

**EL TROPIFUNK COMO NUEVO GÉNERO DENTRO DE LA MÚSICA
POPULAR COLOMBIANA**

JUAN SEBASTIAN ROJAS

Trabajo de Grado

TUTOR

Gilberto Andrés Martínez



PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Artes

Departamento de Música

Composición y Producción

2008

CONTENIDO

	Pag.
INTRODUCCIÓN.....	1
1. MARCO HISTORICO.....	3
1.1. Música Tropical.....	3
1.2. Funk.....	9
2. ANÁLISIS DE MÚSICA TROPICAL.....	14
2.1. La Gaita de las Flores.....	14
2.2. Atlántico.....	16
2.3. El Mecánico.....	17
2.4. La Danza de los Mirlos.....	20
2.5. Rubiela.....	21
2.6. Conclusiones.....	23
3. ANÁLISIS DE FUNK.....	26
3.1. Papa`s Got a Brand New Bag.....	26
3.2. Shake.....	27
3.3. September.....	30
3.4. Spirit of the Boogie.....	33
3.5. Pick up the Pieces.....	34
3.6. Conclusiones.....	36

4. DESCRPCIÓN DE LOS TEMAS.....	39
4.1. Muévete.....	39
4.2. El Relojito.....	41
4.3. La Piraña.....	43
4.4. Porro Sabrosón.....	45
4.5. Conclusiones.....	47

ANEXO 1: Trascipciones Música Tropical

ANEXO 2: Trascipciones de Funk

ANEXO 3: Scores de los temas

BIBLIOGRAFÍA

DISCOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Es un hecho que nuestra cultura Colombiana ha estado sujeta a las modas venidas de países extranjeros, lo que en ciertos casos no es tan negativo como pareciera ya que esto genera que, a través de estas modas la cultura y sus valores evolucionen, que información de otros lugares del mundo llegue y transforme nuestras, a veces, estancadas maneras de vivir y experimentar la vida cotidiana. Esto se aplica también al campo de las artes y de la música en nuestro caso, el problema radica en que pasamos por encima de nuestros rasgos distintivos como pobladores de un territorio específico en el planeta tierra y permitimos que los de otras latitudes nos colmen y se vuelvan productos de consumo masivo.

La combinación de elementos de varias culturas para formar nuevas ha sido una constante en el desarrollo de la humanidad, aunque esto no se haga de forma deliberada sucede y es algo de lo cual no estamos exentos. Para hacerlo de una manera deliberada se necesita develar ciertos elementos intrínsecos a cada cultura, esto solo se puede lograr indagando en los detalles más mínimos que componen cada una de estas.

El presente trabajo pretende, de alguna manera, aportar al enriquecimiento y fortalecimiento del panorama de la música popular Colombiana intentando combinar dos géneros de música de distintas latitudes: la Música Tropical y el Funk. La denominada música Tropical fue, y es, un género de la música popular Colombiana que estuvo en auge durante varias décadas del siglo XX y que fue una importante producto de nuestra cultura. El Funk fue, y es, un género de la música popular Norteamericana que tuvo sus inicios en la década de los sesenta en varias ciudades de Estados Unidos y su mayor auge ocurrió hacia la mitad de la década de los setenta.

Para lograr este objetivo se analizarán cinco canciones de cada género, transcripciones hechas por el autor, mirando en cada una de ellas los mismos parámetros implicados en una composición musical: Forma, armonía, construcción melódica, orquestación y base rítmica. A partir de las conclusiones de estos análisis, que se harán de una forma general, se extraerán ciertos elementos característicos, los cuales se incluirán en cuatro

canciones originales que se grabarán y se imprimirán en un disco, el cual será el resultado de la investigación planteada.

A manera de introducción a los análisis encontramos un marco histórico que muestra las implicaciones sociales que tuvieron estos géneros y las coyunturas políticas y económicas en las cuales se desarrollaron.

Dentro de la música tropical, debido a su gran extensión, me limitaré, en su mayoría, dentro del análisis, a la extracción de elementos del porro, la gaita y la cumbia, tres de sus subgéneros y al porro en el marco histórico

1. MARCO HISTÓRICO

1.1 Música Tropical

La cultura popular Colombiana está constituida por varios elementos heterogéneos que fueron confluyendo en las distintas etapas de nuestra historia. Por un lado tenemos la cultura precolombina con su tecnología desarrollada a partir del medio ambiente, una organización social y política de jerarquías muy bien delimitadas y un sistema de creencias mágico religiosas que organizaba todas sus actividades como grupo a las cuales estaba ligada la música y la danza. Por otro lado, tenemos la cultura Española con influencias muy variadas y sus marcadas diferencias regionales, y por último tenemos la presencia Africana que se inicia en el siglo XVI con la llegada de esclavos provenientes de distintas etnias y culturas.

Desde el comienzo del régimen colonial se establecen fronteras culturales antagónicas; una cultura blanca, culta, sofisticada, europeizante, patrimonio de la élite conformada por los españoles venidos a América y su descendencia, y una cultura popular oprimida, despreciada y desfigurada conformada por indios, negros y mestizos. Los diferentes elementos culturales de cada uno de estos tres grupos se fueron mezclando a través de un proceso de mestizaje que dio como resultado la conformación de una cultura nueva diferente a las culturas originales, una cultura heterogénea.¹

Muchas de las manifestaciones artísticas del pueblo surgieron a partir de este proceso sobretodo en contextos rurales, ya que en los urbanos predominaban los valores culturales y artísticos de origen Europeo. Al integrarse los elementos de las culturas rurales con las urbanas nacieron nuevas manifestaciones artísticas, como es el porro que ha sido a lo largo del siglo XX representante de la cultura popular Colombiana el cual abordaré a continuación.

El porro es un género de música popular de la costa Atlántica Colombiana que es interpretado en la actualidad por varios tipos de conformaciones instrumentales. La

¹ Triana Gloria, Nueva Historia de Colombia, Planeta Colombiana Editorial S.A, 1989.

teoría más aceptada acerca de sus orígenes² nos informa que este género musical era interpretado a finales de siglo XIX en la población de San Pelayo ubicado en el departamento de Córdoba en la costa atlántica Colombiana. Las bandas que interpretaban dicho género se crearon y mantuvieron para el entretenimiento de las elites locales que patrocinaban eventos tanto de carácter privado como público. Su conformación instrumental generalmente constaba de un bombardino, dos trompetas, un contrabajo, un clarinete, redoblante, bombo y platillos, y tocaban ritmos de origen Europeo como valeses, pasillos, danzas, contradanzas y marchas.

Según esta teoría el porro es un derivado de los conjuntos de gaita tradicionales (compuestos por tambores y gaitas de origen precolombino) quienes interpretaban música en contextos rurales, entre su repertorio de géneros tenían cumbias, merengues, puyas y porros. Cada uno de estos tenía sus propias características en cuanto al tiempo y los patrones melódicos o rítmicos de cada instrumento. Aquellas bandas Payeras se fueron apropiando de elementos característicos de esta música, que unidos a las danzas que interpretaban, fueron dando forma a varios de los géneros locales que se tocan desde entonces

Por otro lado durante las décadas de 1920 y 30 en las ciudades costeras (Barranquilla, Cartagena y Santa Marta) con la comercialización de discos, en su mayoría por empresas fonográficas como Víctor, Columbia y Brunswick, se popularizaron varios estilos de música extranjera como fueron: la música de origen Europeo (valeses, mazurcas, polkas, pasodoble), estilos criollos (pasillo y bambuco), música Cubana (danzón, bolero y son) y también música norteamericana (fox trot, blue, onestep)³.

A través de estas décadas la necesidad de orquestas que interpretaran estos ritmos dio pie para la conformación de muchas de ellas, en donde el formato que predominaba era de jazz band. Poco a poco estas orquestas fueron incluyendo dentro de sus repertorios números propios de las bandas de viento costeñas (porro, fandango y algunos aires tradicionales como la cumbia) para que de esta manera pudieran ingresar a los círculos sociales elitistas. En este proceso algunos elementos de estas músicas tradicionales,

² Wade Peter, 2000, *Música, Raza y Nación: música tropical en Colombia*, Chicago, Ed. De la universidad de Chicago.

³ *Ibíd.*, p. 98.

como las secciones rítmicas, fueron transformados para su posterior inclusión en una sociedad en donde manifestaciones musicales relacionadas con la población afro colombiana o que tuvieran una explícita referencia al sexo eran totalmente rechazadas.

En dicha época la radiodifusión jugó un papel fundamental en la comercialización de, no solamente la emergente música tropical, sino también géneros extranjeros y del interior del país. Una de las primeras emisoras fue fundada en Cartagena, la cual se convertiría en la principal empresa que favoreciera posteriormente la penetración de esta música en las ciudades más importantes del interior del país; era la emisora Fuentes que en 1934 comenzó sus transmisiones a cargo de Antonio Fuentes su fundador y que además formó una orquesta para que interpretara diversos géneros de música. En esta misma emisora empezaron a hacerse grabaciones y a prensar los primeros discos de música costeña lo que dio pie para que más empresarios en otras ciudades también constituyeran sus propias industrias fonográficas como es el caso de Discos Tropical en Barranquilla, o a finales de la década de 1940 Sonolux en Medellín y Discos Vergara en Bogotá.⁴

La incursión de la música costeña en el interior del país comienza cuando algunos músicos del interior toman elementos del bolero y del porro mezclando estos con los géneros que estaban de moda (bambuco, pasillo, vals) dando lugar a un género denominado rumba criolla que era descrita como “justo entre la música caliente y la música del altiplano” (Zapata Cuencar citado por Peter Wade). Generalmente las orquestas que interpretaban este estilo de música tenían una instrumentación variada que incluía violines, trompetas, trombones, saxofones, maracas, piano, contrabajo y a veces bongoes y generalmente mantenían la mezcla rítmica de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, característica típica del bambuco. Este género fue en su momento considerado como propio de la capital ya que los géneros que se escuchaban y bailaban representaban una extensa zona de la región Andina. “Este tipo de música fue un intento de calentar el bambuco con elementos de música cubana y costeña”.

