



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN: NOTAS AL PROGRAMA**

Arreglos para apoyar a los talleres de música  
que se imparten en el Colegio de Bachilleres

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGÍA  
SUSTENTA

LEONARDO GONZÁLEZ SÁNCHEZ

**ASESORA:** PATRICIA ARENAS Y BARRERO

Mayo 2015

Ciudad Universitaria, D. F.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

Presentación: -----	3
Acerca del Análisis Musical:-----	8
El Tecolotito: -----	9
Café: -----	19
Canción Urgente por el Maíz: -----	34
Mamá, Son de la Loma: -----	48
El Negro Bembón: -----	78
Maquinolandéra: -----	104
Caña Brava: -----	121
Chuchumbé: -----	130
La Tuza: -----	152
Somewhere Over the Rainbow: -----	165
Chega de Saudade (Basta de Tristeza): -----	170
Conclusiones: -----	176
Bibliografía y Discografía: -----	179

## ETNOMUSICOLOGÍA Y EDUCACIÓN MUSICAL

*Los puntos distintivos de la investigación en etnomusicología son el trabajo de campo, actividades participativas y transcripción. (Campbell, 2013, Pág. 47)*

El Etnomusicólogo en la actualidad, además de la investigación realiza actividad docente. En lo personal además de investigación de campo y documental, he laborado impartiendo la clase de música en la modalidad de taller en el nivel medio superior durante 30 años. El taller consiste básicamente en lograr que los alumnos toquen instrumentos musicales y puedan integrar grupos que eventualmente realicen presentaciones en el ámbito escolar. Al respecto de esta interrelación entre Etnomusicología y Educación John Blacking (1928-1990) afirma: (Blacking, 2006, pág. 30-31)

*La Etnomusicología tiene el poder de revolucionar el mundo de la música y la educación musical siempre que se deje guiar por las implicaciones de sus descubrimientos y se desarrolle como un método de estudio y no solo como un campo.*

El Colegio de Bachilleres, donde he realizado mi labor docente, tiene 20 planteles en el área metropolitana de la Ciudad de México, en cada plantel funciona un taller de Música, además de los de Artes Plásticas, Teatro y Danza, que conforman el área de educación artística.

La planta docente de los talleres de música del Colegio de Bachilleres está conformada por profesores egresados de varias escuelas de música tales como el Conservatorio Nacional, la Escuela Nacional de Música, hoy Facultad de Música de la UNAM, la Escuela Superior de Música o de escuelas particulares; con muy variados niveles de conocimiento musical y pedagógico.

Mi formación académica me permitió por un lado manejar la información teórica acerca de la lecto-escritura musical así como la comprensión de funciones armónicas para realizar análisis y enfrentar la ejecución y transcripción de variados estilos y géneros musicales. Así mismo, mi formación en el área de la Etnomusicología me permitió conocer la importancia del método y sus técnicas para poder entender a la música como parte de la cultura con todos los elementos que

entran en juego alrededor del hecho musical, es decir el entorno, el contexto social, los creadores, los intérpretes e incluso el público.

A través de mi experiencia en el trabajo del taller de música con este enfoque etnomusicológico, he comprobado que además de aprender a tocar música de otros grupos humanos, los alumnos valoran la diversidad que es posible encontrar incluso en su propio entorno inmediato y en el no tan inmediato, esto a través de valorar el contexto amplio que rodea el hecho musical, puesto que en la medida en que el alumno aprende a tocar se apropia de la música y ésta lo enriquece.

Al respecto de la interacción y aplicación del método etnomusicológico en la educación musical cito a la maestra Campbell, quien enuncia en un artículo de su autoría: (Campbell, 2013, Pág. 43).

*Talleres sobre la música global y la expansión de repertorio para agrupaciones escolares tradicionales están llegando a la práctica de la educación musical a un ritmo récord, prácticas recientes que resultan de este cruce de fronteras. En la actualidad, las clases de música para niños podrían incluir tanto juegos vocales de Corea como de Kentucky. En los Estados Unidos, al trabajo de los Lomax y los Seeger de recopilación de música tradicional para su uso en escuelas públicas se han sumado los esfuerzos de los educadores-coleccionistas musicales que dividen su tiempo entre ser portadores de la cultura en reservas indias, barrios y otros sitios, y aulas de niños y jóvenes que aprenden su música a partir de grabaciones y transcripciones. En el ámbito de la investigación académica, ahora hay un pequeño grupo de académicos alrededor del mundo en el área de la educación musical que están utilizando el método etnomusicológico en su búsqueda de aspectos relevantes en el aprendizaje y la enseñanza musical. Los caminos entre la frontera de la educación musical y la etnomusicología se han reducido, dando paso a una nueva comprensión de la enseñanza y el aprendizaje musical, y del campo de investigación.*

Ahora bien, es importante mencionar que el artículo de la maestra Campbell describe la experiencia de escuelas de música en los Estados Unidos: (Campbell, 2013, Pág. 43)

*Dos advertencias son dignas de mención: 1) que mi perspectiva es la de los Estados Unidos de América, tanto en la conceptualización de los temas que parte de las observaciones personales de casi tres décadas de trabajo en las áreas de educación y etnomusicología y de mi conocimiento de la literatura etnomusicológica en el estilo de los Estados Unidos (tal como se define por la Sociedad Estadounidense de Etnomusicología), como de su música escolar y programas de formación docente; 2) que le doy*

*importancia a citar literatura principalmente etnomusicológica, pues parto del supuesto de que los lectores de esta revista están familiarizados con la práctica y la literatura de investigación en educación musical.*

Otro entusiasta de la educación musical con un enfoque multicultural fue el Dr. Robert Kwami (1954-2004) quien entre otras muchas actividades académicas dirigió el Centro de Artes Musicales interculturales de Londres, y en su artículo “La música no occidental en educación, problemas y posibilidades” argumenta: (Kwami, 1998, pág. 162)

*La reciente explosión de 'músicas del mundo' puede ser visto como un elemento positivo para la educación musical; pero la falta de un enfoque bien fundamentado y consensual en las instituciones educativas británicas bien puede implicar problemas para el futuro de la música como materia curricular. En este trabajo se problematiza el uso de las músicas no occidentales en las escuelas y colegios, se reconoce la necesidad de una postura conceptual más profunda y una reevaluación del plan de estudios de música y, entre una serie de opciones, sugerir una perspectiva **antirracista e intercultural** como posible camino a seguir.<sup>1</sup>*

Como se puede ver, las anteriores son posturas interesantes que debemos tener en cuenta porque pueden enriquecer nuestra visión acerca del quehacer educativo, sin embargo las condiciones imperantes tanto en los Estados Unidos como en el Reino Unido u otros países del mundo son diferentes a nuestro contexto educativo en México, por eso creo que es necesario presentar en este trabajo una propuesta basada en nuestras propias condiciones, posibilidades, capacidades, tradiciones y aspiraciones.

Nos encontramos entonces ante la tarea de mostrar, ejecutar, sentir y hacer sentir música, pero ¿qué es música? John Blacking define así Música: (Blacking, 2006, pág. 38)

*La música es un producto del comportamiento de los grupos humanos, ya sea formal o informal: **es sonido humanamente organizado**. Y aunque diferentes sociedades tienden a tener ideas diferentes sobre lo que puede considerarse música, todas las definiciones se basan en algún consenso de opinión en torno a los principios sobre los cuales deben organizarse los sonidos.*

Partiendo de lo anterior, podemos afirmar que es una realidad que todos los grupos humanos

---

<sup>1</sup> Traducción del autor de este trabajo

practican la música y que a partir de la música de los pueblos podemos comprender mejor su cultura, aspectos como valores filosóficos, tradiciones, aspectos creativos y recursos didácticos, es decir, cómo se enseña y cómo se aprende música en las diferentes culturas.

Este trabajo realizado para obtener el título de licenciatura es una muestra del aprendizaje etnomusicológico que puse en práctica en mi actividad docente durante varias generaciones de alumnos que asistieron al taller de música mientras cursaban el bachillerato. La elaboración de estos arreglos se apoya en la investigación documental y de campo, que incluye la participación de otros docentes a través sobre todo de intercambio de materiales como grabaciones, partituras, libros, películas etcétera, Todo ello en relación a los diferentes ejemplos musicales, la ejecución, la adaptación, y la experimentación (fusión) de los diversos géneros musicales, así como de la transcripción requerida para que el docente pueda transmitir lo correspondiente a tocar, afinar e improvisar con los instrumentos que se manejan en el taller de Música, buscando siempre mostrar apertura ante la diversidad cultural que podemos vislumbrar a partir de la música y sus diferentes contextos.

Es necesario comentar que esta tendencia de la enseñanza musical retomando los métodos tradicionales de diferentes grupos humanos, ya sean urbanos o rurales, parte de la observación participativa de investigadores del campo de la etnomusicología que incorporan los usos y costumbres de dichas comunidades para aplicarlos en sus actividades docentes, por ejemplo en las guías que presento para tocar los ritmos de los Sones jarochos El Chuchumbé y la Tuza propongo e incluyo onomatopeyas para facilitar la memorización y aprendizaje de ritmos y melodías, tal como lo vi y aprendí como miembro participante de diferentes talleres y grupos musicales.

## **OBJETIVOS DE ESTE TRABAJO**

Elaborar un texto donde describo la conjunción de la actividad docente y los métodos utilizados en ella demostrando que corresponden a la práctica de los conocimientos de mi disciplina etnomusicológica.

Buscar por un lado el desarrollo de habilidades musicales del alumno a través de ejemplos de su propio entorno inmediato y no tan inmediato, y por el otro reforzar actitudes de respeto y

tolerancia a lo diverso y diferente a través de una propuesta fundamentada en la ejecución y valoración de diversos ejemplos musicales.

## **ACERCA DE MI MÉTODO DE TRABAJO EN EL TALLER**

Este método es muy incluyente en cuanto a técnicas y recursos, retomando desde las más tradicionales hasta las más novedosas, sin perder de vista desde luego los objetivos, necesidades y características propias del grupo de alumnos.

En el caso de algunos géneros e instrumentos musicales recurrimos al uso de la oralidad para facilitar tanto la ejecución como la memorización de figuras rítmicas a través del uso de onomatopeyas, en otras ocasiones se alude al sentido de la vista utilizando la ejemplificación de una ejecución y diciendo al alumno: *"fíjate"*, tal como lo hacen los maestros ejecutantes de Son jarocho o Son huasteco o Son cubano o de otros muchos géneros musicales del mundo, que ahora incluso podemos aprender a través de tutoriales en internet. Sin embargo en otras ocasiones tenemos que recurrir al uso de guías gráficas tales como partituras con melodías armonizadas donde se muestren las posiciones de los acordes de guitarra y así el alumno no debe memorizar las secuencias armónicas si las puede ver en su guía.

En cuanto al análisis y la transcripción musical se trata de un recurso totalmente necesario para el logro de los objetivos del taller. Por ejemplo, podríamos encontrar un tutorial o una partitura en internet o una grabación de audio de un ejemplo que queremos tocar pero si la tonalidad no les queda bien a nuestros cantantes, o no contamos con los mismos instrumentos, entonces tenemos que transcribir, analizar y finalmente adaptar.



## ACERCA DEL ANALISIS MUSICAL

El análisis musical así como la transcripción y la adaptación de cada ejemplo de este trabajo son un recurso totalmente necesario para el logro de los objetivos del taller de música, a continuación describo brevemente los elementos contenidos en los apartados correspondientes al análisis musical y las partituras de dichas piezas musicales.

- En cada pieza musical del programa se menciona la tonalidad en que está armonizada y el compás en que está escrita, la tonalidad se presenta con mayúsculas en tipos Cambria del número 12 y se menciona la calidad de la tonalidad, por ejemplo: SOL mayor y escrita en compás de 4/4.
- En el caso de tratarse de una pieza en modo menor aparece así: SOL menor y escrita en 6/8.
- Para señalar los diferentes temas musicales se utilizan letras mayúsculas (Cambria 12), pero en “negritas”. Ejemplo: el tema **D** corresponde a la exposición del cantante, le sigue el tema **E**.
- Los cifrados de los acordes se escriben con letras tipo Candara del número 10. Ejemplo: en el compás 8, aparece un acorde que está cifrado como  $C\# 7/9$ , que es una inversión.
- Los diferentes grados de la tonalidad se escriben en números romanos con mayúsculas (Cambria 12), por ejemplo: cadencias de II, V, I grados, pero haciendo sustituciones, en lugar del II grado aparece el IV.
- Los sonidos agregados al acorde se escriben con números ordinales y en femenino como se muestra en el siguiente ejemplo: IV con adición de 7<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup>, en cuanto al acorde de V de dominante suele presentarse mayor con 7<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> bemol, ó con 7<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup> bemol.

Las transcripciones que aparecen en estas notas al Programa fueron elaboradas en el programa de edición musical **Sibelius 7**, utilizando una computadora portátil MacBook Pro (13-inch, Late 2011)

## EL TECOLOTITO

El ejemplo de esta pieza lo obtuve de un disco Long Play (de acetato) llamado “AMBIENTE PURÉPECHA,” Orquesta de Quinceo que encontré en una tienda de artesanías de Pátzcuaro Michoacán por el año de 1984, donde también había otras grabaciones de música de la región como las llamadas pircuas y la música de la danza de los viejitos. Al parecer estos discos los producían los mismos grupos regionales ya que no tienen marca comercial, ni aparece el año de su producción.

En este disco hay una leyenda que dice:

- *Investigadores de la Cultura Tarasca: Moisés Felipe A., J. Refugio Diego y Javier Bautista.*

También presenta la siguiente información:

- Director: Juan Crisóstomo V.
- Integrantes:
  - Francisco Salmerón E.
  - Eleuterio Crisóstomo C.
  - Cecilio Crisóstomo C.
  - Pedro Luna F.
  - Roberto Vargas Q.
  - Miguel Corales A.

Una de las publicaciones más importantes acerca de la música Purépecha, es el número 24 de la serie de discos del Instituto Nacional de Antropología e Historia,<sup>1</sup> ya que presenta mapas, fotografías de los grupos e instrumentos así como notas acerca de aspectos tanto socio-culturales como musicales de la región, el disco se llama: “ABAJEÑOS Y SONES DE LA FIESTA PUREPECHA”, y la investigación, notas y fotografías son del maestro Arturo Chamorro y de la maestra María del Carmen Díaz de Chamorro, con fecha de primera edición en 1981.

La región purépecha se localiza en el estado mexicano de Michoacán, delimitada por el cuadro que formarían los pueblos de: Zamora, Zacapu, Pátzcuaro y Uruapan, con tres diferentes áreas geográficas: la cañada, la región lacustre y la sierra, el pueblo de Quinceo se localiza en esta última.

---

<sup>1</sup> Chamorro A. & Díaz M. (1981). *Abajeños y sones de la fiesta Purépecha*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El tecolotito, es un son abajeño cuya descripción se enuncia a continuación:

*Al parecer los abajeños, son el resultado de la influencia cultural que recibieron músicos indígenas emigrantes hacia las porciones más bajas del Estado de Michoacán, a principios de siglo, durante la consolidación de rutas comerciales entre Apatzingán y los pueblos indígenas de la región. Frecuentemente se encuentra la referencia oral, de que el abajeño, es un “son de allá abajo”, designando así al son planeco, de la zona calentana y el sur de Jalisco. (Chamorro, 1981, pág. 6):*

Una característica del son mexicano es la alusión a elementos del entorno rural donde se desarrolla el género, así encontramos sones con nombres como: el burro pardo, el buey, el gallito, el toro, la tortolita, la tuza, los chiles verdes, el palmero, el huizachito, la rosita. En el tecolotito, en la parte “C” (compás 25-26 y 29-30 de la transcripción que adjunto) hay una figura que abarca dos compases y pretende imitar el sonido que emite esa ave, interpretado por el clarinete<sup>2</sup> y que es respondido por el bajo y el trombón. Este rasgo también lo encontramos en el son del gallito y el buey de Nayarit, el burro pardo de Jalisco y en otros ejemplos de varias regiones del país, donde por lo general es el violín el que imita los sonidos del animal al que se refiere el son.

### **Análisis musical**

Para este trabajo de notas al programa la tonalidad seleccionada para la ejecución de El Tecolotito es SOL mayor. En este ejemplo la melodía de los violines y la armonía se mantiene básicamente en compás de 6/8, mientras que el contrabajo ejecuta alternativamente compases de 6/8 y de 3/4, aunque a veces presenta dos compases de 6/8 y luego cuatro o a veces dos de 3/4, esto determinado por el carácter y fraseo de la melodía o quizá por el gusto y la capacidad del contrabajista.<sup>3</sup>

La estructura de El Tecolotito es:

**A - A - B - C - D - B - C - D** tres veces y coda final\*

\*Esta estructura se encontrará en la partitura con las mismas letras encerradas en un recuadro. Y el mismo recurso se utiliza en todos los ejemplos musicales de este trabajo.

---

<sup>2</sup> En el arreglo de esta pieza para esta presentación se asignó saxofón alto en lugar del clarinete.

<sup>3</sup> Se presenta la partitura del bajo con una guía melódica aparte de la transcripción general de El Tecolotito para indicar los cambios de compás que ocurren en la ejecución de este instrumento.

