y posteriormente, mediante un corte, la subdivisión pasa a ser el nuevo pulso doblando el tiempo a 130 bpm, exponiendo la relación métrica de 2/2 y 4/4. Durante el bullerengue sentao, el tambor alegre ejerce el ritmo, las palmas marcan el pulso y la voz interpreta el material melódico con respuesta de los coros propios del género. Durante el garabato, la batería expone una idiomatización del chandé con una variación en el bombo, marcando este el beat en negras.

El tambor alegre pasa a interpretar el ritmo de garabato con sus respectivas variaciones, y los aerófonos re-exponen el motivo principal mediante una variación rítmica (este desarrollo melódico del motivo principal está expuesto en todos los coros). Durante el “Coro 2” el ritmo inicia en garabato y durante el “Coro 3” se re-expone el mismo contraste métrico del “Coro 1”.

## 7. MEMORIAS Y CONCLUSIONES

Como conclusión de este trabajo de grado, se logró cumplir con los objetivos planteados al inicio de este proceso. La realización del disco desde la composición y producción técnica del sonido me permitió desarrollar una familiarización más directa con las músicas tradicionales colombianas y del jazz cubano, entendiendo en gran medida el lenguaje y la interiorización de ritmos del trópico americano.

Durante la investigación con respecto a los estilos musicales aplicados en el disco, pude observar grandes relaciones entre las culturas del Caribe no solo a nivel musical, sino también a nivel social, desde las jergas, sus costumbres, bailes, religiones, y por supuesto su historia, entendiendo de manera general el por qué puede llegar a ser tan orgánica la combinación entre un chandé y un mozambique o un fandango con un bembé.

El concepto “idiomatización” resultó clave para la realización de este proyecto ya que gran parte de la música de consumo masivo se maneja este recurso para la fusión de géneros involucrando instrumentos del campo global con instrumentos tradicionales de cada estilo, como lo fue el caso de este disco, donde se logró mantener un sonido fiel en algunos géneros tradicionales con un formato global sin perder la estética que caracteriza a dichos géneros y sin generar contrastes anti orgánicos para la fusión de otros estilos totalmente diferentes.

Se logró la difusión de algunos géneros tradicionales que de alguna manera no habían sido tan populares en mi entorno social, involucrando familiares y allegados, comprendiendo el contexto social, histórico y musical en el desarrollo de estas músicas, permitiendo una gran acogida de los estilos aplicados por parte del público comercial, contribuyendo en la culturización mediante una propuesta artística a nivel nacional e internacional.

La aplicación de conocimientos técnicos en la captura y mezcla del sonido me permitió mantener una comunicación activa con los ingenieros encargados durante este proceso logrando un sonido fiel al concepto previsto de cada composición.

Finalmente, se logró la realización del arte que permitiera dar con la interpretación visual del concepto final del disco, aludiendo a la serranía de la Macuira como parte de los sectores naturales del trópico americano y nombre del disco.

## 8. PRODUCCIÓN

Durante la producción de este disco se utilizaron técnicas como AB y XY para la grabación de batería. Se utilizaron micrófonos como behringer c4edo y samson DK 707. Las guitarras y bajos se grabaron directamente por línea utilizando interfaces como PreSonus cuya referencia es AudioBox iTwo. Los aerófonos se grabaron con micrófono AKG 414, este último se utilizó más que todo para captar el color del instrumento en la parte superior. Las voces se grabaron con un micrófono FIFINE de referencia T669. Se dio uso de plataformas como Audiomovers para la revisión virtual de las grabaciones y mezclas, así mismo la utilización de software como Logic pro X y Pro Tools.