El verdadero impacto de la música costeña tuvo lugar durante la década del 40 con el éxodo de músicos costeños hacía el interior del país, uno de ellos fue Lucho Bermúdez y la Orquesta del Caribe quienes llegaron tocando porro a la capital en el año de 1944,

⁴ *Ibíd.*, p. 124.

inaugurando un nuevo club nocturno llamado El Metropolitán. Esta era la primera vez que una orquesta costeña se presentaba con su repertorio de porros, gaitas y cumbias y en donde el predominio de músicos negros era algo inusual en la capital.

Al poco tiempo esta orquesta se desmembró y Bermúdez tuvo que reclutar músicos de otras índoles, blancos muchos de ellos y con formación en música clásica y del interior. En 1946 Bermúdez tuvo un importante viaje a Buenos Aires para grabar con la RCA Víctor, continuando con el proceso de internacionalización de la música costeña que se había iniciado en la década anterior y en donde su música tuvo un gran impacto sobre todo en los músicos argentinos que la interpretaron. A su regreso se unió a la Orquesta Ritmo que poco tiempo después se convertiría en la Orquesta de Lucho Bermúdez en donde sus principales integrantes eran del interior y que era la orquesta de planta del Hotel Granada, el principal sitio nocturno de Bogotá. Su máxima popularidad llegó en *el* año de 1948 cuando compuso el tema Pachito Eché que fue uno de los primeros éxitos de Discos Tropical de Barranquilla.

El cuadro general era el de un número creciente de músicos costeños importantes ubicados en Bogotá y Medellín que colaboraban estrechamente con músicos experimentados en los aires del interior y, tal vez, en la música clásica. Además, tanto estos músicos como las emisoras y los sitios nocturnos comenzaban a ensayar la presentación de aires costeños ante un público del interior. El porro era el aire costeño más importante y también se notaba presencia de otros aires relacionados como la gaita, el fandango y el mapalé, sin mayor presencia de la cumbia en este momento. De todos modos la música costeña se mezclaba con otros aires: una presentación de Lucho Bermúdez podría contener porros junto con boleros, pasodobles y jazz. Aunque las grandes orquestas dirigidas por costeños se presentaban más que todo en espacios elitistas, la música costeña misma estaba disponible en forma masiva a través de las emisoras y los discos. Y el sonido de las big band participaba en cierta medida de la imagen elitista que se quería proyectar.⁵

De esta manera el porro emerge de la música tradicional al ser interpretado por nuevos instrumentos y en nuevos contextos. En el ámbito social la música costeña, con su contenido de celebración, desconoció en cierta forma los conflictos y la violencia que

⁵ *Ibíd.*, p. 161-162.

afectaron al país, por el año de 1948; conflictos que mostraron rasgos de barbarie en el interior del país, en contraste con la región costeña, que presentaba un ambiente pacífico conservando valores comunitarios tradicionales. Al mismo tiempo presentaba un futuro económico brillante y un proyecto cultural moderno, en medio de la violencia que afectó con al sector rural más que a las grandes ciudades y que se representaba en otro tipo de música (carrilera), como representación de la realidad social.

La edad de oro de la música costeña como la denomina Wade, en la década del 50 y gran parte del 60 fue competitiva a nivel internacional con su principal exponente, Lucho Bermúdez, convirtiéndose en el estilo colombiano de músicaailable. “Desde finales de la década del 60, en adelante se observaron cambios, se tomó el nombre genérico de música tropical (y músicaailable) para referirse a variedad de música costeña y luego al merengue pero no a la salsa”.⁶

Además surgieron agrupaciones de músicos del interior (antioqueños y caleños) que interpretaban la música costeña; los grupos se hicieron más pequeños, los ritmos más simples y se introdujeron instrumentos eléctricos (teclados y guitarras). La terminología utilizada empezó a reflejar estos cambios, dentro de ésta categoría genérica de variedades más nuevas y simples de música costeña; generalmente en la industria musical se utilizaba el término cumbia, que desplazaba al término porro y se utilizaban términos peyorativos que expresaban su percepción de pérdida de autenticidad: por ejemplo, en la costa se denominó despectivamente “música gallega” (de Galicia, España) y en el interior entre los devotos de la salsa se hablaba de “chucu – chucu”.⁷

En la década del 70 este nuevo estilo se convirtió en el sonido comercial en Colombia, y desde finales del 60 hasta la década del 80 con ventas nacionales e internacionales principalmente en México. En este proceso de apropiación de un música regional por una élite industrial de carácter regional, cuyo modelo pionero fue el traslado de la industria Fonográfica a Medellín, estaban involucrados músicos costeños con su líder Discos Fuentes. Aunque la música costeña conservó su identidad nacional, ésta tendió a desvanecerse al sumergirse en la amplia categoría de música tropical, que incluía

⁶ Ibid, p. 188.

⁷ Ibid, p.192

música costeña de distintas clases interpretadas por costeños y no costeños (incluso venezolanos) y otros estilos como el merengue.

En el mercado interno de Colombia los ritmos nacionales no han reemplazado a los internacionales; Desde finales de la década de 50 la cumbia, como marca musical de la nacionalidad colombiana, compitió con estilos musicales transnacionales como la nueva ola del rock and roll, al principio de Estados Unidos, luego de Europa y finalmente de versiones de México y Argentina. Esta música inscrita en el radicalismo de la década del 60 cuestionaba los valores de la generación anterior. Así mismo en Estados Unidos, la música de origen cubano cambiaba ágilmente dando lugar a modas de corta duración (charanga, pachanga y bugalú), a mediados de los 60; esto, a su vez preparó las condiciones para que apareciera la salsa en Colombia durante los años 70 y 80.

A mediados de la década del 60 la música costeña vendida como etiqueta de cumbia era conocida en Perú, Argentina y Chile, conjuntos mejicanos contaban con éxitos masivos que eran adaptaciones de la cumbia colombiana (Stigberg 1985, en Wade 223). Para los años 70 la cumbia había alcanzado gran popularidad como forma general de música tropical (Wade 191) “En Colombia otros aires costeños adquirieron popularidad: durante la década del 70 el vallenato pasó de música regional o folclórica a convertirse en uno de los grandes actores del mercado musical. (Wade 199). Finalmente para la década del 80, el merengue dominicano se había convertido en una música transnacional de popularidad creciente en Colombia (Austerlitz, 1955:127-129 en Wade 2000).

En la década del 90 emergió un movimiento informal con la consigna “al rescate de lo nuestro”⁸, caracterizado por la combinación de lo viejo con lo nuevo con innovaciones creativas; en opinión de algunos representantes de la industria fonográfica, similar al trabajo de Lucho Bermúdez con el porro. El principal representante de este movimiento fue Carlos Vives con el Proyecto Clásicos de la Provincia que salió al mercado en 1993.⁹ en la que fue decisiva la imagen de rockero; el álbum incluyó a un bajista de Jazz, un guitarrista de rock, y en los arreglos se utilizaron las guitarras, los bajos y la percusión para introducir una base rítmica con influencia de rock y de reggae. Se

⁸ Ibid, p.272

utilizaron gaitas, saxofones y un piano, una gaita costeña tradicional y una tambora dominicana.

Vives se convirtió en un fenómeno nacional, su música es considerada como nacional e internacional. Otro representante fue Moisés Angulo, quien grabó un álbum con versiones de rock y funk de algunos porros y vallenatos de la décadas del 50 y 60. Otra figura fue Juan Carlos Coronel, quien en 1994 grabó un álbum con versiones de Lucho Bermúdez, arregladas por el músico Carlos Piña.

En conclusión las novedades que presenta la identidad nacional colombiana a mediados de los 90, son innovaciones que reconstituyen la identidad colombiana, mostrando la heterogeneidad, el multiculturalismo actual, que siempre ha caracterizado el proceso nacional. Según Wade, “el triunfo gradual de lo tropical en la cultura colombiana, visible desde los años 40, se localiza en el espacio entre modernidad y tradición, entre lo blanco y lo negro, y entre región, nación y englobo elementos presentes en el corazón de la nación colombiana”.

1.2. El Funk

Durante la década de 1960 Norteamérica vivió la violencia más fuerte del conflicto de segregación racial que se venía desarrollando desde hace varias décadas. Este fue el comienzo de un cambio radical en dicha sociedad: la penetración de la cultura Afro americana en la cultura anglosajona. Aunque esta penetración ya había empezado, en la música con el jazz, en este momento histórico se convirtió en un negocio con un futuro que prometía grandes dividendos.

En esta década la apertura a nuevos mercados de la música afro americana dio seguridad al negocio discográfico. Empresas como Motown, ubicada en el corazón de una de las ciudades más industrializadas de Norteamérica (Detroit), comienzan a posicionar canciones en las listas de popularidad y esto genera un auge en la composición y producción de este tipo de música denominada genéricamente como

“música negra”. Los artistas negros se convierten en ídolos de masas interraciales y existe una libertad absoluta para que nazcan formas de expresión creativa muy novedosas.¹⁰

Una de estas expresiones fue la música denominada funk, dentro del cual encontramos las siguientes características:

El instrumento fundamental en este estilo de música es el Bajo, requiriendo una gran proficiencia técnica y la creación de líneas melódicas sobre las que se construyen los arreglos del resto de los instrumentos. Una técnica muy utilizada por los bajistas de Funk es el "slap".