# El Tecolotito

Son Abajeño

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González S.

Juán Crisóstomo

**A** Allegro  $\text{♩} = 150$

Clarinete en Sib,  
Saxofón soprano,  
saxofón tenor

Saxofón contralto

ad lib.

Trombón

violines

**A** §

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines

**A**

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines

The musical score is written for a woodwind and string ensemble. It begins with a first system (measures 1-5) featuring Clarinet in B-flat, Soprano and Tenor Saxophones, and Violins. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 150 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. A second system (measures 6-10) features Clarinet in B-flat, Soprano and Tenor Saxophones, Trombone, and Violins. A section marked 'ad lib.' is indicated for the Trombone part. A third system (measures 11-15) features Clarinet in B-flat, Soprano and Tenor Saxophones, Trombone, and Violins. The score includes dynamic markings and repeat signs.

16 **B**

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines

21 **C** clarinete

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines

27

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines

33 **D**

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines

38 **B**

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines

43

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines

49 **C** clarinete clarinete

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines

56 **D**

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines

61  $\Phi$  **A**

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines

66

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines



71

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines

⊙ Coda



74

Clarinete en Bb,  
saxofón soprano,  
saxofón tenor

Sax. ctrl.

Tbn.

violines



# El Tecolotito

## Contrabajo

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González S.

Juán Crisóstomo

**A** **Allegro**  $\text{♩} = 150$

Guía melódica

Contrabajo

6

Guía melódica

Contrabajo

11

Guía melódica

Contrabajo

16

**B**

Guía melódica

Contrabajo

22

**C** (clarinete)

Guía melódica

Contrabajo

28 (clarinete) **D**

Guía melódica

Contrabajo

34

Guía melódica

Contrabajo

39 **B**

Guía melódica

Contrabajo

44 **C** (clarinete)

Guía melódica

Contrabajo

51 (clarinete) **D**

Guía melódica

Contrabajo

58

Guía melódica

Contrabajo

63  $\text{\textcircled{A}}$

Guía melódica

Contrabajo

68

Guía melódica

Contrabajo

73  $\text{\textcircled{O}}$  coda

Guía melódica

Contrabajo

## CAFÉ

Este ejemplo lo conocí en un programa de televisión del canal 22 en el año 2000, donde a propósito del cambio de milenio transmitían documentales de diferentes países de América y el Mundo, en ese tiempo se podían grabar esas emisiones con cierta facilidad, yo grabé en un videocassette un documental de Colombia donde se escuchaba de fondo esta pieza musical mientras se mostraban paisajes sobre todo de regiones tropicales con personas navegando en ríos muy anchos o practicando la pesca y luego grupos de mujeres bailando en la calle de un pueblo, todo esto a manera de “videoclip” producido por el gobierno de Colombia tal vez para incentivar el turismo internacional. Posteriormente pasé el audio del video a un cassette y transcribí las guías para montar la pieza.

Para hablar de este ejemplo tenemos que revisar sobre todo dos regiones geográficas y culturales de Colombia, una de ellas es la costa atlántica de Colombia, donde se localizan Barranquilla, Cartagena, El Banco y Soledad que son bañadas por la ribera del río Magdalena, en esta área surgió y se cultiva el género de la cumbia. La principal agrupación que ejecuta el género es el conjunto de millo, que debe su nombre a la flauta de millo, también llamado “*pito atravesado*” que como característica particular se puede soplar y aspirar a través de una lengüeta practicada en el cuerpo de la flauta, que es de carrizo, teniendo la capacidad de producir sonido en ambas direcciones, es decir: soplando hacia fuera y jalando aire hacia adentro<sup>1</sup>. El Profesor y Musicólogo colombiano Egberto Bermúdez, es un destacado estudioso de la música tradicional de su país, y menciona en el siguiente fragmento dicha flauta: (Bermúdez, 2005, pág. 218)

*Los viajeros colombianos también aportan a estas descripciones, y, por ejemplo, a mediados del siglo José M. Samper (1828-88), al iniciar su viaje a Europa en 1858, deja un vívido retrato de los bailes que observó en la aldea de Regidor (en cercanías de El Banco) en el río Magdalena. En esa ocasión, el baile denominado currulao, en el que las parejas se mueven en círculos alrededor de los músicos, se hizo con una flauta (gaita o caña de millo), un tambor cónico, y los ya mencionados alfandoque<sup>2</sup> y carrasca<sup>3</sup>.*

---

<sup>1</sup> Este dato fue obtenido de la siguiente página de internet el 3 de noviembre de 2014: <http://radareconomicointernacional.blogspot.mx/2011/03/reportaje-la-flauta-de-millo-por-plinio.html>

<sup>3</sup> . en el contexto de la música jarocho suele designarse “charrasca” a la quijada de mula, asno o caballo, por otro lado “carraca” se usa para nombrar la matraca.

Además el conjunto incluye diferentes instrumentos de percusión como:

- **Tambora** (bombo), que se toca tanto en el cuerpo mismo del instrumento, como en los parches y es el que proporciona una base rítmica marcando un sonido grave en el tiempo 4 de cada 2 compases.
- **Tambor Llamador**, que es el que va tocando siempre en los tiempos débiles del compás de 4/4, es decir en el tiempo 2 y 4.
- **Tambor Alegre**, (este es el que va improvisando adornos y repiques), y
- **Guache**, que es una sonaja metálica que lleva municiones en su interior y suena por sacudimiento, aunque a veces el grupo puede incluir *maracones*, que son sonajas hechas de bule o guajes grandes y llevan piedrecillas en su interior para sonar por sacudimiento.

En la actualidad la cumbia es un género cantado donde es muy común el tratamiento pregunta-respuesta y alternancia entre solista y coro, y es muy recurrente en su temática la fiesta de carnaval, sobre todo el de Barranquilla.

Es necesario mencionar que en la tradición musical colombiana existen otras agrupaciones muy importantes y representativas como los que ejecutan el Porro, la Puya, el Vallenato o el Bambuco, pero el único que comparte la dotación de tambores son los llamados gaiteros, cuyos mayores exponentes son los del pueblo de San Jacinto ubicado a unos 106 kilómetros de Cartagena. Incluso en el caso de la Puya comparten forma y ritmo, sólo que el uso de las flautas de gran tamaño llamadas gaitas brindan un carácter especial al género. También hay que decir que seleccioné este ejemplo porque con los instrumentos que tenemos disponibles en el taller de música es posible su ejecución mediante la adaptación y sustitución de las percusiones principalmente.

La otra región que nos interesa es la del Pacífico norte, en el departamento de Chocó existe la llamada *Chirimía Chocoana*, que incluye en su dotación tanto instrumentos autóctonos como flautas transversas de carrizo y clarinete en si bemol y en ocasiones el saxofón, sobre todo en la tesitura de contralto en mi bemol.

Otra característica particular del conjunto de esta región, es la sección rítmica que además de la tambora como productor de sonidos graves, incluye la caja de guerra como redoblante y los

platillos de entrechoque, estos últimos con clara procedencia de los conjuntos militares llegados de Europa.<sup>4</sup>

Entre los géneros que interpreta este conjunto, se encuentra el porro y el tamborito tradicionales, así como polkas, mazurcas, jotas, danzas y contradanzas de origen europeo. Cabe mencionar que en la actualidad este conjunto en su formato contemporáneo-comercial puede incluir bajo eléctrico, congas, bongó y campana de mano y abrir su repertorio a géneros comerciales.

Basándonos en lo anterior podemos decir que el ejemplo CAFÉ, pretende resumir la esencia de la música de Colombia, (puesto que quizá no es muy fiel a la tradición musical por los objetivos estatales que propiciaron su creación) ya que por un lado la percusión ejecuta los toques propios de la cumbia que procede de la zona Caribe Occidental e incluye la dotación de Tambora, (bombo), Tambor alegre, Tambor llamador y el *Guacho*, y por otro lado en la grabación de la que se toma el ejemplo se emplea un clarinete en la primera voz, a la manera de la *Chirimía Chocoána*. En el recital complementario de este trabajo de titulación se tocará con saxofones altos en Mi bemol, un saxofón tenor en Si bemol, un par de violines, bajo, guitarra, güira y los tambores son básicamente bombo de batería y congas cubanas.

### **Análisis musical**

**CAFÉ** es una Cumbia colombiana armonizada en FA mayor y escrita en 4/4. Un compás de percusión anuncia el principio de la pieza, el tema **A** sirve como introducción, consiste en dos motivos melódicos de ocho compases cada uno, con una armonización basada en la alternancia entre el IV y el V7 de la tonalidad. El tema marcado como **A2** muestra en sus primeros cuatro compases la melodía a una sola voz, pero en su segunda mitad obtiene una segunda voz a partir de la superposición de terceras.

---

<sup>4</sup> <http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/pages/index>

En el tema **B** aparece la voz contextualizando el ámbito donde se desarrolla la fiesta de carnaval, esta parte tiene una extensión de dieciséis compases y la armonía se sigue manejando entre el IV y el V7 de la tonalidad, es decir entre los acordes Bb y C7.

El tema **C** corresponde a una sección cantada por un coro a través de ocho compases, en el tema **C2** a dicho coro se empalman los saxofones y los violines en una figura que abarca cinco compases formando la siguiente secuencia armónica: D, G, Bb, C.

El tema **D** es una figura melódica que abarca cuatro compases y lleva repetición, como segunda parte utiliza el tema **A2** tal como aparece más arriba sólo que ahora tiene un apéndice con duración de un compás que sirve de entrada de la voz, ocupando la extensión de nueve compases.

El Tema **E** está a cargo de la voz, que expone dos motivos melódicos de ocho compases cada uno. En los dos últimos compases de cada motivo se presentan unos cortes apoyados por las percusiones pero ejecutados por toda la orquesta, en el primero de esos cortes los instrumentos como la guitarra y el bajo tocan esta secuencia armónica: Bb, Am, G, F, G, G, Bb, y en el segundo corte: C, C, D.

El tema **F** es una nueva melodía de los saxofones y los violines, tiene la forma de pregunta-respuesta que se presenta en una extensión de cuatro compases y tiene repetición.

Tanto el tema **G** como el tema **G2** son partes del cantante solista que el autor de este trabajo ha denominado *Voz*, cada tema tiene una extensión de ocho compases y su armonización persiste alternando el IV y el V grado de la tonalidad.

Se presentan nuevamente los temas: **D**, **A2**, **E**, y **F**. El final de la pieza está marcado como tema **H** y está apoyado con cortes de la percusión y todos los instrumentos de la orquesta que abarcan tres compases.

En resumen la estructura de CAFÉ es:

**A - A2 - B - C - C2 - D - A2 - E - F - G - G2 - C - D - A2 - E - F - H**

# Café

## Cumbia

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González S.

anónimo

**Presto** ♩ = 165

**A**

Saxofón tenor/  
clarinete

Saxofón contralto

Violín

(percusión)

Voz

**A2**

Saxofón tenor  
clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

Saxofón tenor  
clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz



**B**

12

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

Se can -só la tam -bo

16

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

ra a-sí no se va a tem - plar re -co-ge tu sue - ño

21

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

ne-gro de car - na - val no vas a po -der to - car

25

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*ni la gai-ta a com pa-ñar si el chin-cho-rro no te suel -ta*

**C**

29

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*ne-gro de car-na-val o lo le lo le o lo le lo le*

**C2**

34

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*e -e o lo le lo le o lo le lo le e -e*

39

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

o lo le lo le e e lo e

44

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

**D**

47

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

**A2**

51

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

C7

55

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

**E**

Bb

*des-pi er-ta el dí a en que vie*

59

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

C

Bb

Bb

Am

G

*ne el car-na-val sue-ña só-lo cu an-do se va*

64

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*ca-li en-ta el sol\_\_ el al-ma del car-na-val*

69

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*Ca-ri-be a-bra\_\_ za tu so -ñar*

**F**  
1.

74

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*en ga-ra*

1. 2.

78 **G**

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*ba-to ron-da la muer\_\_ te del ne-gro de Jo-se-li-to car-na-val*

Chord diagrams: C, Bb, C

82

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*an-da con cu-i-da\_\_ do e-sos dí-as no te va-ya a car-gar\_\_*

Chord diagrams: Bb, C

86 **G2**

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*mi-ra que te va a bus-car o-tro a-ño que en-te-rrar\_\_*

**C**

90

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*vol-ve-rás al o tro ne-gro de car-na-val*



94

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*o lo le lo le o lo le lo le e - e o lo le lo le*



**D**

99

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*o lo le lo le e e*

A2

103

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

B $\flat$

C



107

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

C $7$



111

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz



**E**

114

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*des-pi er-ta el dí a en que vie-ne el car-na-val*

118

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*sue-ña só-lo cu an-do se va*

123

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

*ca-li en-ta el sol el al-ma del car-na-val Ca-ri-be a-bra*

**F**

128

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

za tu so - ñar\_\_



132

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

**H**

135

Saxofon tenor clar.

Sax. ctrl.

Vln.

Voz

## CANCIÓN URGENTE POR EL MAÍZ

Esta canción en forma de Guaguancó fue escrita por el autor de este trabajo a instancias de una invitación del Museo de Culturas Populares, para realizar un disco como respuesta ante la amenaza de acceder al consumo y producción de maíz transgénico en México.

En el año 1995 el percusionista cubano Miguel Vizcaíno vino a México a dar un curso que abordó además de la ejecución de los ritmos del complejo de la rumba, temas relacionados con la música cubana en general, en gran medida la información que vierto en esta parte del presente trabajo la obtuve de aquel taller.

El guaguancó es un ritmo del complejo de la rumba cubana, con marcados antecedentes africanos, aunque también con elementos hispánicos. La rumba es el nombre que se le da al baile de una pareja suelta que tiene como característica coreográfica el simular una *“persecución de la hembra por el macho –que se da en el zapateo y otros bailes latinoamericanos, así como en muchos de los bailes de pareja de origen africano”*<sup>1</sup>.

Existen hoy tres formas del complejo de la rumba:

- **Yambú**, que es la forma más antigua, y los mismos rumberos dicen que es del tiempo de España<sup>2</sup> y que es baile de viejos. Su estructura y figuración rítmica es muy semejante a la del guaguancó pero más lenta.
- **Columbia**, se dice que es de origen campesino y surgió como una forma de entretenimiento para los jornaleros durante la zafra y cosecha de la caña de azúcar en la campiña cubana, es bailada por un hombre solo que ejecuta movimientos gimnásticos y miméticos. En la Columbia se realiza un diálogo competitivo que se establece entre el bailaror, imponiéndole ritmos al percusionista que toca el tambor más agudo (*quinto*) con sus movimientos corporales, o bien, el *quinteador* ejecutando ritmos intrincados que el bailaror debe responder y así ponen en juego sus respectivas capacidades.

---

<sup>1</sup> información extraída de las notas del disco: LA MÚSICA DEL PUEBLO DE CUBA, LD 3440, 3441. EGREM Ciudad de la Habana, Cuba.

Producción: María Teresa Linares

<sup>2</sup> Quiere decir que el ejemplo procede del tiempo en que la isla de Cuba era dependiente aún del gobierno español, es decir del siglo XVIII.

Una diferencia importante entre la Columbia y el Guaguancó es que aunque las dos formas llevan la misma clave<sup>3</sup> (de rumba), la Columbia presenta si la sometemos a análisis y transcripción compás de 6/8 y el Guaguancó compás de 4/4.

- **Guaguancó**, es la rumba más común y conocida, gracias a que en la actualidad es utilizada también como parte de algunos números de *salsa*, en su forma tradicional existen sobre todo dos variantes regionales, una es el llamado *estilo Habana* y el otro es el estilo de *Matanzas* y la diferencia más evidente entre ellos reside en la melodía que producen los tambores durante el desarrollo de la ejecución.

Estructura del guaguancó: Podemos enumerar básicamente 3 partes: introducción con *Diana*, *exposición* y *montuno* o *Capetillo*.

La Diana es un canto que generalmente es improvisado y sirve para llamar la atención del público al inicio del guaguancó. En la exposición encontramos la presencia del elemento hispánico, ya que esta parte puede tener versos octosílabos en forma de copla o cuarteta e incluso puede utilizar la *décima*. En la parte llamada *montuno* o *Capetillo* es donde se produce el baile de pareja, pero es también donde aparece el coro que va contestando al solista en estructura de pregunta-respuesta y es aprovechada por los percusionistas para *descargar*, es decir improvisar e invitar así a los bailadores a imprimir más emoción en el baile. En este estilo se produce el “*vacunao*”, que es un *gesto* dancístico que representa la posesión sexual del hombre a la mujer, se manifiesta con la aproximación del bailaror ejecutando movimientos pélvicos o el acto de señalar a la mujer con el brazo o una pierna.