## 9. BIBLIOGRAFÍA

- Bassi Labarrera, R. (2012). La presencia del jazz en la música del caribe colombiano. *Huellas. Revista de la universidad del Norte*, (90-91), 75+.
- Bernal Carrasquilla, E. La diplomacia del jazz: una herramienta de política exterior de Estados Unidos durante la guerra fría.
- Brennan, T. (2000). Cuban Music Guide. *Transition* 9(1), 229-230. <https://www.muse.jhu.edu/article/35043>. [Consulta: 4 de noviembre de 2020].
- Campo, R. (2016, 21 diciembre). ANTONIO MARÍA PEÑALOZA. *Artes Musicales*. <http://www.rafaelcampovives.com/blog/2016/12/21/6rywe7pkigvjozlruxjn6gc0qx9pw8> [Consulta: 8 de octubre de 2020].
- Castañeda Amaya, J. C. (2015). Digitalización, catalogación y transcripción de música del archivo sonoro Antonio Cuellar: “Lucho Bermúdez” icono popular colombiano”.
- Diazgranados, M. I. (2013, 30 agosto). *Cumbia & Jazz. Las2orillas*. <https://www.las2orillas.co/cumbia-jazz/> [Consulta: 1 de octubre de 2020].
- Duany, J. (1995). De lo afrocubano a la salsa: géneros musicales de Cuba.
- Escamilla Miranda, E., Barceló Osorio, D., & García Cantill, B. (2015). *El Merecumbé Patrimonio Cultural de Soledad-Atlántico* (Doctoral dissertation, Universidad Autónoma del Caribe.).
- Esta es la historia de ‘Te olvidé’, el himno del Carnaval. (2019, 3 marzo). *Radio Nacional de Colombia*. <https://www.radionacional.co/noticia/te-olvide-historia> [Consulta: 22 de octubre de 2020].
- Flores, J. (2015). Boleros, guarachas y el «frenesí de la rhumba». *Temas*, 3-11.
- <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/40/juanflores.pdf> [Consulta: 2 de noviembre de 2020].
- Hoy, M. (2016, 13 octubre). Historia de Irakere: otro jazz era posible. *Málaga Hoy*. [https://www.malagahoy.es/ocio/Historia-Irakere-jazz-posible\\_0\\_1026198035.html](https://www.malagahoy.es/ocio/Historia-Irakere-jazz-posible_0_1026198035.html) [Consulta: 8 de octubre de 2020].
- Jazz Plaza » Una historia del jazz en Cuba. (s. f.). *festivaljazzplaza*. <http://festivaljazzplaza.com/el-jazz-en-cuba/#:%7E:text=El%20jazz%20irrumpe%20en%20Cuba,las%20primeras%20jazz%20band%20cubanas> [Consulta: 2 de octubre de 2020].
- Morad, M. (2019). *JASON BORGE, Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz*. Durham and London: Duke University Press, 2018.
- Llano, P. G. (s. f.-b). Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950. <http://www.scielo.org.mx>. Recuperado 8 de septiembre de 2020, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-050X2017000100056](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2017000100056). [Consulta: 22 de octubre de 2020].
- Ochoa, Federico. 2013. *El libro de las gaitas largas: tradición de los Montes de María*. Bogotá DC: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Ritmos 6 / 8. (s. f.). Lumbeat. <http://www.lumbeat.com/afro-latin-drum-machine/ritmos-afrocubanos-6-8.html>. [Consulta: 14 de octubre de 2020].
- Garcia Orozco, M. (s. f.). *TUTORIALES*. bullerengue. Recuperado 8 de octubre de 2020, de <https://www.bullerengue.com/tutoriales>.

## 10. DISCOGRAFÍA

- Irakere, 1987, *Misa Negra* (álbum), Messidor.
- Lucho Bermúdez, 1991, *Vamos pa' la playa* (LP), Disco Fuentes.
- Lucho Bermúdez, 1978, *Colombia De Oro Vol.11* (LP), Fontana.
- Pacho Galán, 1960, *Proa Al Ritmo* (LP), Tropical.
- Pacho Galán, 1992, *Pacho Galán Oro Puro* (álbum), Rodven Discos.
- Dámaso Pérez Prado, 1965, *Mambo* (Álbum), Orfeon.
- Dayme Arocena, 2017, *Cubafonia* (álbum), Brownswood Recordings.
- Toto La Momposina, 2015, *Tambolero* (álbum), Real World Records.
- Petrona Martínez, 2002, *Bonito Que Canta* (álbum), MTM (3).
- Puerto Candelaria, Juancho Valencia, 2018, *Yo Me Llamo Cumbia* (mini álbum), Merlín Producciones.
- Fania All Stars, 1974, *Latin-Soul-Rock* (álbum), Fania Records.
- Dizzy Mandjeku & Alé Kumá, 2019, *De Palenque à Matongé* (álbum), Zephyrus Records.
- Alain Pérez, 2006, *En El Aire* (álbum), AYVA Música.
- Dizzy Gillespie And His Orchestra, 1954, *Afro* (álbum), Norgran Records.