La guitarra funk, por su parte, es muy diferente a una metal o rock, dado que se basa en la utilización de acordes simples alternados con rasgueos secos, generalmente en las cuerdas más agudas, utilizando eventualmente el pedal de Wah Wah y efectos como el Flanger o ECFs (Envelope Controlled Filter) para dar un sonido más percusivo al instrumento.

La batería tiene una métrica y síncopas características, y es una de las partes más evidentes que se han heredado del funk casi sin cambios desde sus inicios, a través de las diferentes formas de música hip hop, breakbeat y más tarde de música electrónica de baile.

Uno de los primeros artistas que incursionó en este nuevo género fue James Brown.

La carrera musical de Brown comienza por el gospel (música religiosa que surgió de las iglesias Afro americanas en el siglo XVIII y que se hizo popular durante la década de 1930)¹¹, después pasando por el R&B (derivado del jazz, gospel y blues, antecesor del rock and roll) llega finalmente a ese moderno género musical llamado funk.

En el año de 1965 y 1967 respectivamente aparecen en el mercado las canciones “Papa’s got a brand new bag” y “Cold sweat” con las cuales se dio inicio a este género. El aspecto por el que se considera a Brown como el fundador de este género es porque trataba de que los músicos que lo acompañaban tocaran con énfasis en el primer tiempo del compás, lo que en décadas anteriores se había considerado como una equivocación. El predominio del ritmo sobre la melodía, compases en sincopa, entrecortadas guitarras rasgueando hacen que estos temas sean considerados el comienzo de este nuevo género. Según Pee Wee Ellis (saxofonista y director musical de la banda de Brown) un pulso y ritmo constantes se suponen necesarios para que una canción sea considerada como

¹⁰ Godes Patricia, 1994, Guía esencial del soul, Ed. La mascara, Valencia – España.

¹¹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Gospel>

funk. Para desarrollar este nuevo género tomo un riff de jazz (“so what” de Miles Davis) y lo transformó en funk, en la canción “cold sweat”. Para él el funk es una mezcla entre jazz, R&B, gospel y lo que sea que uno sienta en ese momento.¹²

El desarrollo de esta música estuvo marcado por la lucha de la población afro americana para ser tomada en cuenta como parte de aquella sociedad, esta lucha tuvo matices realmente violentos en algunas ciudades, de lo cual los músicos no pudieron abstraerse así que, en alguna medida, se comprometieron con esta causa a través de su música. Este conflicto se agudizó hacia finales de la década cuando en 1968 Martin Luther King, un líder en esta lucha, fue asesinado debido, en parte a sus recientes pronunciamientos en contra de la guerra de Vietnam pero sobretodo porque su popularidad entre los afro americanos lo hacía un personaje temible para la continuidad del régimen político de aquel momento.

Brown no se apartó de esta situación y en ese mismo año lanzó la canción “Say it loud – I’m black and I’m proud” que le costó un periodo de baja en las ventas ya que fue censurado.

En este mismo año en la ciudad de San Francisco una agrupación llamada Sly & the Family Stones estaba incursionando en este nuevo género. Tal vez lo que más llamó la atención fue que era una agrupación multirracial lo que para ese momento era realmente inusual. Aunque este grupo se mantuvo más del lado del rock su aporte más importante al funk se vió materializado a través de su bajista Larry Graham, quien desarrollo una técnica muy particular de tocar el bajo que se denomino “slap” y que el llamó “thumpin` and pluckin” que quiere decir algo así como golpear y puntear.¹³ Esta técnica consiste de dos partes: el slap y el pop. El slap consiste en golpear la cuerda con el pulgar de la mano derecha haciendo que la cuerda golpee el mástil a la altura del último traste. Por otra parte el pop se basa en tirar con el dedo índice de la cuerda y soltarla repentinamente produciendo un estallido. Juntando esta dos técnicas se obtiene un sonido más percusivo de este instrumento.¹⁴

¹² <http://youtube.com> historia del funk, (soul deep).

¹³ http://es.wikipedia.org/wiki/Larry_Graham

¹⁴ *Ibíd.*

Motown también se sumó a esta nuevo tipo de música por iniciativa del productor Norman Whitfield quien propuso que el grupo The temptations, perteneciente a este sello, se convirtiera al funk. Esta iniciativa partía de, tanto una necesidad comercial, como de una integridad artística con el objetivo de que el sello no se quedara atrás dentro de las nuevas tendencias. Whitfield y Barret Strong, otro productor, generaron nuevos cambios no solamente en cuanto a la producción musical del sello sino que se comprometieron de una manera más directa con el conflicto racial que se vivía por esas épocas. Uno de los artistas que perteneció al staff de Motown fue Stevie Wonder quien, en la década de los setenta experimentó con nuevos sonidos de sintetizadores que se convertirían en característica inconfundible de este género refrescando la escena Funk de aquellos tiempos

En la década de los sesentas Motown tenía un elenco de artistas de música negra bastante grande pero poco a poco esto fue decreciendo hasta que hoy en día es un número muy reducido y este sello es filial de Universal y producen todo tipo de música.

George Clinton fue uno de los pioneros de la estética del funk con una de sus tantas agrupaciones; P-funk, quienes llamaron la atención en la década de los setenta por su extravagante montaje escénico, sus letras descomplicadas y el humor como parte de su filosofía.

En la década de los ochenta llegó el hip hop que fue considerado como una directa evolución del funk por el uso de samples que usaban los artistas de este genero de los clásicos como James Brown y otros. De esta época es el disco más famosos de la historia de la música comercial: Thriller con Quince Jones a la cabeza, aunque esta propuesta se acerca más al pop pero conservando rasgos importantes del funk.

En los noventas el Funk tuvo un resurgimiento en Estados Unidos con la banda Red Hot Chilli Peppers que, de la mano del ahora productor George Clinton, volvieron a las raíces del funk con sus líneas de bajo slap y sus guitarras entrecortadas. Y en Inglaterra la banda Jamiroquai ha logrado una propuesta más cercana a la música disco¹⁵ mezclando esta con elementos de la música electrónica.

Este resurgimiento toco una parte de Latinoamérica, más específicamente Chile en donde proliferan las bandas dedicadas a interpretar este género.

¹⁵ Genero de música de baile que se popularizó en las salas de baile a mediados de los setenta.

En Venezuela encontramos una banda que se dedica a mezclar elementos de la música del caribe con el funk, ellos son Los Amigos Invisibles quienes desde los noventa vienen trabajando en esta fusión.

Dentro de la escena nacional hay y ha habido muchas bandas de este genero pero ninguna de ellas ha trascendido los limites de los bares locales de ciudades como Bogota o Medellín.

1. ANÁLISIS DE MÚSICA TROPICAL

2.1. Canción: GAITA DE LAS FLORES

Compositor: Lucho Bermúdez

Interprete: Lucho Bermúdez y su orquesta

Ritmo: Gaita

Editora: Discos Fuentes – D10131

Año de publicación: © 1993

Trascripción: Juan Sebastián Rojas

Forma:

El total de las partes son seis más una coda. La primera de ellas es **A** y la encontramos del compás 1 con ante compás al 7. La segunda es **B**, la encontramos del compás 8 al 14. La tercera es **C**, la encontramos del compás 15 al 16. La cuarta parte es **D**, la encontramos del compás 17 al 21. La quinta parte es **E**, la encontramos del compás 22 al 29. La quinta parte es **F**, la encontramos del compás 30 al 32. Por último encontramos una **CODA** del compás 33 al 38.

Armonía:

Durante todo el tema el modo predominante es mixolidio, empieza con centro tonal en Fa y en la parte **C** se traslada hacia Si bemol. Hasta esta parte encontramos funciones armónicas como I, IV, V y ii, pero después de **C** hay un pedal sobre Si bemol que se prolonga hasta el final de la pieza. Cuando hay cambios armónicos estos están contruidos de una forma simétrica, por ejemplo si en la mitad de un compás hay una función en la siguiente mitad habrá otra. (Ver comp. 2), por otro parte si una función ocupa dos compases la siguiente ocupa los siguientes dos compases (ver comp. 4 al 7). El ritmo armónico es regular aunque las proporciones en las que están tocadas los diferentes acordes cambie.

Construcción melódica:

Tenemos cinco formas de construcción melódica en este tema.

La primera es una construcción en forma de secuencia de dos compases, con ante compás, basada en la reiteración de cuatro o cinco notas que en su segundo compás, a causa de la omisión de uno de sus elementos, tiene una aceleración para finalizar con una dirección descendente (ver trompeta comp. 1 y 2, clarinete y saxo alto comp. 4 al 7). Se puede ver como la parte de los clarinetes y saxos es un desarrollo de lo planteado por las trompetas.

La segunda construcción esta creada a partir de notas repetidas en forma de secuencia de un compás y con ante compás. (Ver trompeta comp. 8).

La tercera construcción tiene un papel de acompañamiento, tiene un salto de séptima menor ascendente pero en general se mueve por grados conjuntos. (Ver saxos comp. 15 y 16).

La cuarta esta construida sobre las notas del acorde de Si bemol, es una melodía de dos compases que se repite (Ver voz comp. 17 al 21).

La quinta es tal vez la más compleja que encontramos, el elemento que más llama la atención es una secuencia melódica basada en seis notas que se desplaza en la segunda repetición y en la tercera solo hace la mitad de las notas (Ver clarinete comp. 24). Otro aspecto relevante de esta melodía es el uso de apoyaturas.