La dotación instrumental que se utiliza para tocar cualquiera de estas formas de rumba consta de tres tambores, tocados cada uno por diferente percusionista, el más grave se llama *Salidor*, el tambor medio se llama *tres golpes*, y el más agudo que es el que improvisa y adorna se conoce como *quinto*, además el conjunto debe incluir las claves y el *catá* que es un idiófono que puede ser un trozo grueso de bambú o de madera ahuecada, aunque si no se dispone de este instrumento se puede tocar su parte en el cuerpo de alguno de los tambores. (Mauleón, 1993, pág. 210)

---

<sup>3</sup> La música popular cubana y sus derivados están basados en la clave. Este patrón rítmico de dos compases, de origen africano, no es tan sencillo como parece en un primer momento. De hecho, puede resultar desconcertante para los profanos. <<La clave, ni se da ni se compra>>, proclama Patato Valdés, <<Uno nace con ella, es cuestión de *feeling*>>. Existen varios tipos de clave según el género tocado. (Leymarie, 2005, pág. 37)

Cabe mencionar que algunos conjuntos enriquecen sus presentaciones con el sonido de uno, dos, o hasta tres *chequerés* que son unas sonajas de guaje o bule de diferentes tamaños cubiertas de una red de semillas o cuentas de vidrio o plástico que se tocan por sacudimiento.

### **Análisis musical**

Aunque este estilo en su forma tradicional no lleva acompañamiento armónico, en la partitura que adjunto en este programa aparece escrita en la tonalidad de LA mayor y en compás de 4/4 y en el arreglo que presento en este trabajo, escribí al bajista una guía de acompañamiento para la voz utilizando básicamente el IV, V y el I grado de la tonalidad.

Canción urgente por el Maíz presenta las tres partes básicas del género:

- *Diana*, que se localiza a partir del compás 5 y hasta el compás 9.
- *Exposición* que inicia en el compás 11 y termina en el compás 88 y es donde se plantea la temática de la canción.
- *Montuno*, inicia en el compás 89 que es la parte donde se establece una improvisación por parte del cantante solista y un coro que responde, inicia en el compás 89 y llega hasta el final. En esta sección suele incrementarse la velocidad de la pieza atendiendo las demandas de los bailadores y del percusionista que ejecuta el tambor que adorna (quinto). Como esta parte es improvisada no hay un texto obligado. En el arreglo de esta pieza se exponen dieciséis compases pero puede extenderse hasta que el grupo lo decida.
- El final se organiza a una señal de uno de los percusionistas, es muy usual anunciarlo marcando la figura de la clave.

Se incluye una partitura guía que muestra la rítmica de los diferentes tambores, las *claves*, el *catá*. La letra de la canción y el acompañamiento del bajo.

# Canción urgente por el Maíz

Guaguancó

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González S.

Leonardo González S.

**Presto** ♩ = 168

Diana

Voz

Clave

Catá

Quinto  
ad lib

Tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo eléctrico

A la ba la ba



6

Voz

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

la ba la ba la ba la la

11 **Exposición**

Voz *El Ma-íz es cul - tu - ra, de-cir ma - iz es de-cir tie - rra, es de-cir*

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.



16

Voz *a - gua a i rey fue — go*

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el. **E**

21

Voz

no de-be - mos per - mi - tir que se pier - da su e - sen

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.



26

Voz

— cia, los due-ños de to - do lo es-tán cam-bi an - do, mo-di-fi - can - do

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

A



31

Voz

"dis - que" pa`a-ca- bar con el ham\_ bre, nos di-cen que es-te es\_

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

E



36

Voz

— un ma-iz me-jor\_ y que a -de\_ más

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

41

Voz

es más ba - ra - to es - tán pen - san - do

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

A D



46

Voz

que no lo co - no - ce - mos se les ol - vi - da

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

A E

51

Voz

que nu es-tros vie - jos, ha - ce mil a - ños a-pren

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.



56

Voz

die - ron a cui - dar - lo por e - so

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

A

61

Voz

di - go que no tie-nen de-re—cho a trans - for

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

D A



66

Voz

mar nues-tro an - ces - tral sus - ten - to

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

E A

71

Voz

en nom - bre de sus am - bi

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

D



76

Voz

cio - nes, ju - gan - do con la na - tu - ra - le - za

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

A

81

Voz

sin pen\_sar en la sa - lud de los

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

E



86

Montuno

Voz

po - bres del mun - do

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

A

91

Voz

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

E



96

Voz

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

A

E

101

Voz

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.

A



106

Voz

Clave

Catá

Quinto

tres golpes

Salidor

Chequeré

Bajo el.



## MAMÁ, SON DE LA LOMA

El primer contacto que tuve con este ejemplo musical fue en el barrio donde nací y crecí, ubicado en una colonia de la Ciudad de México, en la delegación Gustavo A. Madero y fue aproximadamente por el año 1962. En esta colonia la población estaba formada en su mayoría por pequeños comerciantes y obreros de escasos recursos económicos, pero a los que les gustaba bailar, en colonias como la mía surgió el fenómeno de los equipos de sonido, que brindaban la posibilidad de esa actividad recreativa a un costo muy accesible porque organizaban bailes en las calles y pedían sólo una cooperación voluntaria. Posteriormente los propietarios de esos equipos de sonido se convirtieron en “sonideros” famosos como “EL ROLAS”, “EL TRAVIESO” y “LA CHANGA” sólo por mencionar algunos. Entre estos sonideros se establecía una competencia para buscar prestigio y presencia no sólo en mi colonia sino que también buscaban fama en otras colonias como poseedores del mejor repertorio musical para complacer al público bailador.

Entre las piezas musicales que programaban estaban por ejemplo guarachas y sones cubanos como “Baila mi Pregón”, “La Pelusa” y “Son de la Loma” del Trio Matamoros y “Cancaneito”, “Tu Voz” y “Ritmo Cubano” de la Sonora Matancera o “El Viejito Cañandonga” de Los Guaracheros de Oriente, tres agrupaciones musicales de origen cubano.

Lo anterior es mi experiencia y relación personal con esos géneros, pero por su parte Isabelle Leymarie en su libro *CUBAN FIRE*, afirma acerca de la difusión y producción de esta música a través de material grabado: (Leymarie, 2005, pág. 2)

*Los ritmos cubanos empezaron a difundirse por las islas vecinas y el continente Latinoamericano más o menos a mediados del siglo XIX, pero este libro comienza en los años veinte, cuando las casas discográficas estadounidenses se pusieron a exportar los ritmos cubanos al extranjero, y el son, originario de la región de Oriente, en el este de la isla, se implantó de verdad en La Habana. El desarrollo de la música latina en Nueva York coincidió con las primeras migraciones importantes de puertorriqueños y cubanos a esta ciudad. Alberto Socarrás, Augusto Cohen, Rafaél Hernández, Mario Bauzá y muchos músicos cubanos, puertorriqueños y dominicanos se establecieron en ella, transformando la gran manzana en el principal centro de la música latina fuera de La Habana y de San Juan, al tiempo que el intercambio entre ritmos latinos y afroamericanos daba a luz géneros inéditos.*

Pues bien, el Son de la Loma es uno de los ejemplos más representativos del género del son cubano, su autor es Miguel Matamoros, nacido en el año 1894 en Santiago de Cuba, el nombre de

este son es un juego de palabras, por un lado significa la afirmación de que ellos, (los cantantes) son de la loma, y por otro se podría entender que se trata de un *Son* que procede de la loma.

*Un pequeño grupo santiaguero, el rítmico e intenso Trío Matamoros, rivalizaba con las mejores agrupaciones habaneras. Fundado por el cantante y tresista Miguel Matamoros, ejerció una influencia duradera en África, contribuyendo al nacimiento de la rumba Zaireña y congoleña.*

*Matamoros fue un destacado reginero, y con sus ingeniosas letras y pegadizas melodías, las canciones del trío (Luz que no alumbra, Olvido, El que siembra su maíz), expresan la quintaesencia de la música cubana. Son de la Loma en particular, otro éxito mundial, casi igualó a Guantanamera en popularidad. (Leymarie, 2005, pág 62)*

*...Es obvio, en la canción, el juego con la palabra <<son>>, y, según el mismo Matamoros, <<loma>> alude a Santiago y <<llano>> a La Habana. (Leymarie, 2005, pág. 63)*

Este género se originó en la parte oriental de Cuba, presenta elementos de herencia hispánica como el uso de instrumentos como la guitarra española y el **tres** que es una adaptación local a otros cordófonos europeos, y en su lírica el uso de la copla octosílaba, la sextilla e incluso la décima.

La influencia africana se hace evidente en el uso de la alternancia solista-coro y la presencia de instrumentos como la *Marímbula* que es un idiófono de lengüetas metálicas que se utiliza para producir la melodía del bajo, las claves y otros como una gran variedad de tambores de diferentes etnias que llegaron a la isla durante la trata negrera.

*El son nació en las postrimerías del siglo XIX, en varios poblados de Oriente, de la convergencia de varios tipos de canciones, incluidos los pregones. Los músicos lo interpretaban primero con instrumentos rudimentarios: la marímbula (cajón con una abertura en el medio y flejes metálicos pulsados, que recuerda al mbira africano), la botija (con un orificio lateral para soplar, y que hacía las veces de contrabajo) y el tres (hecho en ocasiones con un cajón de bacalao y generalmente rasgado de manera percusiva). (Leymarie, 2005, pág. 32)*

El son ha experimentado una importante evolución, ya que los primeros sextetos y septetos viajaron para grabar, principalmente a Nueva York por el año de 1926, recibiendo influencias de lo que en ese momento se estaba tocando en esa ciudad, ya por el año 1950 las orquestas de Son incluyeron en principio una trompeta, después el piano, y así paulatinamente fueron creciendo

hasta llegar a presentar en algunos casos el formato de *Big Band*, como ejemplo tenemos la “*Orquesta Gigante*” de Benny Moré.

Ya con ésta dotación también surgieron nuevas formas estilísticas, como la inclusión de la improvisación pero dentro del ámbito sonoro y rítmico del son, a esta fórmula se le llamó “*descarga*”, luego surgió la “*Moña*” que consiste en varias melodías en contrapunto a cargo de los metales de la orquesta, donde puede haber una línea para los trombones, una para los saxofones y otra para las trompetas, combinando figuras o “*palabras*” melódicas de 2, 4 u 8 compases.

En el arreglo preparado para el recital de esta opción de titulación se presenta una Moña que se encuentra en la segunda parte del Son, a esta parte se le llama *Montuno* y se caracteriza por la aparición de la alternancia del coro con el solista y el uso de las campanas o cencerros tanto del timbal como la del bongó.

En la actualidad los grupos de Son pueden incluir en sus dotaciones instrumentales la batería, el cajón flamenco, guitarra eléctrica, así como el uso de percusiones que en un tiempo fueron exclusivas de rituales tradicionales como los tambores Batá de la religión Yoruba.

## **Análisis musical**

Para esta presentación elegí la versión de Mamá, Son de la Loma que grabó el Conjunto Céspedes en su C.D. *Una Sola Casa*<sup>1</sup>, donde está armonizada en LA mayor y en compás de 4/4.

El tema **A** es una introducción melódica a cargo de los violines y los saxofones, y la armonía alterna los acordes E7 y A, aunque en el compás trece aparece la secuencia descendente: E7, D, C#m, Bm, E7, A.

---

<sup>1</sup> Xenophile 1993 Green Linner Records, Inc. 43 Beaver Brook Road, Danbury, CT. 06810 GLCD 4007.

El tema **B** es la exposición a cargo de la voz donde se plantea la inquietud de conocer el origen de “*los cantantes*”, utilizando para esto la extensión de 20 compases mismos que se repiten, nótese que en el compás 33 aparece la siguiente secuencia: D, E7, A, F#, Bm, E7, A. Donde pareciera que hay modulación al segundo Grado (II) pero finalmente dicha secuencia remata en A.

Es común en este género que las trompetas o los instrumentos melódicos disponibles vayan llenando los espacios de silencio que el solista deja.

El tema **C** es una segunda parte de la exposición, el que para su mejor estudio dividí en tres secciones: **C**, con una extensión de ocho compases, **C2**, con duración de seis compases y **C3** con ocho compases, el criterio para su división está basado en el fraseo de las melodías que se presentan en el tema. Cabe destacar el corte que se encuentra en el compás 46, ya que inicia en la parte más débil del compás 45, (segundo octavo del 4º. Tiempo) y queda siempre a contra tiempo.

El tema **D** sirve de acompañamiento a la Voz que en esta sección muestra la estructura literaria llamada *décima*, que es herencia de la lírica tradicional y se difundió en todos los países de habla hispana, utiliza veinte compases y el tratamiento armónico es interesante ya que establece un juego repetitivo entre los siguientes acordes: D, E7, D, A. Este es el tipo de juego armónico más usual para acompañar el llamado montuno.

El tema **E** funciona como intermedio entre el tema **D** y el tema **F** y consiste en una sección de coros de ocho compases.

El tema **F** es utilizado para brindar acompañamiento a la voz que canta otra *décima*, esta vez en un lapso de veinticuatro compases y con el mismo tratamiento armónico descrito en el tema **D**.

Se presenta nuevamente el tema **E** con sus ocho compases de coros.

El tema **G** analizado armónicamente se comparte igual que el tema **D** y el tema **F**, ya que muestra el mismo juego armónico entre: D, E7, D, A. Sólo que ahora sirve de base para la improvisación del pianista, en este caso se le asignaron treinta compases, es común que exista un acuerdo con el conjunto para que una figura melódica sirva de señal para cerrar la sección de improvisación y

seguir con lo que se encuentre escrito en la partitura. En el contexto de este género a esta improvisación también se le llama “goce”<sup>2</sup>.

La señal para cerrar la improvisación del pianista en este caso corresponde al tema **H** que se expone a lo largo de seis compases que sirven para que la orquesta se integre a dicho cierre.

El tema **I** brinda la posibilidad de que algún instrumento melódico o incluso rítmico pueda acceder a una parte para improvisar, el tratamiento armónico es el propio del montuno: D, E7, D, A.

El tema **J** también da la oportunidad para la improvisación, que ahora es aprovechada por el cantante solista quien utiliza los doce compases de extensión del tema. A la improvisación del cantante de este género también se le llama “inspiración”.

El tema **K** es el principio de una forma muy utilizada en los géneros de origen afroantillano llamada “Moña”, consiste en la presencia de varias líneas melódicas que establecen contrapuntos entre ellas, siendo estas figuras de diferentes duraciones, el primer contrapunto que se da es entre el coro que dura solo un compás (sin contar el de la anacrusa) y la figura melódica que aparece en el compás 177, que dura dos compases.

En el tema que está marcado como **K2**, la “Moña”, es enriquecida con otra figura melódica que surge en el compás 185 y tiene un comportamiento de pregunta-respuesta presentándose cuatro veces durante los dieciséis compases del tema.

El tema **L** es semejante al tema **E**, en cuanto a su melodía y extensión de ocho compases, sólo que ahora es presentado por los violines y saxofones y sostiene un contrapunto con los coros.

Para el final de la pieza se presenta el tema **A** de la misma forma en que se presentó para la introducción pero ahora sólo hasta el compás dieciséis.

La estructura de Mamá Son de la Loma es:

**A - B - C - C2 - C3 - D - E - F - E - G - H - I - J - K - K2 - L - A**

---

<sup>2</sup> - “El goce del pianista... el goce del trombonista”

# Mamá, Son de la Loma

Son Cubano

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González S.

Miguél Matamoros

**A** Presto ♩=170

Saxofón contralto

Trompeta en Sib,  
Saxofón Tenor

Violín

Voz



5

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

10

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

A7

D

E

D



14

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

C#m

Bm

E7

A

**B**

18

Sax. ctrl. VOZ

Tpt. VOZ

Sax. Tenor VOZ

Vln. VOZ

Vln. VOZ

Voz

*Ma - má yo quie-ro sa-ber de dón-de son los can*



22

Sax. ctrl.

Tpt. Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*tan - tes que los en-cuen-tro ga-lan*

E7 F#7 Bm E7



26

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*tes y los quie-ro co-no-ce - e-er*

E7 Bm E7



30

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*con sus tro-vas fasc-i - nan-tes que me*

D E7 A F#7

35

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Bm E7 A

Voz

*las quie ro a-pren - der de*



39

C

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Bm E7 Bm

Voz

*dón-de se-rán hay ma-má se-rán de la Ha-ba-na se*

43 (percusión)

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*rán de San-tia-go tie - rra so-be - ra - na*



47 **C2**

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*son de la lo-ma y can-tan en lla-no ¡si se-ñor! ¡co-mo*

C3

52

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

no! ma-má e-llos son de la lo - ma ma-má e-llos can-tan en lla - no



56

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

ma-má e-llos son de la lo - ma ma-má e-llos can - tan en lla - no

60 **D**

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

E7 A D E D A D E D A

Voz

(inspiración del cantante)abuela...



65

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

D E D A D E D A D E

Voz

70

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

D A D E D A D E D A

Voz



75

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

D E D A D E D A D E

Voz

**E**

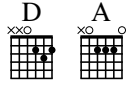
80

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

D A  
  
 coro

Voz

*son de la lo - ma — can-tan en lla - no*



85

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

por la orilla...23

*son de la lo - ma ma - má e - llos can - tan en lla - no*

89 **F**

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

D E D A D E D A D E



94

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

D A D E D A D E D A



99

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

D E D A D E D A D E



104

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

D A D E D A D E D A

109

**E**

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

D E D A D E

Voz

coro

*son de la lo-ma*



114

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*— can-tan en lla-no son de la lo-ma ma-má e-llos can*

119

G

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*piano ad lib 30*

*tan en lla - no*



124

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

129

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

D E D A D E D A D E



134

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

D A D E D A D E D A

139

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

D E D A D E D A D E



144

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

D A D E D A D E D A

**H** oblig. piano

149

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

D E D A



Voz

Detailed description: This musical score block covers measures 149 to 153. It features five staves: Saxophone Contralto, Trumpet/Saxophone Tenor, Violin I, Violin II, and Voice. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Saxophone Contralto and Trumpet/Saxophone Tenor parts are mostly rests. The Violin I and II parts play a rhythmic melody with eighth notes and quarter notes. The Voice part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Below the Violin II staff, four guitar chord diagrams are provided for the notes D, E, D, and A.



154

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

**I**

trpt. ad lib. 8

trpt. ad lib. 8

mi son mi son

Detailed description: This musical score block covers measures 154 to 157. It features five staves: Saxophone Contralto, Trumpet/Saxophone Tenor, Violin I, Violin II, and Voice. The key signature is three sharps. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 154-156. The Saxophone Contralto part has a melodic line in measures 154-156. The Trumpet/Saxophone Tenor and Violin I/II parts have a rhythmic accompaniment. The Voice part has the lyrics 'mi son mi son' under measures 154-156. The instruction 'trpt. ad lib. 8' appears above the Trumpet/Saxophone Tenor staff and below the Violin I staff in measure 157.

158

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*mi son mi son*      *mi son mi son*      *mi son mi son*



163

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

**J**

(voz ad lib 12)

(voz ad lib 12)

voz ad lib.

*mi son mi son*      *mi son mi son*

168

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*mi son mi son                      mi son mi son                      mi son mi son*



173

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

**K**

*mi son mi son                      mi son mi son*



178

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*mi son mi son*                      *mi son mi son*                      *mi son mi son*



**K2**

183

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*mi son mi son*                      *mi son mi sn*

187

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*mi son mi son* *mi son mi son*



191

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*mi son mi son* *mi son mi son*

195

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*mi son mi son mi son mi son*



199

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

**L**

*mi son mi son mi son mi son*

203

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

*mi son mi son*



A

207

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

A

212

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

E

A



217

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

A<sup>7</sup>

D

Sax. ctrl.

Tpt.  
Sax. Tenor

Vln.

Vln.

Voz

E7 D C#m Bm D E7 A

## EL NEGRO BEMBÓN

Como comenté en el texto correspondiente a “Mamá son de la loma” nací y crecí en un barrio de la ciudad de México donde se escuchaba y bailaba música proveniente principalmente de la isla de Cuba, mencioné a la Sonora Matancera, el Trio Matamoros y Benny Moré entre otros, me estoy refiriendo más o menos a los primeros años de la década de los 60, es claro que el hecho de haber escuchado de niño aquella música fue creando cierto gusto y también, una identidad urbana totalmente ligada a mi colonia, a mis amigos, a mis mayores y a mi ciudad.

Sin embargo tanto la pieza musical El Negro Bembón como también Maquinolandera corresponden a otro momento de la música afroantillana. En México esta nueva oleada de cantantes y orquestas se dio a conocer por el año 1975 y es necesario decir que el mercado negro de mercancías norteamericanas de contrabando<sup>1</sup> que estaban disponibles en el barrio de Tepito influyó en la difusión de este movimiento musical ahora proveniente de los Estados Unidos, puesto que entre las mercaderías que se podían encontrar además de perfumes, televisores, grabadoras, ropa, zapatos y artículos deportivos, también había discos de los llamados Long Play de la marca FANIA, que presentaba a sus “*Fania All Stars*” ahora en su gran mayoría de origen puertorriqueño como los cantantes: Cheo Feliciano, Hector Lavoe e Ismael Rivera entre otros, el trombonista Willie Colón nacido en Nueva York pero de ascendencia puertorriqueña, el flautista, arreglista y cantante Johnny Pacheco de origen dominicano y el cantante y compositor panameño Rubén Blades, a este movimiento se le conoció como “*Salsa*”.

Vale la pena comentar que entre los casos de artistas que participaron en ambas grandes etapas de la música afroantillana destaca la cantante cubana Celia Cruz ya que participó desde los años 40`s hasta principios de los 70`s con la Sonora Matancera y posteriormente en el surgimiento y auge del sello discográfico Fania y sus estrellas hasta su muerte en 2003.

---

<sup>1</sup> A este mercado negro se le conoció coloquialmente como “*fayuca*”

Puerto Rico experimentó la influencia musical de la cultura hispánica a través de la conquista. Ésta se manifiesta en la presencia de la cuerda pulsada y la aplicación del sistema musical europeo, así como el uso de estructuras literarias como la copla, organizada en cuartetos, quintillas, sextillas e incluso la décima.

Aquí un ejemplo de cuarteta con versos octosílabos:

*Asómate a esa vergüenza  
Cara de poca ventana  
Y dame un jarro de sed  
Que me estoy muriendo de agua<sup>2</sup>*

También por efecto de la conquista, Puerto Rico recibió gran cantidad de esclavos procedentes de África, que aportaron muchos elementos de la cultura musical de sus tierras de origen, podemos mencionar sus instrumentos musicales (tambores, panderos y maracas), sus cantos en forma de alternancia entre un solista y coro donde es frecuente que el solista improvise.

*Negros del continente  
Al nuevo mundo le instauró  
La sal que le faltaba,  
Sin negros no respiran los tambores  
Y sin negros no suenan las guitarras<sup>3</sup>*

Dentro de la tradición musical del pueblo puertorriqueño encontramos géneros que muestran en mayor o menor medida estas influencias, como ejemplo se encuentra la música campesina con géneros como el “seis” que tiene versiones regionales como el que proviene de Fajardo y recibe el nombre de *seis fajardeño* donde se canta

---

<sup>2</sup> Serenata (fragmento) Roy Brown, L.P. Aires Bucaneros 1979

<sup>3</sup> En estos versos se hace referencia de forma poética a la presencia de aquellos africanos traídos a América por la trata negrera, son tomados de:

“Bailando con los negros” (fragmento) Roy Brown, L.P. Aires Bucaneros 1979



utilizando coplas, décimas y otras estructuras, pero todas heredadas de la lírica hispánica, acompañadas por guitarra, güiro y el cuatro puertorriqueño<sup>4</sup>.

Lugar muy importante dentro de los géneros de origen europeo ocupa la Danza, así como los villancicos y aguinaldos que se cantan en temporada de navidad y las pascuas.

Por otro lado encontramos la música con marcada influencia africana, Isabelle Leymarie dice al respecto: (Leymarie, 2005, pág. 100)

*La fascinante Bomba, equivalente boricua de la rumba brava, surgió hacia el siglo XVIII en las plantaciones y los ingenios costeros, especialmente alrededor de Loíza, Ponce, Salinas, Guayama, Cataño, y Arroyo; y, en el sur de la isla, combina ciertas influencias haitianas y dominicanas.*

Existen variantes regionales y estilísticas de la *Bomba*, por ejemplo el *Sicá*, (que en mi opinión personal es la más conocida en el ámbito internacional entre los músicos que ejecutan música afroantillana), el *Yubá*, el “*Holandé*”, y el *Cuembé*. La *Bomba* se toca con tambores semejantes a las congas cubanas, pero más “abarrilados”, se requiere como mínimo un par, siendo uno más “gordo” (macho o *buleador*) que el otro (*primo*), al que le toca improvisar. También se utiliza la maraca y el “*cuá*”, que es un idiófono de percusión que consiste en un par de baquetas que golpean en el cuerpo de un pequeño barril o en el costado de uno de los *buleadores*,<sup>5</sup> en el conjunto de *Bomba*, puede haber cualquier número de éstos, pero sólo debe haber un tambor primo.

Otra semejanza entre la *Bomba* y la *Rumba* cubana es que el bailaror y el tambor primo establecen un diálogo-competencia para mostrar su capacidad improvisadora.

---

<sup>4</sup> Adaptación local de cinco órdenes de cuerdas dobles que se realizaron a los laudes y bandurrias traídos de Europa por los conquistadores

<sup>5</sup> ver partitura adjunta del ejemplo Maquinolandera

También en la costa sur de Puerto Rico, en los barrios de Ponce surgió la *Plena*, con influencia de Barbados y otras islas como St. Kitts, debido al intercambio de mercancías y migrantes en la región.

La Plena se toca en su forma más tradicional con una dotación de por lo menos dos panderetas, una, la más grave, proporciona una base rítmica y la pequeña va adornando y repicando. La investigadora Leymarie nos dice al respecto: (Leymarie, 2005, pág. 101)

*La Plena, con su compás de 2/4, se toca tradicionalmente con un güiro, un acordeón, (sinfonía de mano) en Puerto Rico o una guitarra y dos panderetas (o panderos), sin sonajas. La más grande (segundo) mantiene la pulsación de base, la más pequeña (requinto), de la cual se dice que “habla”, repiquetea. Con el auge del disco y la comercialización de la plena, vinieron a enriquecerla vientos y tumbadoras. Las coplas, cantadas por el solista, alternan con el refrán, llevado por el coro.*

Los “vientos” a los que se refiere la maestra Leymarie pueden ser: un trombón, un clarinete, un saxofón o el que se encuentre disponible.

A partir del año 1917, cuando los Estados Unidos otorgaron la ciudadanía norteamericana a los puertorriqueños, se inició una migración sobre todo de personas oriundas del campo, quienes se instalaron en Nueva York anhelando una vida mejor.

Una de las áreas que habitaron la mayoría de estos inmigrantes fue el *East Harlem*, que muy pronto fue conocido como “*El Barrio*”. Lo interesante es que en ese lugar no sólo vivían puertorriqueños, sino que convivían con cubanos, dominicanos y panameños principalmente, aunque mexicanos y de otros países de centro y Sudamérica también tenían presencia.

Evidentemente que entre estos inmigrantes iban músicos que se tuvieron que integrar al mercado laboral. Motivando así la proliferación de clubes latinos de baile en Manhattan, pero sobre todo en *El Barrio*, que resultó un crisol para una música hecha por cubanos, junto con puertorriqueños, dominicanos y panameños principalmente.

Esto significó la convivencia de géneros como el *Son cubano*, *El Bolero*, *la Rumba*, el *Merengue*, *la Bomba*, *la Plena* y la música campesina de Puerto Rico como *el Seis*, con la *Cumbia* y el *Tamborito* entre muchos otros.

El Negro Bembón es un ejemplo de la música que surgió en la década de los años 50's de ese crisol llamado "*El Barrio*" en el Este del Harlem, y aunque fue un éxito de *Rafael Cortijo y su Combo* en la voz de *Ismael Rivera*<sup>6</sup>, ambos músicos puertorriqueños, está compuesta y tocada al estilo de *Montuno*, que es por lo general la segunda parte del *Son cubano*.

### **Análisis musical**

El negro Bembón está armonizada en SOL menor, y en compás de 4/4, inicia con el tema **A**, que es una introducción a cargo de trompetas y saxofones<sup>7</sup> en la que se advierte el tratamiento de pregunta-respuesta y va con repetición.

El tema **B** es donde se expone la historia del personaje central, ocupa catorce compases.

El tema **C** está a cargo de la voz apoyada por los instrumentos en los acentos de la primera nota de cada dos compases, (esto da la idea de que se trata de una parte *a Capella*.) Como esta parte comienza con el acorde F7 tal pareciera que modula al relativo mayor de la tonalidad Bb, sin embargo el tema termina en el acorde D7, que es el V7 de Gm.

---

<sup>6</sup> Ismael Rivera Sonero#1 con Cortijo y su Combo MP-3164 CD

<sup>7</sup> para el recital complemento de este trabajo se mostrará con violines y saxofones, por ello estarán repartidas las voces en primera, segunda y en ocasiones tercera y hasta cuarta voz.

En el tema **D** regresa el acompañamiento a la voz y se puede escuchar un contrapunto a la melodía de la voz a cargo de los saxofones.

El tema **E** recibe el mismo tratamiento del tema **C**, pero la armonía ahora maneja el recurso de utilizar acordes dominantes del dominante, ya que inicia con el acorde A7 que se dirige a D7.

El tema **F** consiste en una parte instrumental que en este estilo de música es llamado *Mambo*, abarca ocho compases y en este caso hay un juego entre los violines y los saxofones que consiste en que uno inicia la frase y otro la termina. La armonía sólo va alternando D7 y Gm.

En el tema **G** se abre una sección de coros con extensión de dos compases, donde se van alternando primero con improvisaciones de algún instrumento musical como la trompeta y el saxofón y luego con el cantante solista quien utiliza una forma de improvisación propia del Jazz llamada *Scat*<sup>8</sup>.

Tema **H**: en el compás 91 encontramos el *Mambo II*, que ocupa ocho compases, pero se presenta con repetición y es armonizado sólo con la alternancia de D7 y Gm. A diferencia del *Mambo I*, ahora cada instrumento ejecuta completas las figuras melódicas.

El tema **I** es un buen ejemplo de cómo manejar el humor en la música ya que se trata de un segmento de una marcha fúnebre y queda muy bien si partimos de la temática de la pieza, (la muerte del negro Bembón). Abarca ocho compases y su armonización consiste en alternar D7 y Gm.

---

<sup>8</sup> Forma de improvisación vocal propio del Jazz y que es muy común escucharla en inglés, pero en el arreglo se expone en español.

El tema **J** es otra sección de coros pero esta vez duran cuatro compases, (en el tema **G** los coros tenían una extensión de dos compases), este tratamiento es muy recurrente en este tipo de música, incluso en algunas ocasiones pueden existir contrapuntos instrumentales combinando simultáneamente frases de dos compases con frases de cuatro compases y también de ocho compases. También se presentan improvisaciones de trompeta o saxofón y el *scat* del solista. Persiste en la armonía el tratamiento de quinta de dominante con séptima y tónica menor.

El tema **K** también lo llamé *Mambo III* y liga al final de la pieza, consta de ocho compases y en los primeros cuatro sólo se presenta la alternancia de D7 y Gm, pero en el compas 148 inicia el final que presenta la siguiente secuencia en cuatro compases: D7, Cm, A7, D7, y cierra con Gm.

En resumen la estructura de El Negro Bembón es:

**A - B - C - D - E - F - G - H - I - J - K -**

# El Negro Bembón

Salsa

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González S.

Bobbi Capó

**A** Presto ♩ = 160  
Introducción

Musical score for the introduction of "El Negro Bembón". The score is in 4/4 time and consists of five staves: Saxofón contralto, Saxofón tenor/tromp., Violín 1, Violín 2, and Voz. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Presto" with a quarter note equal to 160 beats per minute. The introduction is marked with a double bar line and a repeat sign. The saxophones and violins play a melodic line, while the voice part is silent. Chord diagrams for Cm and Gm are provided for the saxophone and violin parts.



Musical score for the main body of "El Negro Bembón". The score is in 4/4 time and consists of five staves: Sax. ctrl., Sax. ten./trpt., Vln. 1, Vln. 2, and Voz. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Presto" with a quarter note equal to 160 beats per minute. The score begins with a measure number of 5. The saxophones and violins play a melodic line, while the voice part is silent. Percussion parts are indicated by "x" marks in the saxophone and violin staves. Chord diagrams for D7 and Gm are provided for the saxophone and violin parts.

9 **B** Exposición

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Gm

Voz

Ma-ta-ron al ne\_\_gro bem-bón ma-ta-ron al ne\_\_gro bem-bón



13

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

D7

Gm

Voz

hoy se llo-ra no - che y dí - a por-que al ne-gri-to\_\_bem-bón

17

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

*to-doel mun-do lo que-rí -a por-que al ne-gri-to bem-bón*

D7 Gm Cm Gm



21

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

*to-doel mun-do lo que-rí -a y lle-gó la po- li -cí -a*

D7 Gm F

**C**



25

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

ya - rres-ta-ron al ma-tón

yu - no de los po - li - ci - as



29

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

que tam-bién e - ra bem-bón

**D**

le to có la ma - la suer - te



33

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Gm

D7

Voz

de ha-cer la in-ves - ti - ga - ción le to có la ma\_\_ la suer - te



37

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Gm

D7

Voz

**E**

de ha-cer la in-ves - ti - ga - ción y sa be la pre-gun-ta que le

40

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

*hi zo al ma-tón por - qué lo ma-tó di-ga us-ted la ra-zón y*

D7



43

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

*sa-be la res-pues-ta que le dió el ma-tón yo lo ma-té por ser-*

D7

D7

46

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

— tan bem-bón, el gu ar dia en-co-gió la bem - ba y le di-jo

D7

D7

D7



50

**F** Mambo I

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

D7

Gm

D7

Gm

D7

Gm

D7

Gm

54

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

Gm D7 Gm D7 Gm



58

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

**G**

D7 Gm D7 Gm

*e -so no es ra- zón e -so no es ra- zón*

62

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

(trompeta ad lib.)

Vln. 1

Vln. 2

D7 Gm D7 Gm D7 Gm

Voz

*e -so no es ra-zón*



68

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

(trompeta ad lib.)