Orquestación:

La instrumentación de la pieza consta de voz, clarinete, saxo alto y tenor, trompeta, contrabajo y percusión dentro de la cual encontramos maraca costeña, conga, guacharaca y cencerro. Dentro de los vientos encontramos una clara división entre las maderas y los metales, las trompetas nunca tocan melodías en unísono o armonizadas junto con saxos o clarinete, al contrario saxo alto y clarinete al principio de la pieza tocan cuatro compases juntos y el clarinete tiene una parte como solista, generalmente el saxo tenor sirve como instrumento acompañante.

El contrabajo solo hace uso del pizzicato y es claramente un apoyo de la armonía. En la parte de la percusión tenemos la maraca y el tambor que acompañan haciendo énfasis en el contratiempo, la guacharaca lleva un patrón constante durante todo el tema y que en ciertos momentos es apoyada por un cencerro.

Base rítmica:

La base rítmica se mantiene constante durante toda la canción haciendo énfasis en el contratiempo, manteniendo un patrón constante que tiene como duración un compás y que esta construido por una corchea y dos semicorcheas

Construcción de las letras y temas tratados:

La letra consta de cuatro versos: el primero tiene 10 silabas, y el resto tiene 9

2.2. Canción: ATLÁNTICO
Compositor: Víctor Vargas
Interprete: Pacho Galán
Ritmo: Poro
Editora: Discos Fuentes D160029
Año de Publicación: ©1995
Trascripción: Juan Sebastián Rojas

Forma:

Este tema está compuesto de cuatro partes: **A** del compás 1 y 2, **B** del 3 al 19, **B'** del 20 al 35 y **A'** el 36 y 37.

Armonía:

Nos encontramos en la tonalidad de Fa mayor, las únicas funciones que encontramos son primero y quinto. En las partes **A** y **B** el ritmo armónico es por compás, es decir que a cada función le corresponde un compás. La parte C cambia el ritmo armónico, a cada función le corresponden dos compases con la particularidad de que el ciclo comienza con un compás de primero luego dos de quinto y por último uno de primero, esto genera que el ciclo se perciba de una manera más fluida o, por analogía, de una manera circular.

Construcción melódica:

En la parte **A** vemos claramente el uso de un cromatismo(C, C#, D) como parte de la melodía principal. En la parte **B** tenemos una frase de cuatro compases (comp. 4 al 7 en

la parte de los saxos), en donde en cada compás se presentan dos motivos diferentes que cambian en cada repetición con el objetivo de acomodarse a la armonía. En **B'** encontramos un desarrollo de **B** con el motivo de notas repetidas e inserciones de nuevos motivos sobre los primeros tiempos de los compases. En general las melodías se basan en las notas de la armonía, es más recurrente el uso de saltos que de grados conjuntos, por ende los cromatismos adquieren mucha relevancia.

Orquestación:

La instrumentación consta de: clarinete, saxo alto y tenor, dos trompetas, contrabajo y percusión. En general la dinámica de los vientos en las partes **B** y **B'** es que los saxofones tocan una melodía y cuando esta se repite es tocada por las trompetas, esto obviamente con el objetivo de que el timbre de la melodía cambie y no agote tanta repetición. En la parte **A'** la melodía, que antes la llevaban las trompetas, ahora es tocada por los saxos lo que genera que esta se vuelva una melodía de acompañamiento.

Base rítmica:

Tenemos la maraca que se mantiene estable haciendo énfasis sobre el contratiempo y en momentos es apoyada por el platillo. En ocasiones aparece un cencerro marcando el patrón típico del porro y de la cumbia (Ver comp. 36 la parte de percusión 2). El redoblante acompaña de una manera muy libre con la particularidad tímbrica de ser tocado golpeando el parche y el aro al mismo tiempo, típica técnica usada por los tocadores de redoblante en las bandas Pelayeras.

2.3. Canción: EL MECÁNICO

Compositor: Fabio Arroyave

Interprete: Edmundo Arias

Ritmo: Porro

Editora: Col música CD 5505

Año de publicación:

Transcripción: Juan Sebastián Rojas

Forma:

El tema consta de cuatro partes: **A** del compás 1 al 12. **B** del compás 12 al 20. **C** del compás 21 al 32. **B** del 32 al 40 y **D** del compás 41 al 53.

Armonía:

El tema se encuentra en la tonalidad de Sol menor, no hay ningún tipo de modulación. Los grados que usa armónicamente son: i, V y iv. La regularidad de el ritmo armónico tiene ciertas variantes como por ejemplo en el comienzo del tema en donde los primeros tres compases son de primero, los siguientes cuatro de quinto y los siguientes cuatro de primero. O en la sección **B** en donde comienza con dos compases de cuarto, siguen uno de primero otro de quinto y otro de primero, esta secuencia armónica vuelve a comenzar pero esta vez ya no empieza con dos compases de cuarto sino solamente con uno. Esto nos da como resultado que las secciones **A**, **B** y **C** son, con respecto a la armonía, totalmente asimétricas con 11, 9 y 11 compases respectivamente, pero más adelante veremos que hay un factor melódico que atenúa esta característica. La parte **D**, en cambio, si es simétrica con dos compases de primero y dos de quinto aunque el ciclo comienza con un compás de primero, luego dos de quinto y después uno de primero, es decir que empieza en primero y termina en primero lo que genera que el ciclo se perciba de una manera circular.

Construcción melódica:

El factor que atenúa la asimetría que se presenta en las progresiones armónicas es el hecho de que las melodías, de saxo alto y tenor, comienzan dentro de, por ejemplo, la función armónica de primero y terminan en quinto. Además de atenuar la asimetría refuerza la característica circular de la armonía mencionada antes y hace que los cambios armónicos sean menos perceptibles, a pesar de que estas melodías estén construidas sobre las notas estructurales de los diferentes acordes (Ver comp. 2, 3 y 4). Este tipo de melodía tiene una forma de medio círculo, es decir una ascenso una cresta y un descenso que es más largo, en términos de longitud, que el ascenso. Vemos como se repite por ejemplo en el compás 10,11 y 12 con ciertas variaciones pero conservando la esencia de las características descritas.

Otro tipo de construcción que llama la atención es el que encontramos en la trompeta del compás 12 al 19. Es básicamente una secuencia melódica que desciende por grados conjuntos de Mi bemol a Si bemol. Luego se repite con una variación rítmica al comenzar cada compás.

En la sección **D** llama la atención, en la parte del clarinete, desde el compás 46 con ante compás hasta el 51 el uso de una misma nota (Re) repetida incesantemente en un mismo registro y en un registro más alto una nota que se va moviendo por grados conjuntos descendentes, lo que produce como resultado que una línea simple se transforme en una compuesta. Como remate de esta sección encontramos, en la trompeta, la única melodía que hace uso de cromatismos.

Orquestación:

La instrumentación consta de voz, piano, contrabajo, dos clarinetes, un saxo alto, un saxo tenor, dos trompetas, percusión que comprende maraca, cencerro, platillo y redoblante.

En cuanto a los vientos vemos una clara diferenciación entre las maderas y los metales. En la sección **A** este grupo instrumental está trabajado en forma de pregunta y respuesta; las trompetas preguntan los saxos responden. Respecto a los saxos vemos como en las primeras dos frases, de esta misma sección, están armonizadas las voces y en la última frase tocan a una octava de distancia. La trompeta tiene pasajes como solista al igual que el clarinete.

El contrabajo solamente toca en pizzicato y en un registro bajo.

Cuando la maraca y el platillo se combinan crean un timbre bastante brillante que sumado a el de los clarinetes le proporciona relevancia a esta sección (**D**).

Base rítmica:

Por un lado tenemos la maraca que acentúa el contratiempo y mantiene un pulso estable, en **D** un platillo acompaña la maraca sobre los tiempos débiles de cada pulso. En **C** aparece un cencerro marcando el tiempo. En ocasiones el redoblante acompaña de una manera libre, es decir sin ningún tipo de patrón rítmico definido y estable.

Construcción de las letras y temas tratados:

Tiene tres versos en donde las sílabas están distribuidas de la siguiente manera: en el primero hay 11, en el segundo y tercero hay 10. El tema es trabajado de una forma

metafórica haciendo alusión a los órganos sexuales pero de una forma implícita o sujeta a interpretación.

2.4. Canción: LA DANZA DE LOS MIRLOS

Compositor: Gilberto Reategui

Interprete: Afrosound

Ritmo: Cumbia

Editora: Discos Fuentes E20160

Año de publicación:

Trascripción: Juan Sebastián Rojas

Forma:

El tema consta de de dos partes: **A** del compás 1 al 8 y **B** del compás 9 al 13.

Armonía:

Se encuentra en la tonalidad de La menor. Tiene tres funciones armónicas que son: i, V y VII. La simetría de el ritmo armónico se conserva durante todo el tema, lo único que cambian son la sucesión de las funciones.

Construcción melódica:

Tiene cuatro tipos de construcciones melódicas: en el compás 1 encontramos una melodía construida sobre los grados pertenecientes a las triadas que conforman la armonía. La segunda conserva dicha característica con la diferencia de que esta introduce una séptima menor (sol) sobre el acorde de La menor. La tercera contrasta con estas dos ya que los primeros dos tiempos toca los grados de la triada pero los segundos dos tiempos hace una escala descendente por grados conjuntos que además introduce un cromatismo (sol bemol). La cuarta también tiene la característica de tocar los grados de las triadas armónicas. Todas estas comparten la característica del uso de notas repetidas.