Vln. 1

Vln. 2

D7 Gm D7 Gm D7

Voz

*e -so no es ra-zón*

74

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

(inspiración cantante)

Vln. 1

Vln. 2

Voz

Gm D7 Gm D7 Gm

e -so no es ra - zón e -so no es ra - zón



79

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

D7 Gm D7 Gm

e -so no es ra - zón e -so no es ra - zón

83

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

Chord diagrams for measures 83-86:

- Measure 83: D7 (xx0232), Gm (320332)
- Measure 84: Gm (320332), D7 (xx0232)
- Measure 85: D7 (xx0232), Gm (320332)
- Measure 86: Gm (320332), D7 (xx0232)



87

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

Chord diagrams for measures 87-90:

- Measure 87: D7 (xx0232), Gm (320332)
- Measure 88: Gm (320332), D7 (xx0232)
- Measure 89: D7 (xx0232), Gm (320332)
- Measure 90: Gm (320332), D7 (xx0232)



91 **H** Mambo II

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

Cm

Gm

D7

Gm



95

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

Cm

Gm

D7

Gm

99 **I**

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Gm

Gm

Gm

(percusión)

Voz

Detailed description: This system covers measures 99 to 103. The key signature has one sharp (F#). Saxophone parts (Sax. ctrl. and Sax. ten./trpt.) feature a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, with various articulations like accents and slurs. The voice part (Voz) has a similar melodic line starting at measure 103. Violin parts (Vln. 1 and Vln. 2) are silent. Chords Gm are indicated for guitar. Percussion is marked with 'x' symbols on a staff.



104

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

D7

Voz

Detailed description: This system covers measures 104 to 107. The key signature has one sharp (F#). Saxophone parts (Sax. ctrl. and Sax. ten./trpt.) continue the melodic line. The voice part (Voz) has a melodic line starting at measure 104. Violin parts (Vln. 1 and Vln. 2) have accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. A chord D7 is indicated for guitar. The voice part has a melodic line starting at measure 104.

**J**

108

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

*es-con - de la bem - ba que vie ne el ma - tón, pe-ro que es-con - de la*



111

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

(trompeta ad lib.)

Vln. 1

Vln. 2

Voz

*bem-ba que vie ne el ma - tón*

117

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

es-con - de la bem - ba que vie - ne el ma



122

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

(inspiración cantante)

tón, pe - ro que es - con - de la bem - ba que vie ne el ma - tón es - con - de la

125

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

*bem - ba que vie-neel ma - tón, pe - ro que es-con - de la bem - ba que vie ne el ma-*

D7

Gm

D7



128

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

*tón es-con - de la bem - ba que vie ne el ma - tón, pe - ro que es con - de la*

Gm

D7

Gm

131

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

*bem - ba que vie ne el ma - tón es - con - de la bem - ba que vie ne el ma -*

D7 Gm D7



134

**K** Mambo III y Final

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Voz

*tón, pe-ro que es-con-de la bem-ba que vie ne el ma - tón*

Gm D7 Cm

138

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Gm

D7

Gm

Voz



143

Sax. ctrl.

Sax. ten./trpt.

Vln. 1

Vln. 2

Cm

Gm

Voz

147

FINAL

Sax. ctrl.

Musical notation for Sax. ctrl. part, measures 147-151. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: m147: quarter note G4, quarter rest; m148: quarter note A4, quarter note B4; m149: quarter note C#5, quarter note B4; m150: whole note C5; m151: quarter note B4, quarter note A4, quarter rest.

Sax. ten./trpt.

Musical notation for Sax. ten./trpt. part, measures 147-151. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: m147: quarter note G4, quarter rest; m148: whole note A4-B4; m149: quarter note C#5, quarter note B4; m150: whole note C5; m151: quarter note B4, quarter note A4, quarter rest.

Vln. 1

Musical notation for Vln. 1 part, measures 147-151. The staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb). The notes are: m147: quarter note G4, quarter rest; m148: quarter note A4, quarter note B4; m149: quarter note C#5, quarter note B4; m150: whole note C5; m151: quarter note B4, quarter note A4, quarter rest.

Vln. 2

Musical notation for Vln. 2 part, measures 147-151. The staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb). The notes are: m147: quarter note G4, quarter rest; m148: whole note A4-B4; m149: quarter note C#5, quarter note B4; m150: whole note C5; m151: quarter note B4, quarter note A4, quarter rest.

Guitar chord diagrams for measures 147-151. The diagrams are: m147: D7 (xx0232); m148: Cm (x33333); m149: A7 (xx0232); m150: D7 (xx0232); m151: Gm (320332).

Voz

Musical notation for Voz part, measures 147-151. The staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb). The notes are: m147: whole rest; m148: whole rest; m149: whole rest; m150: whole rest; m151: whole rest.



## MAQUINOLANDERA

El cantante puertorriqueño Ismael Rivera se inició desde 1954 en el grupo de Rafael Cortijo<sup>1</sup> con quien colocó en el gusto popular del público puertorriqueño varios éxitos como “El Negro Bombón” y “La Sazón de la Abuela”, sin embargo en México se dio a conocer a partir de 1975 durante el auge de la marca de discos de música afroantillana FANIA y sus *Fania All Stars*, donde destacó como cantante en el álbum *Latin Connection*, además de presentaciones en vivo con otros cantantes como la cubana Celia Cruz y el panameño Rubén Blades.

Acerca de Ismael Rivera la investigadora Leymarie nos comenta: (Leymarie, 2005, pág. 235)

*Con su voz cascada y su sensibilidad a flor de piel, Ismael Rivera suscitaba intensas emociones en sus oyentes, ejecutando inspirados soneos llenos, como los de Mon Rivera, de pintorescas aliteraciones y consonancias. Durante un viaje a Puerto Rico, mientras él y Cortijo estaban actuando en un sitio local, La Taberna India, Benny Moré lo bautizó como <<el sonero mayor>>, sobrenombre que le quedaría para el resto de su vida. Rivera reivindicó también con pasión su herencia afrolatina, que evocaría a menudo en sus canciones, como el niche, en que denunciaba el racismo.*

De la misma época de El Negro Bombón, proviene el ejemplo Maquinolandera<sup>2</sup>, que está compuesto y ejecutado en el estilo de “Bomba” puertorriqueña, (variante *Sicá*) incluyendo una sección de metales consistente en 2 trompetas y 2 saxofones, además de contrabajo, piano, congas, timbales y güiro, y conserva en el canto la alternancia solista-coro.

En el C.D. de Ismael Rivera *Sonero#1*<sup>3</sup> aparecen también otros números en el ritmo de Bomba como en “Ellos Se Juntan” o en “Cómo Son Las Cosas” y también en ritmo de Plena en “El Bombón de Elena” o en “Para mi Gente”, quizá con la intención de reafirmar la tradición musical de su pueblo de origen.

En composiciones de artistas como Rubén Blades de Panamá y Willie Colón, trombonista neoyorquino de padres puertorriqueños, podemos encontrar partes en ritmo de *Bomba, Plena, Guaguancó, Merengue, Montuno y Cumbia*, a esta corriente musical que mezclaba estos géneros afroantillanos que surgió en la década de los años 70's también en Nueva York se le llamó “Salsa”.

---

<sup>1</sup> Cortijo y su Combo.

<sup>2</sup> La palabra Maquinolandera, no tiene un significado específico, de hecho toda la letra de la pieza no tiene significado, más bien se trata de onomatopeyas rítmicas que se cantan como si fuera una improvisación.

<sup>3</sup> Este C.D. fue publicado en 1991 por Musical Productions. INC. 1472 N. W. 78 Ave. Miami. FL. 33126

Cabe destacar que en la actualidad este género se ha ido transformando sobre todo con fines comerciales, desde el éxito de cantantes como Eddie Santiago (Lluvia), Luis Enrique (Yo no se Mañana) y Galy Galiano (La Cita), dicha transformación consiste en producir canciones “románticas” con ritmo de montuno dirigidas al consumo del público latinoamericano, a esta variante se le ha denominado “Salsa monga”<sup>4</sup>, en contraposición con la salsa de los 70’s llamada “Salsa dura”. Así lo explica Isabelle Leymarie: (Leymarie, 2005, pág. 287)

*Vimos que en 1984, con su álbum <<Noches calientes>>, Louie Ramírez, con Ray de la Paz en la parte vocal, introdujo una suerte de salsa sentimental llamada <<salsa romántica>>, a la que volveremos más tarde. Este insulso género, considerado por los aficionados a la vieja salsa como una degeneración, se arraigó, sin embargo en Puerto Rico y en Venezuela en particular, y hasta músicos como Ray Barreto (con irresistible, 1989), sucumbieron. <<a principio de los setenta, poníamos todo nuestro corazón en un solo de trompeta>>, se lamentó Alfredo de la Fe. <<ahora los hispanos están establecidos. Tienen buenos empleos, hermosos coches y la música ha perdido su poder.*

## **Análisis musical**

Maquinolandera es una pieza hecha sobre un ritmo tradicional de Puerto Rico llamado *Bomba*, en compás de 4/4 y armonizada en FA mayor, su estructura es más sencilla que la de El Negro Bombón. En Maquinolandera es evidente la preponderancia del aspecto rítmico sobre la intención de narrar alguna situación o idea, es decir que sólo es un ejercicio lúdico que explota la rítmica de las palabras sin importar si la combinación de ellas significa algo o no.

Inicia con el tema **A** que es una introducción instrumental de cuatro compases sobre esta secuencia de acordes: F, Gm, Am, Bb, Am, Gm, F y remata en C7.

El tema **B** está conformado por dos secciones de coros, la primera presenta cuatro coros de dos compases, es decir ocho compases, luego la segunda sección muestra un tratamiento que denota la gran influencia africana de este género ya que se presenta la alternancia entre el coro y el solista sin dejar espacios de silencio, las participaciones abarcan un compás, sin contar la anacrusa, y la armonía sólo presenta alternadamente los acordes C7 y F.

---

<sup>4</sup> significa: salsa floja, salsa suave o salsa “guanga”.

Se presenta nuevamente el tema **A**, tal como al principio donde sirvió de introducción.  
Seguido del tema **B** con la misma forma que se describió más arriba.

El tema **C** es el *Mambo I* con una figura de cuatro compases de duración con tratamiento pregunta-respuesta que se repite cuatro veces.

El tema **D** es una sección de coros de dieciséis compases donde inicia el solista y el coro le responde, cada participación abarca un compás sin contar la anacrusa en cada caso.

En el tema **E**, sigue el coro pero en lugar del solista ahora la alternancia se da con los saxofones por ocho compases y entonces viene un remate que cierra el tema.

Tema **F** otra vez alternancia del solista y el coro con figuras de un compás sin contar la anacrusa por dieciséis compases.

Se vuelve a presentar el tema **C** que es el *Mambo I* con una figura de cuatro compases de duración con tratamiento pregunta-respuesta que se repite cuatro veces.

Aparece aquí el tema **G**, que es lo mismo que el tema **D**, sólo que es precedido por un compás de silencio de toda la orquesta, éste es otro recurso de los grupos de música afroantillana buscando sorprender al público que escucha y al que baila, ya que crea la sensación de que la pieza terminó.

Sigue el tema **E**, que se presenta nuevamente sólo que esta ocasión la figura de los saxofones además de alternar con el coro cierra la pieza.

En resumen la estructura de Maquinolander es:

**A - B - A - B - C - D - E - F - C - G - E**

# Maquinolandera

## Bomba Puertorriqueña

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González S.

I. Rivera

**A** *prestissimo* ♩=200

Voz

Violín 1

Violín 2

Saxofón soprano

Saxofón contralto

Cuá

Campana timbal

Bajo acústico

Chords: F, Gm, Am, Bb, Am, Gm, F, C7

**B**

5

Voz

Violín 1

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

Lyrics: Chu-ma la ca-te-ra ma-qui - no- lan - de - ra chu-ma la ca - te-ra ma-qui - no lan - de - ra

Chords: C7, F

9

Voz

*ma-qui - no-lan - de -ra                      ma-qui - no- lan-de -ra                      ma-qui*

violín 1

C7                      F

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.



14

Voz

*no-lan -de -ra                      ma-qui - no-lan -de -ra                      ma-qui - no-lan -de -ra*

violín 1

C7                      F                      C7

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

19

Voz

*ma-qui - no-lan -de -ra                      ma-qui - no lan -de -ra                      ma-qui*

violín 1

F

C7

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.



24

**A**

Voz

*no-lan -de -ra*

violín 1

F

F

Gm

Am

Bb

Am

Gm

F

C7

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

**A**

Bajo ac.

29 **B**

Voz

*chu-ma la ca-te-ra ma-qui - no-lan - de - ra chu-ma la ca-te-ra ma-qui - no-lan - de - ra ma - qui*

violín 1

C7 F

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

**B**

34

Voz

*no-lan - de - ra ma-qui - no - lan - de - ra ma-qui - no-lan - de - ra*

violín 1

C7 F C7

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

39

Voz

*ma-qui -no -lan-de - ra                    ma-qui -no -lan-de - ra                    ma-qui*

violín 1

F

C7

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.



44

Voz

*no -lan-de - ra                    ma-qui -no -lan-de - ra                    ma-qui -no -lan-de - ra*

violín 1

F

C7

F

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.



49 **C**

Voz

violín 1

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

54 **D**

Voz

violín 1

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

1. 2.

ma-qui

59

Voz

*no - lan - de - ra                      ma - qui - no - lan - de - ra                      ma - qui - no - lan - de - ra*

violín 1

C7                      F                      C7

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.



64

Voz

*ma - qui - no - lan - de - ra                      ma - qui - no - lan - de - ra                      ma - qui*

violín 1

F                      C7

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

69

Voz

no - lan - de - ra                      ma - qui - no - lan - de - ra                      ma - qui - no - lan - de - ra

violín 1

F                      C7                      F

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

74

**E**

Voz

ma - qui - no - lan - de - ra                      ma - qui - no - lan - de - ra                      ma - qui

violín 1

C7                      F

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

**E**

Bajo ac.

**F**

79

Voz

*no - lan - de - ra* *ma - qui - no - lan - de - ra*

violín 1

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.



84

Voz

*ma - qui - no - lan - de - ra* *ma - qui - no - lan - de - ra* *ma - qui*

violín 1

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

89

Voz

no - lan - de - ra      ma - qui - no - lan - de - ra      ma - qui - no - lan - de - ra

violín 1

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.



94

Voz

ma - qui - no - lan - de - ra      ma - qui - no - lan - de - ra

violín 1

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

Voz

violín 1

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.



**G**

Voz

violín 1

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

1. 2.

*ma-qui*

1. **G**

109

Voz

no - lan - de - ra                      ma - qui - no - lan - de - ra                      ma - qui - no - lan - de - ra

violín 1

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.



114

Voz

ma - qui - no - lan - de - ra                      ma - qui - no - lan - de - ra                      ma - qui

violín 1

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

Voz

no - lan - de - ra                      ma - qui - no - lan - de - ra                      ma - qui - no - lan - de - ra

violín 1

F                      C7                      F

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.



**E**

Voz

ma - qui - no - lan - de - ra                      ma - qui - no - lan - de - ra

violín 1

C7                      F

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

**E**

Bajo ac.



Voz

ma - qui - no - lan - de - ra

violín 1

Vln. 2

Sax. sop.

Sax. ctrl.

cuá

camp. tim.

Bajo ac.

## CAÑA BRAVA

Por el año 1980 impartí clase de música en una escuela secundaria del municipio de Nezahualcóyotl en el Estado de México, ahí fue mi alumno un joven llamado Alfredo “Manguito” Fernández, quién tenía un gran deseo de aprender todo lo que pudiera en cuanto a la música, con el paso del tiempo se convirtió en percusionista profesional y en la actualidad también es constructor de instrumentos de percusión, ya por la década de los noventa “Manguito” trabajaba con grupos de salones de baile con orquestas de salsa y merengue y por el año 2000 lo invité a formar parte de un proyecto llamado “*Leo y su Aché*”, parte de ese proyecto era formar un taller de ejecución de percusiones y uno de los ritmos que nos interesaba conocer y dominar era precisamente el merengue dominicano y sus variantes. El ejemplo que se interpreta en el recital de estas notas al programa es el corte 5 del disco compacto del sello discos “*Corasón*” llamado “El Mero Merengue” y los intérpretes son el Sexteto Peravia.

El merengue es el género musical más representativo de República Dominicana, surgió en la parte norte del país, en la región conocida como *El Cibao*, al conjunto primitivo de merengue se le conoce como “*perico ripiao*” y en su versión más tradicional constaba de acordeón, del llamado “de botones” (diatónico), tambora, de dos parches y se toca con una baqueta de madera en la mano derecha y a “mano limpia” sobre el parche con la izquierda y que el tamborero se coloca sobre las piernas, el raspador metálico llamada “*güira*” o güiro y haciendo el Bajo una *marímbula*, instrumento idiófono que produce sonido a partir de la pulsación de lengüetas metálicas, descendiente de las *sanzas* o *mbiras* africanas.

En cuanto a la lírica y versificación usada en la música tradicional dominicana el estudioso dominicano Rafael Chaljub Mejía en su libro sobre la historia del merengue dominicano afirma: (Chaljub Mejía, 2002, pág. 32)

*Igualmente, el canto se usaba como alivio y aliciente, en el fragor de otro tipo de actividad agrícola; y del canto se nutrían las supersticiones y creencias, los rituales y las festividades que formaban parte de la religiosidad popular. Especialmente las velas o velaciones eran oportunidad propicia para que surgieran la inspiración poética y el canto mismo, con la particularidad de que en este tipo de actividad social el género más usado era la décima.*

*“Yo no te puedo quitai  
ei que ella te gute a tí  
pero delante de mí*

*no la puede enamorar  
porque te voy a hacer pelear  
no poquito sino mucho  
esto que yo te pregunto  
no es de juego, es de verdad  
enamórala y verá  
como te hago pasar un susto”.*

Para hablar de la estructura de los primeros merengues tomemos por ejemplo “*Compadre Pedro Juan*”, que presenta como introducción una contradanza que servía para que las parejas se acomodaran en el salón, esto nos recuerda la parte en que los bailarines de Danzón se abanicaban y esperan a que inicie la parte bailable, después inicia el *Jaleo*, de velocidad más rápida, que es donde el cantante expone el tema, usualmente viene con repetición, separadas por un interludio melódico, después inicia la sección de la pieza donde se presenta la alternancia entre el solista y el coro, para el final, se da la oportunidad para que el acordeón y (en versiones orquestales más modernas) los saxofones hagan alarde de su capacidad, destreza y talento improvisatorio.

En cuanto a los estilos del merengue podemos mencionar el “*A Caballo*”, el “*Merengue Corrido*” y el “*Apambichao*” o *Pambiche*, que en términos generales es el más lento y se dice que es al estilo de Palm Beach (Florida). (Leymarie, 2005, pág. 307)

*El pambiche era una danza popular en los años veinte, cuyo nombre derivaba de Palm Beach, tejido estampado, de moda en esa época. Más lento que el merengue, imitaba la manera torpe en que los marines americanos, que ocupaban Santo Domingo desde 1916, ejecutaban los bailes locales*

## **Análisis musical**

El arreglo de Caña Brava que se presenta en este trabajo, muestra las diferentes transformaciones que ha vivido el merengue debido a varias circunstancias. Está ejecutado con un “*tres*” cubano llevando la melodía, una guitarra en la armonía, bajo eléctrico, maracas, claves y en lugar de la tambora se propone el uso de las congas o el bongó. Esta dotación es adoptada por algunos conjuntos que ofrecen sus servicios musicales en las zonas turísticas de República Dominicana, ya que les permite ejecutar además de merengues, sones cubanos, guarachas, boleros y canciones popularizadas por la radio y la televisión.

Sin embargo Caña Brava mantiene la esencia y el sabor del merengue, la primera parte es un ritmo llamado “*A Caballo*” y en la segunda se trata de un “*Apambichao*”

Caña Brava está escrita en compás de 2/4 y armonizada en MI menor, su temática se centra en aspectos rurales referentes al corte de la caña de azúcar pero también a las relaciones afectivas de tipo romántico que se dan en ese ámbito entre el hombre y la mujer.

Estructuralmente consta de una introducción melódica que es el Tema **A** a cargo del “*tres*” cubano que ocupa dieciséis compases y tiene repetición.

El tema **B** está a cargo de la voz y presenta dos secciones de dieciséis compases cada una, cada sección presenta una copla de cuatro líneas octosílabas rimadas, en seguida reaparece el tema **A** tal como al principio de la pieza con su repetición.

El Tema **C** corresponde a la segunda sección de voz del tema **B** (o sea a la segunda copla) y mide sólo dieciséis compases. Aquí termina la parte que rítmicamente se llama “*a caballo*”.

La siguiente parte es la **D**, que es propiamente una sección de coros que se van alternando con intervenciones del solista y puede durar hasta que el solista lo indique, esta parte es ejecutada en el ritmo llamado “*apambichao*” o “*pambiche*” entonces la figura melódica del tres cubano (tema **A**) abre la siguiente parte que liga el final con el tema **C**. La estructura de la pieza queda como sigue:

**A - B - A - C - D - A - C**

Cabe destacar que hay y ha habido una gran gama de grupos, conjuntos y orquestas que han destacado en el ámbito del merengue, con muy diferentes formatos y dotaciones, desde las de “*Perico Ripiao*” hasta las de *Big Band*.

# Caña Brava

Merengue Dominicano

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González S.

Anónimo

**A** Allegro ♩ = 150

Tambora Dominicana

Tres cubano

Voz

Em



5

T. D.

Tres cubano

Voz

B7



10

T. D.

Tres cubano

Voz

15

**B**

T. D.

Tres cubano

Voz   
 Pon - gan a - ten - ción se - ño - res



20

T. D.

Tres cubano

Voz   
 lo que les ven-go a can - tar



25

T. D.

Tres cubano

Voz   
 el me - ren - gue ca - ña bra - va es muy bue - no

30

C

T. D.

Staff for T. D. (Tambor) with rhythmic notation. The notation consists of eighth and sixteenth notes with 'x' marks above them, indicating specific rhythmic patterns.

Tres cubano

Staff for Tres cubano with rests in all five measures.

C

Voz

Staff for Voz (Vocal) with notes and rests. The notes are in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

de bai - lar si tu quie - res co - mer

Em guitar chord diagram showing the fretting pattern for the Em chord.



35

T. D.

Staff for T. D. (Tambor) with rhythmic notation.

Tres cubano

Staff for Tres cubano with rests in all five measures.

Voz

Staff for Voz (Vocal) with notes and rests. A triplet of notes is indicated with a '3' and a bracket.

ca - ña sin te - ner - la que cor - tar

B7 guitar chord diagram showing the fretting pattern for the B7 chord.



40

T. D.

Staff for T. D. (Tambor) with rhythmic notation.

Tres cubano

Staff for Tres cubano with rests in all five measures.

Voz

Staff for Voz (Vocal) with notes and rests. A triplet of notes is indicated with a '3' and a bracket.

las chi - qui - tas son a me - dio y las

45

**D**

T. D.

Staff for T. D. (Trombone) for measures 45-50. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with rests, and a repeat sign at the end of the first phrase.

Tres cubano

Staff for Tres cubano for measures 45-50. It shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a whole rest for the entire duration.

Voz

Staff for Voz (Vocal) for measures 45-50. It contains a vocal line with eighth and sixteenth notes, including triplets. There are 'x' marks above some notes indicating fingerings. A 'D' chord symbol is placed above the staff.

gran - de a tres por real ca-ña dul\_ ce hay\_ ma má

Em (percusión) **D** B7

Chord diagrams for Em (E minor), D (D major), and B7 (B dominant seventh). The Em diagram shows the E minor chord shape. The D diagram shows the D major chord shape. The B7 diagram shows the B dominant seventh chord shape.



51

T. D.

Staff for T. D. for measures 51-55. It continues the rhythmic pattern from the previous system.

Tres cubano

Staff for Tres cubano for measures 51-55. It shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a whole rest for the entire duration.

Voz

Staff for Voz for measures 51-55. It contains a vocal line with eighth and sixteenth notes, including triplets. There are 'x' marks above some notes. Chord symbols Em, B7, and Em are placed above the staff.

ca-ña bra - va hay\_ ma - má ca-ña dul\_ ce hay\_ ma - má ca-ña bra-va hay



56

**A**

T. D.

Staff for T. D. for measures 56-60. It features a rhythmic pattern with a repeat sign at the end of the first phrase.

Tres cubano

Staff for Tres cubano for measures 56-60. It shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a whole rest for the first part, followed by a melodic line in the final measure.

Voz

Staff for Voz for measures 56-60. It contains a vocal line with eighth and sixteenth notes, including triplets. There are 'x' marks above some notes. Chord symbols B7 and Em are placed above the staff.

ma - má ca-ña dul\_ ce hay - ma - má ca-ña bra-va hay



61

T. D.

Tres cubano

Voz

Em



66

T. D.

Tres cubano

Voz

B7



71

T. D.

Tres cubano

Voz

Em

76 **C**

T. D.

Tres cubano

Voz **C**  
*si tu quie-res co-mer ca - ña sin te*

*3*



81

T. D.

Tres cubano

Voz **B7**  
*ner-la que cor - tar las chi - qui-tas son a*



86

T. D.

Tres cubano

Voz **Em**  
*me - dio y la gran de a tres por reál*

*3*

*(percusión)*

## EL CHUCHUMBÉ

Este Son y en general la música del género jarocho lo conocí cuando en el año 1987 fui invitado a participar como percusionista del grupo Mono Blanco que en ese tiempo comenzaba a experimentar con diferentes géneros e instrumentos, así pude también aprender acerca de la afinación de los instrumentos y algunos aspectos de su rítmica y la relación que guarda el Son con el baile y el contexto de la fiesta llamada fandango.

El Son Jarocho procede del sur del estado mexicano de Veracruz, y en el contexto de El Chuchumbé se advierte la influencia africana incluso desde su nombre mismo como se argumenta más adelante, sin embargo acerca de la pertenencia del Chuchumbé a la cultura del Caribe el escritor Luc Delannoy en su libro sobre el jazz latino dice que geográfica y culturalmente, México forma parte de la cuenca del Caribe y que durante casi tres siglos, en la región del golfo de México se estableció una estructura socio-cultural similar a la del modelo del Caribe hispanófono, agrega que los músicos viajaban libremente entre Veracruz, Yucatán, La Habana, Puerto Rico y Venezuela, y que la primera influencia musical cubana llegó a México en el siglo XVIII con El Chuchumbé, danza popular de los mestizos, de la que casi no quedan huellas sino en los archivos del Santo Oficio que por entonces había intentado prohibirla por razón de su irrespetuoso erotismo.

Al igual que la música del Caribe, el género jarocho presenta gran influencia hispánica que se manifiesta en el uso de coplas octosílabas, quintillas, sextillas y décimas, así como el uso de instrumentos de cuerda que son adaptaciones locales de los traídos por los conquistadores europeos, la dotación puede tener variantes regionales. En el puerto de Veracruz es más común encontrar conjuntos de arpa con jaranas acompañantes afinadas como guitarra pero sin la sexta cuerda, posiblemente porque esta afinación facilita más la ejecución de música popular para atender las demandas del turismo, sin embargo al parecer en ámbitos rurales es más común el uso del requinto jarocho (también llamado cuatro) cuya afinación puede cambiar sobre todo a partir de las dimensiones del instrumento, sólo por mencionar una, podemos incluir la siguiente:

- Cuarta cuerda Do 2
- Tercera cuerda Re 2
- Segunda cuerda Sol 2
- Primera cuerda Do 3

Esta afinación es la llamada en **DO**, pero también es usual la de **SOL**, la de **LA**, esto dependerá del tamaño del requinto, lo importante es que se mantengan los mismos intervalos:

- De cuarta a tercera cuerda \_ segunda Mayor ascendente
- De tercera a segunda cuerda \_ cuarta justa ascendente
- De segunda a primera cuerda \_ cuarta justa ascendente.

Las jaranas afinadas como sigue:

- quinta cuerda Sol
- cuarta cuerda Do (orden doble)
- tercera cuerda Mi (orden doble)
- segunda cuerda La (orden doble)
- primera cuerda Sol

Al respecto de la versión actual de El Chuchumbé la maestra Elena Camacho Deanda dice: (Camacho Deanda, 2007, pág. 68)

*A principios de los años ochenta Gilberto Gutiérrez, del grupo de son jarocho "Mono Blanco," exhumó los versos y grabó algunos de ellos en la producción "El mundo se va a acabar." En 1990 otro grupo de son jarocho se apropió del nombre y es llamado desde entonces "Chuchumbé." Hoy este son forma parte del repertorio musical jarocho.*

Los versos y descripción de este Son fueron prohibidos por la Santa Inquisición por haber sido denunciados de tener "palabras deshonestas" y bailarse con "movimientos provocativos", tal como puede leerse en los siguientes párrafos: (Camacho Deanda, 2007, pág. 55)

- *"El "Chuchumbé" entre todos destaca por ser el primer son prohibido por el Santo Oficio a todo lo largo y ancho de la Nueva España, contando con un conjunto de treinta y nueve coplas y cinco denuncias de 1766 a 1772.( .....) La palabra "chuchumbé," de acuerdo con Humberto Aguirre Tinoco, deriva de la raíz africana "cumbé" que significa ombligo y que dio origen a géneros musicales afroestizados como el paracumbé, el merecumbé y la cumbia."*

- *"bailando cuatro mujeres con cuatro hombres [. . .] con ademanes, meneos, zarandeos [. . .] manoseos de tramo en tramo, abrazos y dar barriga con barriga [. . .] [y] esto se baila en casas ordinarias de mulatas y gente de color quebrado [. . .] soldados, marineros y broza"* (Camacho Deanda, 2007, pág. 56) <sup>1</sup>

Así mismo presenta un ejemplo de versos del Chuchumbé:

*"En la esquina hay puñaladas,  
¡ay Dios! ¿qué será de mí?,  
que aquellos tontos se matan  
por esto que tengo aquí"  
¡te vaya bien, que te vaya mal!  
¡El chuchumbé te he de soplar!"*

## **Análisis Musical**

El Chuchumbé está armonizado en DO mayor y escrito en compás de 4/4 y en el caso de este trabajo se fusionó con un ritmo de merengue dominicano llamado *pambiche* o *apambicha'o*.

El tema **A** es una introducción a cargo del arpa o del teclado y el bajo, ocupando el espacio de siete compases, aunque es muy claro que al presentarse al inicio de la pieza suprime el primer compás del diseño melódico, que consiste en dos compases arpegiando el acorde C, seguido por un compás arpegiando el acorde F y otro compás arpegiando el acorde G, todo esto con repetición. Es importante mencionar que dicho diseño de ocho compases sirve de acompañamiento para todos los temas de este Son.

En el tema **B** aparece el primer verso que presenta tratamiento de pregunta-respuesta entre el cantante 1 y el cantante 2, ya que lo que uno canta el otro lo repite agregando cada uno su propia interpretación con variantes melódicas y rítmicas. El tema abarca dieciséis compases.

---

<sup>1</sup> La maestra Camacho Deanda en sus notas señala: La denuncia, las circulares administrativas, los testimonios y las ratificaciones se encuentran en el mismo expediente. Inquisición. Vol. 1052. Exp. 20. Fojas 292-298.

El tema **C** consiste en un párrafo a manera de coro con extensión de ocho compases que se presenta después de cada verso y muestra el mismo tratamiento de exposición por el cantante 1 y repetición por el cantante 2 o viceversa.

Los temas **D**, **E** y **F** son iguales al tema **B**, sólo cambia el texto de los versos.

La estructura del Chuchumbé es:

<b>A - B - C - A - D - C - A - E - C - A - F - C</b>
--

En las partituras para esta opción de titulación se preparó un diagrama que muestra los rasgueos para la jarana, así como las posiciones de los acordes y la transcripción de la rítmica. También se elaboraron líneas para bajo y las sonajas llamadas *Chequeré*.

# El Chuchumbé

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González S.

Son Jarocho

Anónimo/ Gilberto Gutiérrez

**A** Prestissimo ♩ = 180

Musical score for section A, measures 1-4. The score is in 4/4 time and consists of four staves: Cantante 1, Cantante 2, Arpa o Teclado, and Bajo. Cantante 1 and Cantante 2 have whole rests. The Arpa o Teclado staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with guitar chord diagrams for C, F, G7, and C. The Bajo staff shows a bass line with dotted eighth notes and quarter notes.



Musical score for section B, measures 5-8. The score is in 4/4 time and consists of four staves: Cantante 1, Cantante 2, Arpa o Teclado, and Bajo. Cantante 1 has a measure rest followed by a vocal line starting with the lyrics "Di-jo un". Cantante 2 has a measure rest. The Arpa o Teclado staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with guitar chord diagrams for F, G7, and C. The Bajo staff shows a bass line with dotted eighth notes and quarter notes.

9

Cantante 1

sa - bio ve - te - ra - no\_ con fi - lo - so - fia me - di

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

F

G7

12

Cantante 1

da

Cantante 2

di - jo un - sa - bio ve - te - ra\_ no\_ con fi - lo - so - fia me - di

Arpa o Teclado

Bajo

C

F

G7

16

Cantante 1

pa - ra to - do ser hu - ma - no\_ hay

Cantante 2

- da

Arpa o Teclado

Bajo

C

F



19

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*un chu - chum-bé en la vi - da*

*pa - ra to - do ser hu - ma*

G7 C

22

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*que te va - ya bien*

*- no - hay un chu - chum bé en la vi - da*

F G7 C

25

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*- que te va - ya mal - el chu - chum - bé te ha de al - can - zar*

C F G7

28

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*te va - ya bien\_\_ que te va - ya mal\_\_ el chu - chum*

C

F



31

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

(percusión)

*bé te ha de al - can-zar*

A

G7

C

C

34

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

38

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

**D**

*En la es - qui - na es - tá pa - ra*

42

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*- do un frai - le de la mer - ced*

*en la es -*

45

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo



48

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

51

Cantante 1

se - ñan do el chu chum bé

Cantante 2

con los ha - bi - tos al - za

Arpa o Teclado

Bajo

54

Cantante 1

que te va - ya bien

Cantante 2

dos\_ en - se - ñan - do el chu - chum - bé

Arpa o Teclado

Bajo

**C**

F G7 C

57

F

Cantante 1

que te va - ya mal el chu - chum - bé te ha de al - can - zar

Cantante 2

Arpa o Teclado

C C F G7

Bajo

60

Cantante 1

Cantante 2

te va - ya bien que te va - ya mal el chu - chum

Arpa o Teclado

C C F

Bajo

63

(percusión)

A

Cantante 1

(percusión)

Cantante 2

bé te ha de al - can - zar

Arpa o Teclado

G7 C C

Bajo

66

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo



70

**E**

Cantante 1

Por a - quí pa - só la muer

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo



74

Cantante 1

te con su a - gu - ja y su de - dál

Cantante 2

por a -

Arpa o Teclado

Bajo

77

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

qui pa-só la muer\_\_ te\_\_ con su a-gu - ja y su de -

C

F

G7



80

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

bus - can - do ca - sa por ca\_\_ sa\_\_ un

dál

C

C

F



83

Cantante 1

ho - yo que re - men - dar

Cantante 2

G7 C C

bus - can - do ca - sa por ca -

Arpa o Teclado

Bajo



86

Cantante 1

que te va - ya bien — que te va - ya mal

Cantante 2

sa — un ho - yo que re - men - dar

F G7 C C

Arpa o Teclado

Bajo

90

Cantante 1

el chu - chum - bé te ha de al - can - zar

Cantante 2

te va - ya bien

Arpa o Teclado

F G7 C

Bajo



93

Cantante 1

— que te va - ya mal el chu - chum - bé te ha de al - can - zar

Cantante 2

F G7

Arpa o Teclado

Bajo

96 **A** (percusión)

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

Detailed description: This system covers measures 96 to 99. Cantante 1 and Cantante 2 have whole rests. The Arpa o Teclado part features a rhythmic pattern of eighth notes with a 7/8 time signature. The Bass line (Bajo) consists of quarter notes. Chord diagrams for C, C, F, and G7 are shown above the arpa part.