Orquestación:

La instrumentación consta de dos guitarras eléctricas, bajo eléctrico, percusión dentro de la cual encontramos guacharaca, bongó y platillo. En la sección de las guitarras una

tiene la parte solista que usa un registro bajo, medio y medio alto y es tocada con plumilla, la otra acompaña haciendo rasgueo de acordes dentro de un registro medio. El bajo se mantiene estático marcando la armonía y ligando todas las notas. La percusión se mantiene estable con algunas variaciones y el contratiempo del platillo y su brillo particular le dan relevancia a la sección donde este aparece.

Base rítmica:

El bongo es interpretado de una forma semejante a como lo tocan en las orquestas de música Cubana pero con algunas variaciones. La guacharaca se mantiene estable en el patrón corchea dos semicorcheas.

2.5. Canción: RUBIELA

Compositor: Pedro Jairo Garcés

Interprete: Los Golden Boys

Ritmo: Porro

Editora: Discos Fuentes D10105

Año de Publicación: 1964

Transcripción: Juan Sebastián Rojas

Forma:

Este tema se compone de cuatro partes: **A** del compás 1 al 5, **B** del 5 al 10, **C** del 10 al 15 y **D** del 15 al 23.

Armonía:

Se encuentra en la tonalidad de Si bemol mayor. Las funciones que encontramos son primero y quinto. El ciclo armónico, como mencionamos anteriormente, comienza con un compás de primero luego dos de quinto y finaliza con uno de primero.

Construcción melódica:

En la parte **A** tenemos una melodía principal que comienza en ante compás, tiene una primera dirección hacia la dominante (comp. 2 la parte del saxo) y una segunda, en la

repetición (comp. 3), hacía la tónica. Es el mismo motivo pero debido a estos cambios de dirección sus notas cambian. Todas las melodías principales que encontramos están construidas de la misma manera. Aunque en la parte **B** debido al impulso que genera la última semicorchea del primer tiempo, se siente más fluida, en contraste con la parte anterior que se sienten dos frases de a dos compases, aquí se percibe como una frase de cuatro compases (ver guitarra comp. 6 al 9). La melodía de la voz es un poco más libre en cuanto al ritmo, ya que va ligado a las sílabas de cada frase, pero conservando la dirección hacia tónica y dominante que habíamos mencionado.

Orquestación:

La instrumentación consta de: voz, contrabajo, guitarra eléctrica, saxo tenor, y percusión. En este tema llama mucho la atención la combinación guitarra y saxo, sobretodo en la parte B donde hacen una melodía a una octava de distancia creando un color muy particular. Es interesante el hecho de que en la parte **A** el saxo es líder y la guitarra acompaña, en la parte **B** los dos son líderes y en la parte **C** la guitarra es líder y el saxo acompaña. El piano está doblando al bajo con la mano izquierda.

Base rítmica:

La guacharaca marca el patrón del porro (ver comp. 1), aunque en algunos momentos hace variaciones, como en el compás 6. En este mismo compás aparece un woodblock¹⁶ reforzando este patrón. El platillo, como es habitual, aparece haciendo énfasis en el contratiempo.

Construcción de la letra y temas tratados:

La letra está dedicada a Rubiela, un personaje imaginario al cual invitan a unirse a la celebración danzaría que proponen. Esta compuesta de dos estrofas cada una de cuatro versos que oscilan entre cinco a siete sílabas cada uno.

¹⁶ Bloque de madera, rectangular, percutido con una baqueta, se le conoce como caja china.

2.6. CONCLUSIONES

Forma:

La cantidad de partes de las cuales están compuestas las canciones oscilan entre dos y seis. Las divisiones obedecen a factores, en algunos casos armónicos, pero en su mayoría son cambios temáticos y orquestales.

Armonía:

Hay dos canciones en tonalidad mayor, dos en menor y una en el modo mixolidio. Las funciones que encontramos son primero, cuarto, quinto y segundo. El ciclo armónico que predomina, en tonalidad mayor, es el de primero quinto, su particularidad radica en el hecho de que tiene un compás de primero, dos de quinto y uno de primero, es decir que comienza en primero y termina en primero. En tonalidad menor se conserva la simetría pero las funciones no se presentan de la misma forma. Esta construcción tan regular y simétrica da la sensación de circularidad que hemos mencionado con anterioridad.

Armónicamente hablando el uso de triadas es lo que caracteriza este tipo de música, aunque cuando encontramos notas agregadas como séptimas estas es incluidas melódicamente.

Construcción melódica:

La construcción de melodías es muy variada, no se encontró un solo tipo que se pueda aplicar a todas las composiciones aunque la forma pregunta y respuesta puede ser una de las más comunes. Una frase de pregunta, generalmente de un compás, se hace en la tónica y termina con una anticipación de la dominante, la respuesta de un compás y que anticipa la tónica.

Las melodías generalmente están construidas sobre las funciones armónicas, por ende tenemos predominantemente saltos de tercera ascendentes y descendentes, en ocasiones tenemos segundas mayores ya que los acordes implican séptimas, sobretodo menores.

También encontramos, en menor medida, melodías por grados conjuntos que están desarrolladas por medio de secuencias que se trasponen casi siempre una cuarta por arriba o por debajo.

Las notas repetidas son una característica, sobretodo en los vientos, de muchas de estas canciones.

Orquestación:

La instrumentación que predomina es: voz, saxo alto y tenor, trompeta, contrabajo, piano y percusión. En dos canciones encontramos guitarra eléctrica.

En las canciones en donde la sección de vientos es protagonista podemos ver una división muy clara entre las maderas y los cobres. Estos grupos instrumentales pueden complementarse en forma de pregunta y respuesta o acompañarse en forma de contrapunto, pero nunca tocan melodías en unísono o en octavas.

El contrabajo siempre va tocando las fundamentales de las funciones armónicas aunque en ocasiones estas no coincidan con los primeros tiempos, es tocado siempre con la técnica del pizzicato, y se mantiene en un registro bajo.

El piano es tocado en un registro agudo y en ocasiones dobla al contrabajo con los bajos, generalmente la mano derecha va acentuando los contratiempos.

Dentro de la percusión tenemos la maraca que es tocada de una manera “regada”, es decir que los diferentes golpes que de ella se derivan no están bien definidos en contraste con la forma de ejecución en la música tradicional. Siempre acentúa los contratiempos y en ocasiones es apoyada por un platillo tocado con baquetas lo que le da un brillo muy particular a esta sección.

La guitarra eléctrica es usada como instrumento principal, el uso de melodías con notas repetidas en el registro grave es usual y también unísonos con las maderas son colores que logran darle variedad a las canciones.

Base rítmica:

Esta sección se mantiene estable durante toda la canción, con algunas variantes muy pequeñas que no toman mucha relevancia dentro de todo el conjunto. Su énfasis se centra en el contratiempo con maraca y platillo, con el cencerro y la guacharaca se marca el tiempo con el patrón de la cumbia y el porro que es, de hecho, la herencia más directa

de la música rural de la costa atlántica. En ocasiones aparece una conga apoyando a la maraca y al platillo.

Construcción de las letras y temas tratados:

Dentro de la construcción de los versos no se encuentra un rasgo común, lo que podemos inferir sobre los temas es que predomina el doble sentido o las metáforas sujetas a interpretación.

2. ANÁLISIS DE FUNK

3.1. Canción: PAPA'S GOT A BRAND NEW BAG

Compositor: James Brown

Interprete: James Brown

Editora: King Records

Año de Publicación: 1967

Trascripción: Juan Sebastián Rojas

Forma:

El tema se compone de tres partes: **[Intro]** el compás 1 con ante compás, **[A]** del compás 2 al 13 y **[B]** del compás 14 al 21.

Armonía:

La tonalidad es Mi mayor. Las funciones que encontramos son: i, IV y V. Cada uno de estos acordes tiene notas agregadas como séptimas y/o novenas lo que genera una ambigüedad, acerca del centro tonal, ya que todos los acordes tienen la cualidad de dominantes. El ciclo armónico se presenta con cuatro compases de tónica, dos de subdominante, dos de tónica, uno de dominante, dos y un tiempo de subdominante y tres tiempos de dominante. Este ciclo armónico se repite varias veces de la misma manera. En la parte **[B]** hay un pedal prolongado sobre la función de tónica.

Construcción melódica:

Dentro de los vientos encontramos un riff¹⁷ que se compone de una breve célula rítmica, melódicamente es limitado, solo usa dos notas, se prolonga durante toda la canción y está superpuesto a todas las funciones armónicas. La línea del bajo está construida de

¹⁷ Frase musical ejecutada de manera repetitiva. Equivalente a un ostinato.

manera que siempre llegue a las fundamentales de los acordes sobre el primer tiempo usando solamente las notas de los acordes aunque a veces notas extrañas también como en el compás 10. Encontramos muchos saltos de octava en el bajo.

Orquestación:

La instrumentación se compone de: voz, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, saxo tenor, trompeta y batería. En cuanto a los vientos la combinación de saxo y trompeta unido a la forma y el registro en el cual interpretan las melodías crea un sonido oscuro y poco definido en cuanto a la afinación. La forma en que es cantada la melodía de la voz apoya un poco este color. El sonido del bajo es más bien profundo. El redoblante de la batería es tocado no sobre el parche sino sobre el aro unido con el color brillante de la guitarra, debido a que es tocada en el registro agudo, marca muy bien el segundo y cuarto tiempo de cada compás.

Base rítmica:

Se mantiene bastante estable, el bombo va apoyando el bajo y el redoblante sobre el segundo y cuarto tiempo, apoya también el final de la parte **A** golpeando el redoblante sobre el primer tiempo.