100

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

Detailed description: This system covers measures 100 to 103. Cantante 1 and Cantante 2 have whole rests. The Arpa o Teclado part continues with the same rhythmic pattern. The Bass line remains consistent. Chord diagrams for C, F, and G7 are shown above the arpa part.

104 **F**

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*Te brin - do mi des - pe - di da la ú - ni - ca que me*



108

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*te brin - do mi des - pe - di da la ú - ni - ca que me*

*sé*

112

Cantante 1

sé

Cantante 2

por más que le hu ya en la vi da le

Arpa o Teclado

Bajo

**C**

**F**



115

Cantante 1

por más que le hu ya en la vi

Cantante 2

to-ca su chu - chum - bé

Arpa o Teclado

Bajo

**G7**

**C**

118 C

Cantante 1

— da — le to-ca su chu - chum - bé

Cantante 2

que te va - ya bien

Arpa o Teclado

Bajo

F G7 C



121

Cantante 1

Cantante 2

— que te va - ya mal el chu - chum - bé te ha de al - can-zar

Arpa o Teclado

Bajo

F G7

124

Cantante 1

te va - ya bien — que te va - ya mal -

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo



126

Cantante 1

el chu - chum - bé te ha de al - can - zar

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

# Ritmo y rasgueo del Chuchumbé

Fusión Merengue / Son Jarocho

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González

**Prestissimo** ♩ = 180

Tambora dominicana  
Merengue corrido

Rasgueo (apoyado por onomatopeya)

Ca - sa me voy pa ra mi ca - sa me voy pa ra mi

jarana C

jarana C



Bat.

Perc.

ca - sa me voy pa ra mi ca - sa me voy pa ra mi

jarana F

jarana G7



## LA TUZA

Es un Son del contexto de la fiesta Jarocha, que es llamado Fandango, de acuerdo con publicaciones como las que se citan más adelante, es muy probable que proceda de los llamados sonecitos de la tierra difundidos durante la colonia a través del teatro. El maestro Gerónimo Baqueiro Fóster nos dice al respecto: (Santamaría, 1952, pág. 61)<sup>1</sup>

*...brotaron, como yemas de géneros de noble abolengo, los encantadores sonecitos del país o de la tierra que eran “cañoncitos ocultos entre flores” y que en el mismo Coliseo todos aplaudían a diario, por ese incomparable poder que la música tiene. Violentos bajaron los sonecitos de la tierra de la escena del Gran Teatro de la capital de la Nueva España, originando a su vez tipos regionales, sorprendentemente vigorosos por su ritmo y característicos por los acentos de las melodías y la naturaleza de los textos poéticos. (.....)De esa época, sin duda, el Chuleb (ave comedora), la Xochita (hembra del búho), la Cucaracha, el Zopilote, la **Tuza** (el agutí), el Pichito (el tordo), la Yuya (la oropéndola), el Xulab ( hormiga que ataca a las colmenas), el Churuxito (sic), la Torcasa, la Garza y otros muchos, que todavía hay en la península (de Yucatán) personas que los tocan y cantan*

Para el recital que acompaña a estas notas al programa, El Chuchumbé se fusionó con un ritmo de *Merengue apambichao* y La Tuza con un ritmo de Chequerés<sup>2</sup> en compás de 6/8. Ambos sonos muestran una mezcla de Son Jarochco con ritmos afroantillanos.

La justificación para acceder a estas fusiones responde por un lado a la semejanza que guardan estos ejemplos con géneros del Caribe, y por el otro lado para aprovechar la experiencia que he obtenido del trabajo que he realizado como ejecutante de los géneros afroantillanos.

### Análisis musical

El Son llamado La Tuza está armonizado en DO mayor y escrita en compás de 6/8.

Al revisar la estructura de este ejemplo se advierte la semejanza que tiene con El Chuchumbé, ya que ambos Sonos presentan una introducción instrumental de ocho compases que además se usa como interludio para separar los versos, también en ambos casos encontramos un párrafo a

---

<sup>1</sup> El autor del texto es Francisco Javier Santamaría, pero el arreglo y estudio musical estuvo a cargo del maestro Gerónimo Baqueiro Fóster.

<sup>2</sup> Sonajas de origen africano hechas principalmente de guajes vegetales y envueltas en una red de cuentas de vidrio, semillas o plástico, actualmente también pueden se fabrican en fibra de vidrio o plástico.

manera de coro que se canta siempre a continuación de cada verso con tratamiento pregunta respuesta o exposición-repetición entre el cantante 1 y el cantante 2 y/o viceversa.

El tema **A** es la introducción que también se presenta como interludio y aparece como tema final, tiene una extensión de ocho compases con repetición. En cuanto a la armonía se exponen los acordes de I, IV y V grados de la tonalidad, en la partitura guía que adjunto se muestra el cifrado y las posiciones para acompañar con guitarra y jarana así como un diseño de las figuras del Arpa o Teclado y del bajo.

El tema **B** corresponde al primer verso que es cantado en el formato exposición- repetición por los dos cantantes, tiene una extensión de treinta y dos compases, es necesario mencionar que las voces de los dos cantantes se empalman en el final de uno y el principio del otro, es decir que hay un compás en que coinciden las dos melodías.<sup>3</sup>

El tema **C** consiste en un párrafo a manera de coro con extensión de diecisiete compases que se presenta después de cada verso y muestra el mismo tratamiento de exposición por el cantante 1 y repetición por el cantante 2 o viceversa.

El tema **D** es igual al tema **B**, sólo cambia el texto de los versos.

La estructura de La Tuza es:

**A - B - C - A - D - C - A**

El empleo de onomatopeyas que aparecen en las partituras son propuestas por el autor de estos arreglos como recurso didáctico para facilitar el aprendizaje y la ejecución.

---

<sup>3</sup> Por ejemplo los compases 18 y 26 de la partitura adjunta.

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González S.

# La Tuza

Son Jarocho/fusión Chequerés

anónimo

**A** Presto ♩ = 160

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo



6

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

1. 2.

*A la*

11 **B**

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

po - bre de la Tu - za le dió mal de co - ra - zón le dió mal de co - ra

16

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

zón a la po - bre de la Tu - za

A la po - bre de la Tu - za le dió

21

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

mal de co - ra - zón le dió mal de co - ra - zón a la po - bre de la

26

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*por que ha vis-to su re - tra - to pin-ta-do en un car-te*

*Tu - za*

C

F

30

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*lón a la po-bre de la Tu - za le dió mal de co-ra - zón*

*por que ha*

C

G7

C

35

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*vis-to su re - tra - to pin-ta-do en un car-te - lón a la po-bre de la*

C

F

C

40

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

**C**

ay ay ay a-bre-me la puer - ta ti-lín ti-lín

Tu - za le dió mal de co-ra - zón

G7

C

F

45

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

que no ten-go lla - ve que se-rá la Tu - za, Tu - za que

F

C

G7

49

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

— vie - ne, que sa - be

ay ay ay a-bre-me la puer - ta ti-lín ti-lín

C

F

53

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*que la voy a-brien - do tán tán que se-rá la Tu - za, Tu - za que*

57

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*—vie - ne dur-mien - do*

**A**

62

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

1.

**D**

67 2.

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

Ay! la po-bre de la Tu - za ya no co-me - rá ca - mó - te ya no

72

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

Ay la po-bre de la

co- me - rá ca - mo - te ay la po-bre de la Tu - za

77

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

Tu - za ya no co-me - rá ca - mó - te ya no co-me - rá ca - mo - te ay la



82

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*po-bre de la Tu - za*

*por-que se la lle-van pre - sa al ba-ta-llón*

C

C

F



86

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*de Pe-ro - te a la po-bre de la Tu - za ya no co-me - rá ca -*

C

G7



91

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*por-que se la lle-van pre - sa al ba-ta-llón de Pe-ro - te*

*mo - te*

C

F

F

95

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*a la po-bre de la Tu-za ya no co-me - rá ca - mo - te*

*ay ay*

100

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*ay a-bre-me la puer - ta ti-lín ti-lín que la voy a-brien - do tán*

104

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*tán que se-rá la Tu - za, Tu - za que vie-ne dur-mien - do*

108

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*a-bre-me la puer-ta que la voy a a-brir*

F C

112

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

*que se-rá la Tu-za, Tu-za que vie-ne a dor-mir*

G7

116

**A**

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

C F F C

120

Cantante 1

Cantante 2

Arpa o Teclado

Bajo

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

C

G7

C

C

# Rítmica y rasgueo de La Tuza

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González S.

Anónimo

**Presto** ♩ = 160

Chequeré agudo 1

Chequeré medio 2

Chequeré grave 3

Rasgueo

onomatopeya

*Ven pa-ra a-cá pa-ra ver có-mo to-cas ven pa-ra a-cá pa-ra ver có-mo to-cas*

↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓



5

1

2

3

Rasgueo

*ven pa-ra a-cá pa-ra ver có-mo to-cas ven pa-ra a-cá pa-ra ver có-mo to-cas*

↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

jarana

C	F	G7

## SOMEWHERE OVER THE RAINBOW

La canción *Somewhere Over the Rainbow* procede del año 1939 y su contexto es el de una tonada que canta la protagonista de la película “*El Mago de Oz*”, este hecho nos haría pensar que no es un material atractivo para jóvenes estudiantes del taller de música de un plantel educativo de nivel medio superior situado en Iztapalapa en la ciudad de México en el año 2015, sin embargo al encontrar la versión que el guitarrista inglés Eric Clapton incluyó en su disco doble *One More Car, One More Rider* de 2002 y considerando que es uno de los guitarristas de rock más conocidos a nivel mundial por aficionados al género y a la ejecución de la guitarra, sugerí a mis alumnos del taller el montaje de la pieza, propuesta que recibieron con entusiasmo.

Además esta canción satisface lo propuesto en el programa de estudios de los talleres de música del Colegio de Bachilleres para los alumnos de nivel avanzado. (González & López, 2011, pág. 18)

### ***Bloque Temático. APLICACIONES MUSICALES.***

***Propósito:*** *Aplicar en diferentes ejemplos musicales los conocimientos adquiridos, para resolver necesidades técnicas de ejecución y expresión creativa de manera individual y colaborativa que se integrarán en el bloque de interpretación musical.*

### ***NÚCLEOS TEMÁTICOS***

- *Transporte armónico y melódico*
- *Transposición*
- *TIC Guiones y partituras, pistas musicales y edición de audio.*
- *Transcripción*
- *Ensamble*

En resumen a lo que se refiere el párrafo anterior acerca de la aplicación de los conocimientos adquiridos es a la ejecución de obras con mayor complejidad musical realizando adaptaciones como elaboración de guías, transportación de tonalidad y ejecución en forma colaborativa, es decir en un conjunto musical.

La música de esta pieza fue escrita por Harold Arlen, con letra de Yip Harburg, y aunque en aquel momento fue interpretada por Judy Garland, posteriormente a su éxito en taquilla y a los premios que el film obtuvo, se convirtió en uno de los temas musicales con más versiones en una gran variedad de estilos.

Por ejemplo tenemos en el mundo del Jazz las versiones de:

Aretha Franklin, Art Tatum, Dave Brubeck, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Glenn Miller, Jane Monheit, Louis Armstrong, Miles Davis, Norah Jones, Nikki Yanofsky, Patti LaBelle, Ray Charles, Sarah Vaughan, Stan Getz, Stanley Jordan, The Modern Jazz Quartet, The Platters, Tony Bennett, Willie Nelson.

En el ambiente del Rock:

Elvis Presley, Deep Purple, Eric Clapton, Jeff Beck, Pink Floyd, Phil Collins, Queen, Mago de Oz.

Dentro de la corriente punk:

The Smashing Pumpkins, No FX, Reel Big Fish.

En el estilo pop:

Israel Kamakawiwo'ole, Barbra Streisand, Bette Midler, Beyoncé, Celine Dione, David Bowie, Kenny G, Lady Gaga, Olivia Newton-John.

En el pop más antiguo:

Doris Day, Eydie Gormé, Johnny Mathis, Shirley Bassey.

Con tendencias académicas:

Mariah Carey, Nana Mouskouri, Plácido Domingo, Richard Clayderman, Sarah Brightman, Keith Jarrett.

Y algunas rarezas:

Paloma San Basilio, (en español), Angélica Vale, (para teatro infantil), Tatiana (en versión Dance) y La Rana René.

## **Análisis musical**

La versión de Somewhere Over the Rainbow del guitarrista Inglés Eric Clapton se tomó como modelo para el recital de estas Notas al Programa, dicha grabación está armonizada en MI mayor, pero el arreglo para la presentación se elaboró en LA mayor para brindar más comodidad a la voz femenina que la interpreta.

Presenta una introducción que consiste en un círculo armónico de los acordes: A, F#7/9, B7 menor y E7/9 que se repite cuatro veces. La pieza propiamente dicha es:

**A - A - B - B\* - C\*\* - D**

\*El tema B cuando se presenta por segunda vez emplea sustituciones en los acordes de la armonía

\*\*El tema C es el mismo tema A pero también con un tratamiento armónico alternativo.

Al llegar a la primera casilla regresa hasta la segunda vez del tema A (al signo) que queda a cargo de un instrumento que sustituye la voz (saxofón, violín, flauta) hasta llegar al tema B, ahí entra la voz cantando el tema con repetición y se dirige a la segunda casilla del tema C para preparar en cuatro compases el *rallentando* para el final que presenta nuevamente el círculo armónico de la introducción y finalmente remata después de una serie de acordes por quintas que parten de E7/9, Bmaj7, Fmaj7, Cmaj7 y D/E para cerrar en Amaj7.

Cabe mencionar que en este arreglo y en general en este tipo de música se presentan acordes más amplios que en los otros ejemplos de este trabajo, por lo que en la transcripción se adjuntan diagramas de las posiciones de la guitarra para que los alumnos puedan tocarlos, así como una guía de la melodía y la letra.



Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González S.

# Somewhere over the rainbow

Balada

H. Arlen

**Allegretto**

♩ = 120

**A**

A F#7/9 Bm7 E7/9 A F#m7 C#m7 EΔ Eb7 DΔ Eb° C#m7 F#7/9 Bm7 Dm7

Some-where o-ver the rain-bow way up high there's a

**A**

C#m7 F#7/9 Bm7 E7 A D/E A F#m7 C#m7 EΔ Eb7 DΔ Eb°

land that i hear of once in a lu-lla - by Some-where o-ver the rain-bow skies are

C#m7 F#7/9 Bm7 Dm7 C#m7 F#7/9 Bm7 E7 A D/E

blue and the dreams that you dare to dream rea-ly do come true. Some

A AΔ Bm7 C#m7 F#7 Bm7 E7

day i'll wish u-pon a star and wake-up where the clouds are fare be-hind me when

A AΔ Eb° G#7 C#m7 F#7 Bm7 E7

trou-bles live like le-mon drops a-way a-cross the chim-ney tops that's where you'll find me

**C**

Eb° G#7 C#m7 Em7 A7 DΔ G#7 C#m7 F#7 Bm7 Dm7 C#m7 F#7

Some-where o-ver the rain-bow blue birds fly theirs fly o-ver the rain-bow

33

Bm7 E7 A D/E G7 F#7 Bm7 Dm7 C#m7 F#7/9

1. 2.

why then ho way ca`nt I - I - theirs fly o - ver the rain - bow

38

Bm7 E7/9 A D/E A $\Delta$  **D**

rall.

why then ho why can`t I if pu - ppy li - ttle blue birds fly be -

41

Bm7 D/E A F#7/9

yond the rain - bow why ho why can`t I - why can`t I \_\_\_\_\_

44

Bm7 E7/9 B $\flat$  $\Delta$  F $\Delta$  C $\Delta$  D/E A $\Delta$

— why can`t..... ....I - -

## BASTA DE TRISTEZA

La música de esta canción (Chega de Saudade) fue escrita por Antonio Carlos Jobim y la letra original en portugués es obra de Vinicius de Moraes. fue grabada en 1958 por el guitarrista y cantante brasileño Joao Gilberto, y marcó el inicio del surgimiento del género conocido como *Bossa Nova* que es considerado también como parte del llamado *Jazz Latino*.

Aunque el Bossa Nova maneja recursos armónicos semejantes a los del Jazz, destaca en él la presencia del ritmo tradicional brasileño de la *Samba* con marcada influencia africana, basada sobre todo en instrumentos de percusión y el canto presentado de forma colectiva, sin embargo, cabe aclarar que aunque el Bossa Nova retoma los ritmos de la *Samba*, es muy común que su ejecución sea solamente con guitarra y voz.

Por su parte Luc Delannoy en su texto sobre la historia del jazz latino dice: (Delannoy, 2001, pág. 240)

*La primera penetración seria de la música brasileña en los Estados Unidos se produce en 1939 en ocasión de la Exposición Universal que se celebra en nueva York, donde en el pabellón brasileño desfilan escuelas de samba. Pero aún habrá que esperar 15 años para que verdaderamente penetre en la música popular estadounidense y, por tanto, en el jazz.*

Al respecto de Chega de Saudade y sus autores Delannoy agrega: (Delannoy, 2001, pág. 241-242)

*El cantante y guitarrista Joao Gilberto y el compositor, arreglista y pianista Antonio Carlos Jobim son los dos músicos que establecieron el bossa nova como género musical por derecho propio. Fueron secundados por el libretista Vinicius de Moraes, Ronaldo Boscoli, Carlos Lira y algunos otros. Gilberto, quien sostenía ser un músico de samba, sintetizó varios ritmos brasileños que después transcribió para su guitarra, y fue este nuevo beat de guitarra, esta nueva pulsación enriquecida por armonías de música impresionista francesa y de armonías del cool jazz de la costa oeste, la que sedujo el oído de Brasil y del mundo entero. En 1958, Joao Gilberto graba su primer disco como director de su composición Bim Bom y la de Jobim, Chega de Saudade (que se convertirá en no more blues).*

Durante la década de los 60's. se dio un gran intercambio entre músicos brasileños y jazzistas sobre todo de la ciudad de Nueva York, participando por ejemplo los cantantes Ella Fitzgerald y Frank Sinatra, este último cantando con el autor de la música de Chega de Saudade y La Chica de

Ipanema: Antonio Carlos (Tom) Jobim, en cuanto a instrumentistas norteamericanos de Jazz incursionando en el Bossa Nova destacan Stan Getz con su saxofón tenor quien realizó en 1964 con gran éxito y aceptación la grabación del disco (LP) Getz/Gilberto con Joao Gilberto.<sup>1</sup>

## Análisis Musical

La pieza está armonizada en DO menor, y escrita en compás de 4/4.

Este tipo de armonización causa al oído sensaciones diferentes a las de otros géneros sobre todo por el uso de disonancias entre la melodía y la armonía y el uso de acordes de gran extensión, se presentan por ejemplo cadencias de II, V, I grados, pero haciendo sustituciones como por ejemplo en lugar del II grado aparece el IV con adición de 7ª y 9ª, en cuanto al acorde de V de dominante suele presentarse mayor con 7ª y 5ª bemol, ó con 7ª y 13ª bemol.

Por ejemplo en el compás 8, aparece un acorde que está cifrado como C#7/9, que en realidad es una inversión del acorde de V grado mayor (G7/5b) con 7ª (fa) y 5ª bemol (re bemol) que ahora funciona como fundamental y la fundamental del acorde original es suprimida. Este tipo de tratamiento armónico es usual en el Bossa Nova.

Otro recurso armónico tanto en el Bossa Nova como en el jazz e incluso en algunos tipos de música popular es el uso de dominantes de la dominante, por ejemplo el acorde D7/9 es ajeno a la tonalidad de DO menor, pero se emplea en varias ocasiones en la pieza como V grado para preparar la llegada de Gm ó de G7/13b, aunque en el tiempo cuatro del compás 17 encontramos una sustitución de este mismo y con la misma función de dominante de la dominante: F#dis5#, que en realidad contiene si ordenamos los sonidos por terceras: Re, Fa#, La, Mi bemol.

En el compás 41 de mi transcripción la pieza modula al modo mayor (DO mayor), es decir ahora la armadura queda sin alteraciones, sin embargo en el compás 49 tenemos un acorde de Eb disminuido que si *enarmonizamos* a D# muestra los siguientes sonidos (ordenados por terceras): re#, fa#, la, do, que es también otra forma de acorde inestable para conducir a otro más estable, en este caso es al II grado menor (Dm7) de la tonalidad de DO mayor.

---

<sup>1</sup> Getz/Gilberto, A&R studios New York City, Verve 1964

La pieza inicia con una introducción melódica de ocho compases, que corresponde al tema **A**.

En el compás 9 inicia el tema **B** con la exposición de voz durante dieciséis compases, le sigue el tema **C** también con la voz con una extensión de dieciséis compases, aunque el último es utilizado para un puente melódico que conduce a una modulación al modo mayor de la tonalidad (DO mayor), en la que se desarrolla el tema **D** con una duración de treinta compases.

El tema **E** tiene una duración de cinco compases y dirige la pieza al signo que se localiza en el compás 9 donde inicia el tema **B**, los temas **C** Y **D** también se repiten hasta la segunda casilla del tema **E** que ahora funciona como coda y se presenta cuatro veces para cerrar la pieza.

La estructura de Basta de tristeza es:

**A - B - C - D - E - B - C - D - E**

# Chega de Saudade

Transcripción, arreglo  
y adaptación:  
Leonardo González

(Basta de Tristeza) Bossa Nova

A. C. Jobim

♩ = 150  
**Presto**

The musical score is written in G minor (two flats) and 6/8 time. It consists of four staves of music. Above each staff are guitar chord diagrams and their names. The lyrics are written below the notes. The score is divided into three sections: Section A (measures 1-5), Section B (measures 6-11), and Section C (measures 23-27). Section B includes a repeat sign. The lyrics are: 'Mi ni-ña tris-te za co rre y di - le que sin e - lla no pue - de ser di - le que me be - se, que ya re - gre - se por - que no pue - do más su - frir bas - ta de llo - rar la rea - li'.

**A** Fm7<sup>9</sup> G7<sup>5b</sup> Cm7<sup>9</sup> D7<sup>9</sup> A<sup>b</sup>m<sup>6</sup>

**B** G7(b13) Cm7<sup>9</sup> C#7<sup>9</sup> Cm7<sup>9</sup> D7

**C** Dm7<sup>b5</sup> G7(b13) Cm7<sup>9</sup> D7

6 Mi ni - ña tris - te za co

12 rre y di - le que sin e - lla no pue - de ser di - le que

18 me be - se, que ya re - gre - se por - que no

23 pue - do más su - frir bas - ta de llo - rar la rea - li

29

Abm<sup>6</sup> G7(b13) C7<sup>9</sup> G<sup>o</sup> Fm<sup>7</sup> G7(b13)

dad es que sin e-lla no hay paz no hay be - lle za y la tris

35

Cm7<sup>9</sup> D<sup>7</sup> G7(b13) Cm7<sup>9</sup>

te-za y me-lan-co - lí-a no se van de mi, no se vi-vir, no se.

40

Em<sup>7b9</sup> Cmaj<sup>7</sup> A7(b13) D7<sup>9</sup>

(sax) **D**

más si e-lla re-gre sa al re-gre-sar que co-sa lin

45

G<sup>#o5+</sup> F<sup>#o</sup> C<sup>6</sup> Eb<sup>o</sup> Dm<sup>7</sup>

- da, que co-sa lo ca, hay me-nos pe-ce-ci - llos na-dan-do en

51

D7<sup>9</sup> G7<sup>4(9)</sup> G7<sup>9</sup>

el mar que los be-si tos que yo le da-re en la bo-ca,

57

Cmaj7    A7(b13)    D7/9    Dm7/9    G#o/5+

den - tro de\_\_\_ mis bra - zos, sus\_\_\_ o - ja - zos que\_\_\_ me

63

Am7    Abm7 4fr    Gm7    C7/9    Fmaj7    Fm6    Em7

die - ra mil a - bra\_\_\_ zos, a - pre - tan\_\_\_ do a - sí, be - san - do a - sí, a - man - do a - sí a -

68

Em7/5-    D7/9    G7(b13)    Em7/5-    A7(b13)

bra - zos y be - si - tos y ca - ri\_\_\_ ños pa - ra mi\_\_\_ no quie - ro ha - blar de ese ne - go

73

D7/9    G7(b13)    Cmaj7    al  $\text{S}$     E  $\text{O}$     A7(b13)

- cio de que us - ted\_\_\_ es - té sin mi\_\_\_ no quie - ro ha blar de ese ne - go

78

D7/9    G7(b13)    Cmaj7    C6/9

\_\_\_ cio de que us - ted\_\_\_ es - té sin mi\_\_\_ no quie - ro ha



## CONCLUSIONES

En la ciudad de México hay 20 planteles del Colegio de Bachilleres, cada uno de ellos con un taller de música y un profesor, más 4 talleres cuentan con 2 profesores. En 30 años que he trabajado en la institución he observado la evolución y transformación tanto de la población estudiantil como del perfil y desempeño del personal docente y el enfoque de lo que esperan las autoridades escolares de los talleres de música.

Desde la perspectiva etnomusicológica que planteo en este trabajo, centro en un enfoque erróneo que se manifiesta al exigir al profesor la integración de grupos de gran número de alumnos, ya que las autoridades consideran que si el docente presenta un grupo pequeño no cumple satisfactoriamente con las necesidades del plantel.

Otra situación que enfrenta el docente del taller es que en ocasiones se le solicita que realice presentaciones con o monte repertorio especial, es decir con materiales musicales que nada tienen que ver con lo propuesto en el programa de estudio del taller.

En base a las evidencias mostradas en intercambios, encuentros y cursos que tuve con los alumnos de mi taller y además por la formación que obtuve en la Facultad de Música en el área de Etnomusicología, fui invitado a participar en la elaboración del programa de estudio de los talleres de música que concluyó en 2011 por un equipo interdisciplinario, donde pude aportar elementos con un enfoque abierto a la búsqueda de una formación integral del alumno. Sin embargo aunque este programa de estudio es un avance significativo, habrá que evaluar los resultados cualitativos que arroje e ir ajustándolo para beneficio del alumno y del maestro puesto que será una herramienta más efectiva.

Por otra parte también es necesario re-orientar el enfoque de los profesores puesto que algunos se dedican exclusivamente a desarrollar habilidades musicales en el alumno con una visión competitiva, olvidando fomentar su curiosidad acerca de los diferentes contextos y la diversidad que rodean a la música y al estudiante mismo. Esto se hace necesario ya que los alumnos de este nivel están expuestos a través de los medios de comunicación como la radio y televisión, revistas e internet a influencias que tienden a hacerlos consumidores de muchos productos, entre otros: moda e imagen, tecnología, instrumentos musicales producidos industrialmente, música, cine y otras manifestaciones artísticas que tienden a unificar o “uniformar” a los jóvenes.

Infortunadamente en esa etapa de su vida son muy influenciables y tienen gran necesidad de ser aceptados, por lo que adoptan fácilmente modelos que tienden a arrebatarles su identidad. Una forma de encontrar la propia identidad es el conocimiento de las manifestaciones culturales (en este caso musicales), en principio las manifestaciones culturales propias y posteriormente las de otros grupos sociales, comunidades y naciones, así como reconocer la importancia de las tradiciones y sus procesos de transformación.

Lo anterior es importante ya que en la medida en que el alumno sea respetuoso de la diversidad cultural, es decir de la música y por ende de la cultura de otros grupos humanos, ya sea urbanos o rurales, cercanos o lejanos, estaremos generando la posibilidad de un mundo donde el respeto a las diferencias sea una realidad.

El enfoque etnomusicológico aplicado en las actividades didácticas del taller de música nos abre la posibilidad de acceder por un lado a ubicar a la música como parte de la cultura para acercarnos a las motivaciones, aspiraciones, valores, creencias, tradiciones y transformaciones de las sociedades que la producen a la vez que nos aporta también recursos para la creatividad, al dar a conocer una diversidad de fórmulas rítmicas, sonoras, melódicas y armónicas enriqueciendo nuestra concepción de lo que es posible hacer con la música. Un punto de partida ha sido la utilización de sonidos producidos por instrumentos musicales de diferentes etnias, recurriendo a estudios y análisis organológicos ya publicados y a colecciones físicas de artesanos, lauderos, constructores de instrumentos musicales y músicos para experimentar acústicamente o intentar con la improvisación y el juego, sin dejar de lado la experimentación creativa al enfrentar la confección de instrumentos musicales a partir de diversos materiales que el alumno puede encontrar en su propio entorno, tales como tubos, láminas, cajas, palos, tablas, cuerdas e incluso piedras.

Como etnomusicólogo me formé además de en las aulas, en el campo, que en mi caso fue muy diverso y amplio, por ejemplo en pueblos de diferentes regiones de México, en talleres y cursos en el Distrito Federal, y en el ejercicio de la ejecución de diversos géneros e instrumentos musicales, como en conjuntos de folklore latinoamericano, en grupos acompañantes de compañías de Danza regional mexicana, también como músico acompañante de cantantes, como percusionista en diferentes ensambles, como pianista en conciertos didácticos de Jazz, en conjuntos de son jarocho, como saxofonista en salones de fiestas, como arreglista para música de Teatro y como compositor

para diferentes proyectos, toda esa labor musical me permitió aprender la música siendo miembro participante de diversas modalidades con una visión práctica, que al reflexionar acerca de cómo aprendí, me brinda muchas posibilidades para proponer qué hacer y cómo ofertar la actividad para que el alumno la aproveche y la disfrute, con la inminente adquisición de un aprendizaje significativo.

Finalmente pongo a la disposición de mis compañeros docentes y músicos los arreglos y transcripciones que presento en este trabajo, esperando puedan servir a su labor educativa y esto redunde en beneficio de sus jóvenes estudiantes, del respeto a la diversidad, de la educación y de la música.

Atentamente, Leonardo González Sánchez, Mayo 2015.

## BIBLIOGRAFÍA

Bermúdez, E. (2005). *La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: música afrocolombiana (parte 1)*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza Editorial, S.A..

Camacho, E. (2007). "El chuchumbé te he de soplar:" sobre obscenidad, censura y memoria oral en el primer "son de la tierra" novohispano. *MESTER*, 1, 20.

Campbell, P. (2013). *Etnomusicología y Educación Musical: punto de encuentro entre música, educación y cultura*. *Revista Internacional de Educación Musical*, 1, 11.

Chaljub, R. (2002). *Antes de que te vayas... Trayectoria del merengue Folklórico*. Santo Domingo, República Dominicana: Grupo León Jimenes.

Chamorro A. & Díaz M. (1981). *Abajeños y sones de la fiesta Purépecha*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Delannoy, L. (2001). *Caliente! Una historia del jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica.

González, L. & López, A. (2011), *Programa de Estudios de los talleres de Música*: México: Colegio de Bachilleres.

Kwami, R. (1998, julio). *La música no occidental en educación, problemas y posibilidades*. *Journal of Music Education*, 15, 161-170.

Leymarie I. (2005). *Cuban Fire, La Música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Ediciones Akal.

Linares, M. (sin año). *La música del pueblo de Cuba*. La Habana Cuba: Egrem.

Mauleón, R. (1993). *Salsa Guidebook For Piano and Ensemble*. California E.U.A.: Sher Music. Co..

Santamaría F. & Baqueiro G.. (1952). *Antología Folklórica y musical de Tabasco; arreglo y estudio musical de Gerónimo Baqueiro Fóster* . Villahermosa Tabasco: Gobierno del Estado de Tabasco.

#### **SITIOS WEB:**

Parra, P. (2011). *Reportaje a la flauta de Millo*. octubre, 21, 2014, de radar económico internacional  
Sitio web: [radareconomicointernacional.blogspot.mx](http://radareconomicointernacional.blogspot.mx)

Romero, O. (2007). *Ejes de música tradicional*. octubre, 22, 2014, de territorio sonoro Sitio web:  
[territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/pages/index](http://territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/pages/index)

#### **DISCOGRAFÍA**

Ambiente purépecha, (sin año),

Brown, Roy (1979), "Aires Bucaneros", Lara-Yarí records, Puerto Rico.

Céspedes, Bobbi (1993), "Una sola casa", Green Linner Records, Connecticut, EUA.

Chamorro A. & Díaz M. (1981). *Abajeños y sones de la fiesta Purépecha*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Gilberto, Joao (1964), "Getz/Gilberto", A&R studios, Verve, Nueva York, EUA.

Linares, María Teresa (Sin Año), "LA MÚSICA DEL PUEBLO DE CUBA", LD 3440, 3441. EGREM Ciudad de la Habana, Cuba.

Orquesta de Quinceo (sin año), "Ambiente Purepecha", Quinceo Michoacán, México (sin marca).

Rivera, Ismael (1991), "Sonero #1", Musical Productions. INC, Florida, EUA.