3.2. Canción: SHAKE

Compositor: Charles Wilson

Interprete: The Gap Band

Editora: Bubbling Under Pop

Año de publicación: 1979

Trascripción: Juan Sebastian Rojas

Forma:

El tema consta en total de siete secciones: **Intro** que va del compás 1 al 7. **A** del compás 8 al 16. **B** del compás 17 al 32. **C** del compás 33 al 36. **D** del compás 37 al 41. **B'** del compás 42 al 49. **C'** del compás 50 al 53. **E** del compás 54 al 57. **A'** del compás

58 al 65. **C''** del compás 66 al 69. **Intro** del compás 70 al 76. Y por último **F** del compás 77 al final.

Armonía:

El tema se encuentra en el modo de Re dórico, se basa, casi todo, en la siguiente secuencia armónica tomando como referencia el bajo: i – v bemol semi disminuido – IV – ii – v (Ver comp. 17 y 18). Si miramos la parte del piano eléctrico podemos ver que los acordes no necesariamente corresponden a estos grados, por ejemplo sobre el primer grado el piano eléctrico hace un acorde de Sol mayor en segunda inversión lo que genera una doble suspensión del tercero y quinto grados del acorde de Re menor o suspensión armónica. Sobre el cuarto grado hace un acorde de Fa mayor en segunda inversión que también genera una doble suspensión del primer y tercer grado del acorde de Sol mayor. Y sobre el quinto grado hace un acorde de Sol mayor en primera inversión que también genera una doble suspensión. Por otro lado este quinto semi disminuido presenta una ambigüedad modal ya que la nota del bajo es muy corta (La bemol) y lo que se escucha del piano en realidad es un acorde de Si menor, haciendo que escuchemos la quinta de este acorde como la tercera mayor del modo (Fa#) generando la ambigüedad entre el modo dórico y el mixolidio.

La parte **E** presenta la ambigüedad mencionada pero no por la alteración de un grado sino por la inclusión de la nota Fa# en la construcción melódica de la guitarra y el bajo. En el piano vemos que hay repetidos cambios de acordes (Sol mayor y Fa mayor) pero esto no es razón suficiente para considerarlo como una secuencia armónica sino más bien como un pedal.

En las partes **A** y **C''** la secuencia armónica cambia tomando como referencia el bajo: i – vi° - ii – v. Si miramos la parte del piano sucede lo mismo que anteriormente, hay acordes que generan suspensiones pero en este caso no se presenta ambigüedad modal.

Construcción melódica:

Con respecto a los vientos encontramos tres tipos de construcción melódica: el primero esta basado en las notas Do, Re, Fa, Sol y La bemol (Ver vientos comp. 8 y 9) que si no fuera por el La bemol sería una sonoridad eminentemente pentatonica ya que esta usando los grados primero, tercero, cuarto y séptimo menor del modo. Más adelante

encontramos una ampliación de este sistema por la inclusión de más de tres notas: La natural, Si y Mi (Ver vientos comp. 11 a 16). Esta construcción además de incluir estas tres notas lo que hace es transportar la secuencia de notas descritas al principio pero esta vez no empieza sobre el séptimo grado sino sobre el quinto, es decir La natural, Si, Re, Mi y Fa. Si miramos los intervalos que hay entre las diferentes notas encontramos que es una transposición exacta del anterior lo que nos lleva a pensar que una misma construcción melódica con una eminente sonoridad pentatónica puede ser transpuesta a otro grado del modo, en este caso del séptimo al quinto, dentro de la misma armonía.

El segundo es también un material pentatónico aunque llama la atención la inclusión de un cromatismo descendente (Ver comp. 38). Una característica predominante en estos dos tipos de materiales es el uso de apoyaturas.

El tercero es un material que usa solamente notas repetidas como acompañamiento (Ver comp. 42 y 43).

Con respecto a la voz podemos ver que la construcción es eminentemente pentatónica con algunos cromatismos pero en general se basa en los grados primero, tercero, cuarto, quinto y séptimo.

La guitarra tiene un riff que está basado en las notas La, Si y Do que se mantiene durante casi toda la canción solamente con un pequeño cambio en la sección **E**.

El bajo está construido por saltos en casi todo el tema a excepción de la sección **E**, en donde presenta una melodía que combina saltos y grados conjuntos con el uso de una apoyatura que evoca el rock and roll de los años cincuenta.

Orquestación:

La instrumentación de la pieza consta de: voz, piano eléctrico, bajo, guitarra eléctrica, trompeta, saxo alto y tenor, batería y percusión. Dentro de los vientos encontramos que no existe un trabajo de contrapunto, excepto por unos pocos compases al comienzo del tema, básicamente las melodías son tocadas a distancia de una octava entre la trompeta y el saxo alto, el saxo tenor no tiene una mayor participación a lo largo del tema. El registro de estos instrumentos es medio alto.

El bajo al principio y al final del tema hace uso de la técnica del slap, hacia el final podemos escuchar dos bajos, uno improvisando en el registro medio alto y el otro acompañando en el registro bajo.

También podemos escuchar dos guitarras una de ellas hace el patrón melódico rítmico que mencionamos antes en el registro medio y la otra acompaña de una forma más libre en un registro medio alto.

El piano eléctrico se mantiene muy estable en un registro medio, la batería también se mantiene estable en su patrón rítmico con algunos apoyos como por ejemplo en el comp. 3. La percusión que consta de cabasha¹⁸, que esta siempre tocando sobre el contratiempo, un cencerro y un woodblock¹⁹ con una participación muy esporádica.

Base rítmica:

La batería mantiene un patrón constante durante todo el tema que marca los cuatro tiempos del compás a excepción de las secciones [Intro] e [Intro'] en donde apoya las melodías de los vientos y el bajo. La cabasha acentúa el contratiempo durante todo el tema en contraste con la batería que esta acentuando los tiempos fuertes.

3.3. Canción: SEPTEMBER

Compositor: M. White, S. Mckay, A. Willis

Interprete: EARTH, WIND & FIRE

Editora: Columbia 35647

Año de publicación: 1978

Trascripción: Juan Sebastian Rojas

Forma:

El tema tiene cinco secciones: [Intro] del compás 1 al 10, [A] del compás 11 al 19, [B] del 20 al 27, [C] del 28 al 31 y [D] del 32 al 33.

Armonía:

El tema se encuentra aparentemente en la tonalidad de Re mayor.

Podemos ver como del compás 7 al 10 la guitarra 1 toca un acorde de Sol mayor mientras que el bajo tiene un pedal sobre La generando una suspensión armónica que podríamos identificar como un pedal sobre la dominante. En la parte [A] las funciones se suceden de la siguiente manera: I – vii – vi – vii – iii, esta secuencia armónica se repite

¹⁸ Instrumento brasileño, parecido a las maracas.

¹⁹ Consiste en un taco de madera rectangular que es golpeado con una baqueta.

tres veces en esta sección. Es interesante la dualidad que se presenta entre la tonalidad de Re mayor y Fa# menor ya que este último es el acorde más largo en duración, ocupa medio compás mientras que los demás duran un tiempo o tiempo y medio. Otro factor que nos hace pensar en esto es el uso del séptimo menor que incluye un Sol# que esta por fuera de la tonalidad de Re mayor, lo que nos lleva a pensar que podría estar en el modo Re lidio, y además este séptimo es repetido dentro de la secuencia armónica. Pero, por otro lado, el pedal sobre la dominante mencionado arriba es tan prominente que definitivamente Re mayor se lleva toda la atención.

Otro tipo de secuencia armónica la encontramos en la sección **B** tomando como centro tonal Re: vi – ii – vii – iii. Al parecer es una modulación súbita al modo Si dórico.

Un aspecto interesante es el uso de este pedal sobre la dominante, que mencionamos anteriormente, como cierre de todas las secciones lo que genera una cierta tensión que resuelve en la sección siguiente.

Construcción melódica:

Con respecto a los vientos encontramos cuatro tipos de construcción: la primera la podemos ver en los compases 6 y 7, esta hecha en forma de imitación de una melodía por grados conjuntos que empieza con el saxo, trompeta 2 y trombón, luego imita la trompeta 1 y por último el trombón.

La segunda la encontramos en el compás 21 en la parte del saxo. Es una célula melódica con un salto de tercera descendente y luego grado conjunto que se repite, en el siguiente compás todos los vientos tocan en el contratiempo del primer y tercer tiempo apoyando la armonía. De nuevo la encontramos en el 28 y 29 pero esta vez tiene una variación que consiste en una disminución al doble de la primera nota y desplazamiento de toda la célula melódica apoyando la melodía de la voz (Ver saxo comp. 29). En este caso esta melodía lleva un acompañamiento de la trompeta 2 y el trombón por grados conjuntos sobre los tiempos débiles de cada tiempo que tiene relación con la melodía de la guitarra 1 en los compases 11 y 12.

La tercera la encontramos en los compases 32 y 33 en la parte de la trompeta 1, consiste en una melodía que se caracteriza por la repetición de algunas de sus notas, en el compás 32 tiene un claro color penta tónico y en el 33 una reiteración del mismo motivo en cada tiempo del compás.

En general la melodía de la voz se mueve sobre la penta tónica mayor de La. En la sección **A** encontramos una línea melódica construida a partir de una sola frase; en los compases 10 y 11 encontramos la introducción, en el 12 la frase como tal que termina en el primer tiempo del siguiente compás, luego dos repeticiones pero la última con una diferencia en la nota final de la frase. En la sección **C** encontramos la reiteración de un motivo con una disminución, mencionada anteriormente.

Orquestación:

La instrumentación consta de: voz, dos guitarras eléctricas, un bajo eléctrico, un saxo alto, dos trompetas, un trombón, una batería, una cabasha y un bongó. Dentro de los vientos predomina el color de la trompeta ya que en algunas ocasiones las melodías son dobladas a la octava lo que le proporciona un brillo particular a ciertos pasajes. El saxo y el trombón generalmente están dentro del rango de una octava. En muy pocas ocasiones encontramos dividido este grupo instrumental y si hay división es entre maderas y cobres como por ejemplo en el compás 28 y siguientes 3, aunque en los compases 32 y 33 encontramos una división entre los cobres y un acople de el saxo con trombón y trompeta.

La guitarra 1 siempre está en un registro bajo acompañando con riffs cortos y en ocasiones el uso de la técnica del slap. La guitarra 2 se encuentra en un registro más alto, más o menos una octava con respecto a la otra, tocando acordes de una forma más libre.

Base rítmica:

Está compuesta por la batería la cabasha y el bongó. En la introducción es en la única sección en donde este instrumento tiene un patrón distinto al de las otras secciones, unísono con el resto del ensamble para marcar finales de sección y apoyos con los platillos también son característicos de este instrumento. La cabasha solamente participa en la introducción tocando un ritmo en corcheas, lo interesante de este instrumento debido a su sonoridad es que aporta un brillo muy característico. El bongó es tocado solamente con un tipo de timbre, ya que este instrumento tiene por lo menos dos timbres, marcando el pulso y, en ocasiones, con pequeñas variaciones.

3.4. Canción: SPIRIT OF THE BOOGIE

Compositor: Bayyan/Boyce/Kool & the Gang

Interprete: Kool & the Gang

Editora: De-Lite

Año de publicación: 1975

Trascripción: Juan Sebastian Rojas

Forma:

El tema esta compuesto de cinco partes: **Intro** del compás 1 al 4, **A** del 5 al 14, **B** del 15 al 18, **A'** del 19 al 30, **B'** del 31 al 35 y **A''** del 36 al 54.

Armonía:

Nos encontramos en el modo Dórico con centro tonal en Fa sostenido. En las partes **B** y **B'** encontramos las siguientes funciones: i, iv7, VII_{6/4}, VIb/E, v7 y I. Las otras partes no tienen funciones sino un pedal sobre la tónica. En la progresión armónica se presenta una dualidad entre el bajo y la armonía, en este caso guitarra eléctrica y clavinet²⁰. El bajo vemos que claramente se está moviendo sobre el modo dórico de Fa sostenido, la armonía hace un préstamo modal tocando acordes pertenecientes al modo menor natural de Fa sostenido como, por ejemplo, el VIb. Otro aspecto interesante de esta progresión es el hecho de que no llega a primero menor, como se esperaría, sino que lo hace a mayor generando un sorpresivo color mixolidio.

Construcción melódica:

En la **Intro** encontramos, en los vientos, una melodía que hace un marcado uso de notas repetidas y que comienza con un cromatismo. En la parte **A** la voz se destaca por una melodía que, descendentemente por grado conjunto, va del tercer al primer grado y del séptimo al quinto. En esta misma sección encontramos, en los vientos, una variación de la melodía de la **Intro** que consiste en un desplazamiento con relación al tiempo,

²⁰ Instrumento musical de cuerdas percutidas. Es esencialmente un clavicordio amplificado electrónicamente.

supresión del cromatismo y una disminución en la cantidad de notas. En la parte **B** vemos de nuevo el uso de notas repetidas y una melodía que hace uso de grados conjuntos descendentes y cromatismos descendentes. En **A** encontramos una melodía, en la parte de los vientos, que combina grados conjuntos y saltos, hay una cita textual de la melodía de la **Intro**. En general las melodías usan grados conjuntos y saltos, el uso de melodías penta tónicas esta reservado más para la voz.

Orquestación:

La instrumentación consta de: voz, clavinet, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, saxo alto y tenor, trompeta, trombón y batería. Dentro de los vientos llama la atención que se hacen melodías al unísono u octava y para finalizar esta se abre a una disposición por cuartas (Ver **Intro**). Es interesante ver como esta sección hace una cita casi textual del riff de la guitarra, este riff tiene como característica el uso de solo dos notas, su importancia radica en el ritmo (ver guitarra compases 3 y 4). La guitarra en la parte **B** cambia de un riff melódico a uno armónico apoyando al clavinet.

Base rítmica:

La batería se mantiene muy estable en el mismo patrón durante todo el tema aunque es de notar que la intensidad de la interpretación contrasta en las partes **A** y **B**.

3.5. Canción: PICK UP THE PIECES

Compositor: R. Ball/H. Stuart/A. Gorrie/R. Macintosh/M.Duncan/O.Mcintyre

Interprete: Average White Band

Editora: Average White Band Music, Inc.

Año de Publicación: 1974

Trascripción: Juan Sebastian Rojas

Forma:

Este tema se compone de cuatro partes: **Intro** del compás 1 al 4, **A** del 5 al 15, **B** del 16 al 20 y **C** del 22 al 29.

Armonía:

Nos encontramos en el modo Dórico de Fa. Las funciones que encontramos son: i, IV y v. En general cada función es tocada durante varios compases, más o menos cuatro, lo que nos da una sensación, cuando hay cambio de una función a otra, de modulación que en realidad no ocurre porque siempre se mantiene en el modo mencionado. Se podría definir como largos pedales sobre cada uno de los grados que mencionamos. Podemos ver que en la parte **B** el cuarto grado tiene la cualidad de dominante y esta prolongado durante cuatro compases y al final aparece un quinto menor, esto nos lleva a pensar si no sería mejor considerar el cuarto grado como la dominante y el quinto como la subdominante. Otro aspecto interesante es el hecho de que el bajo cambia, compases 8 y 9, de fundamental y la guitarra 2 se queda sobre el acorde anterior lo que da como resultado un acorde de Do menor siete sobre un bajo Si bemol generando la, mencionada arriba, suspensión armónica.

Construcción melódica:

En la parte **A**, si miramos el saxo, encontramos que hay dos frases melódicas, compases 5 y 6, y en 9 y 10. El segundo compás de dichas frases es idéntico en las dos, lo que cambia es el primero para acomodarse a la armonía sobre la que está cada una. La guitarra 1 hace dos tipos de riff melódico: el primero lo encontramos en el compás 5 y 6, se mueve sobre el primero, tercero y cuarto grado, en el último tiempo del compás hay un impulso, tres semicorcheas, hacía el primero tiempo del siguiente compás. El segundo lo encontramos en el 22, este hace uso de cromatismos conservando el impulso hacía el primer tiempo de cada compás, que más adelante es apoyado por el saxo.

Orquestación:

La instrumentación consta de: órgano, bajo eléctrico, dos guitarras eléctricas, saxo tenor, batería y pandereta. Es interesante el entramado rítmico que se crea entre las dos guitarras. En general la guitarra 1 está haciendo un riff melódico en un registro bajo, la guitarra 2 hace un riff armónico en registro alto, es decir en las primeras tres cuerdas lo que las diferencia muy bien. Aunque en la **Intro** y en **B** las dos tocan en un registro alto lo que da un contraste fuerte entre estas secciones y las otras. El saxo es el protagonista en este tema, es usado en un registro medio.

Base rítmica:

La batería se mantiene estable con el mismo patrón, en la parte **B** cambia un poco el patrón apoyando a la guitarra 2 más que todo con el bombo y eliminando el golpe de redoblante que va sobre el segundo tiempo con respecto al patrón anterior. La pandereta acompaña haciendo corcheas enfatizando el primer y tercer tiempo.

3.6. CONCLUSIONES

Forma:

Generalmente los temas tienen de tres a cinco partes. La distinción entre unas y otras radica en varios factores. Los más comunes son cambios armónicos, de orquestación, presentación de melodías protagonistas o cambios relacionados con el texto de la canción, es decir, cuando hay una voz protagonista que plantea el texto o cuando está el coro repitiendo pequeños estribillos.

Las diferentes partes conservan ciertos rasgos comunes, es muy extraño encontrar partes totalmente diferentes. Un rasgo común a todos los temas es el hecho de que las **Intro** siempre son de poca duración en términos de compases y, a excepción de un tema, nunca se retoman y son siempre instrumentales. Reexposiciones textuales son totalmente normales en este tipo de música aunque cada una de estas es variada por el factor de la interpretación.

Armonía:

El uso de modalidad es muy frecuente, Dórico, mixolidio y frigio son los modos más usados. En ocasiones encontramos préstamos de acordes entre los diferentes modos. Esto nos lleva a pensar que es más importante las sonoridades de los acordes que la necesidad de mantenerse dentro de un modo definido. Reforzando esta idea podemos ver el uso de suspensiones armónicas que, en casi todos los casos, no se resuelven. Estas

suspensiones se hacen con el bajo en el primer grado y la armonía sobre el cuarto grado o sobre el séptimo mayor lo que, en el segundo caso, genera un color armónico cuartal. Es muy usual que una función armónica se prolongue durante muchos compases, entonces cada acorde se percibe como una región en sí misma que cuando pasa a otra región se escucha como una modulación pero que en realidad no lo es.

Por otra parte los ciclos armónicos, en cuanto a las funciones que usan, son muy variados, lo que es común a ellos es el hecho de que el ritmo armónico es de dos compases. Esta característica es casi exclusiva de las canciones en las cuales la prioridad es la comunicación de un texto.

No necesariamente un cambio de ciclo armónico marca el cambio de una sección a otra, varias de estas pueden encontrarse sobre el mismo ciclo pero nunca en una misma pueden encontrarse varios ciclos.

El uso de notas agregadas, generalmente séptimas y novenas, es común a todos los temas con la particularidad de que los instrumentos que hacen la armonía, guitarra y teclado, tocan solamente triadas

Construcción melódica:

El rasgo más común que encontramos dentro de la construcción de melodías es el hecho de que predomina el uso melodías penta tónicas. El tipo de construcción que predomina es el de pregunta y respuesta, está constituido por dos frases, la primera pregunta y la segunda responde aunque esta es variada cuando se repiten, entonces tenemos preguntas iguales y respuestas diferentes.

Otro rasgo común es el uso de cromatismos, aunque este es menos recurrente. Los saltos predominan sobre los grados conjuntos y nunca superan al intervalo de cuarta, se hacen ascendente y descendentemente. El uso de notas repetidas es un recurso muy usado sobretodo para las secciones de los vientos. El uso de melodías cortas, no más de cuatro compases, es lo que genera que la importancia radique más en el ritmo y en el entramado que se crea con todos los instrumentos. Otra característica es que todas las melodías hacen uso de síncopa.

Orquestación:

La instrumentación que predomina es: voces, bajo eléctrico, dos guitarras eléctricas, saxo alto, trompeta, trombón, batería y percusión.

En las voces encontramos que hay una líder quien es la encargada de comunicar el texto, generalmente es masculina y en ocasiones es apoyada por otra en ciertos momentos para enfatizar determinadas frases. Estas partes son las de menos densidad de la orquestación en relación con otras. Las secciones de los coros se hacen en unísono o en octava y a veces hay otras voces haciendo un contrapunto. Estas son las secciones de más densidad.

El bajo es interpretado en mayor medida con la técnica ordinaria que con la del slap, aunque cuando esta es usada se obtienen muy buenos resultados en relación al contraste en el color de este instrumento y además toma un papel más relevante melódicamente hablando.

En el caso de las guitarras tenemos que las dos son acompañantes, una hace acordes, generalmente triádicos, en un registro agudo con ritmos sincopados, y la otra hace pequeños motivos melódicos en un registro bajo.

En los vientos encontramos que en muy raras ocasiones hay divisiones entre maderas y cobres, casi siempre tocan en unísonos u octavas lo que le da densidad a este grupo instrumental. No es usual el uso de registros extremos en este grupo.

Base rítmica:

La batería la podemos dividir en tres partes: el redoblante que va marcando el segundo y cuarto tiempo del compás, el bombo que va apoyando el bajo tocando el primer y tercer tiempo, y el hi-hat que va marcando en corcheas, en ocasiones abriendo y cerrando. Este instrumento se usa para marcar paradas de todo el grupo e enfatizar ciertos momentos como los cambios de sección o los finales de las canciones.

La percusión no tiene un comportamiento común, a veces marca los contratiempos, otras los tiempos y en otras acompaña de una manera libre.

Esta sección tiene en común que nunca es protagonista siempre está en un segundo plano.

4. DESCRIPCIÓN DE LOS TEMAS

4.1 Canción: Muévete

Compositor: Juan Sebastián Rojas

Intérprete: Varios

Ritmo: Tropifunk

Forma:

El tema contiene cinco partes diferentes: **[Intro]** del compás 1 al 15, **[A]** del comp. 16 al 23, **[B]** del 24 al 27, **[A]** del 28 al 35, **[C]** del 36 al 45, **[D]** del 46 al 47, **[Intro]** del 48 al 52, **[A]** del 53 al 61 y **[C]** del 62 al Fade Out.

Armonía:

El tema se encuentra en Re mixolidio aunque más adelante veremos que por las notas agregadas de los acordes sería más exacto decir con centro tonal en Re.

Hay dos ciclos armónicos diferentes: el primero, que se encuentra en **[Intro]** y los diferentes **[A]** es I₇ – VII₇, el otro que encontramos en las partes restantes es I₉ – IV₉ – Vib maj₇/ VII – I. El primer ciclo tiene como duración dos compases, solamente en **[Intro]** se hace de a un compás. El segundo también tiene una duración de dos compases.

Construcción melódica:

En los compases 1 al 4 encontramos, en la parte de los vientos, una melodía, que sirve de introducción al tema, construida por grados conjuntos. Del comp. 4 al 8 esta melodía se transporta una sexta arriba pero conservando su dirección melódica.

Del comp. 10 al 15 encontramos una cita casi textual de una melodía de acompañamiento en la Gaita de las Flores de Lucho Bermúdez (ver saxos), en este caso se ha conservado la dirección melódica pero los intervalos se han modificado para acomodarlos a la armonía. En general en los saxos vemos frases cortas que están construidas sobre las notas de los acordes en sus diferentes disposiciones.

Otra cita de este tema lo encontramos en el comp. 46 en la parte del clarinete.

En cuanto al bajo tenemos una construcción que usa solamente tónica y quinta de cada acorde para las partes Intro y **A**, para las partes **C** predominan los saltos de octava y una célula melódica (comp. 37 primeros dos tiempos) construida sobre la penta tónica menor de Re.

La voz, en las partes **A** usa todas las notas de la escala omitiendo el sexto grado, el cual se incluye en la parte **C** ya que la armonía cambia.

Orquestación:

La instrumentación del tema es: batería, percusión, bajo, guitarra eléctrica, piano y piano eléctrico, clarinete, saxo alto y tenor, trompeta, trombón y voz.

Dentro de los vientos encontramos una clara división entre las maderas y los cobres en cuanto al tratamiento temático, como es usual en la música tropical el clarinete toma un papel protagonista al final de la parte **C**.

La guitarra tiene dos tratamientos distintos: los dos son riff pero con la diferencia de que uno es con una sola nota, y el otro es con acordes cambiando de registro para cada uno de estos.

En el bajo hay una diferencia de ataque, de ordinario a slap, el cual mencionamos antes, que ayuda a marcar los cambios de la parte **A** al **C**.

El piano tiene un registro alto y su característica más importante es el reforzamiento del contratiempo. El eléctrico es simplemente un apoyo de la armonía. En la parte **C** los dos pianos toman un comportamiento más rítmico que en las otras, aunque siempre mantienen su registro.

La voz es el instrumento líder en la mayor parte del tema aunque en ciertos momentos los saxos o el clarinete tomen ese papel.

Base rítmica:

Esta parte la conforman la batería y las congas. La batería marca el patrón básico del funk con la pequeña diferencia que el hi-hat va marcando el patrón corchea dos semicorcheas por tiempo y un golpe en el tom bajo en el cuarto tiempo, típico de la cumbia y el porro. En la parte **C** hay una variación haciendo una síncopa en el primero de los dos compases que conforma el ciclo (ver comp. 36).

Las congas van marcando el contratiempo.

Construcción de las letras y temas tratados:

El tema esta compuesto de tres estrofas compuestas de un número de versos que van de los cinco a los ocho, dichos versos oscilan de cinco a nueve silabas cada uno. La tercera estrofa es una variación de la segunda cambiando los versos dos y tres.

El tema tratado es un llamado a cambiar nuestra forma de pensar para volvernos más optimistas, dejar de ver problemas donde no los hay y gozar más de lo que la vida nos proporciona.

4.2 Canción: El Relojito

Compositor: Juan Sebastián Rojas

Intérprete: Varios

Ritmo: Tropifunk

Letra: Jorge A. Sanchez “Salsa”

Forma:

El tema tiene seis diferentes partes: Intro del compás 1 al 8, A del 9 al 13, B del 14 al 21, A del 22 al 26, B' del 27 al 34, A del 35 al 39, C del 40 al 45, D del 46 al 53, E del 54 al 57, F del 58 al 65, B" del 66 al 73, A del 74 al 78 y C' del 79 al 84.

Armonía:

El tema se encuentra en la tonalidad de sol mayor, las funciones que encontramos son I y V aunque finalizando el compás de V encontramos un cromatismo de paso (IIb) que sirve de final para el ciclo de cuatro compases sobre el cual esta montada toda la canción. Estas dos funciones tienen notas agregadas cada una como, por ejemplo, novenas, onces y treces que le dan un color característico y además el hecho de que el quinto prácticamente esta en segunda inversión aminora un poco la sensación de la fuerte relación tónica – dominante.

En la parte **F** hay un pedal en la nota Sol sobre la cual se van sucediendo diferentes acordes.

Construcción melódica:

En general las melodías se mueven por la penta tónica mayor de Sol, en contraste con las partes **B** que se mueven por los grados de la armonía, sobretodo en la parte de la voz.

Esta construcción basada en la escala penta tónica le confiere un color más cercano a la música negra, alejándose un poco de la tropical.

Orquestación:

La instrumentación del tema es: batería, percusión, bajo, guitarra eléctrica, piano eléctrico, sintetizador, clavinet, voz masculina y femenina.

Como podemos ver la parte de los vientos se ha suprimido dándole un carácter más moderno al tema. Los instrumentos que toman el protagonismo en las diferentes partes son guitarra eléctrica, clavinet y piano eléctrico aunque la percusión tiene una parte de improvisación.

Base rítmica:

En las partes **A** la batería tiene el característico apoyo sobre el contratiempo, característico de la música tropical, pero hecho por el hi hat, el bombo marca todos los tiempos del compás y el redoblante lo apoya en el segundo y cuarto.

En las otras partes encontramos un ritmo más cercano al porro.

En las partes **A** encontramos una semilla marcando semicorcheas lo que ayuda a mantener un tiempo estable.

Construcción de las letras y temas tratados:

Los versos de las partes **A** están compuestos de entre cinco y seis sílabas cada uno, los de las partes **B** oscilan entre las seis y ocho sílabas.

El tema esta tratado metafóricamente, sobretodo la parte de **A**, haciendo referencia a los órganos sexuales masculino.

4.3 Canción: La Piraña

Compositor: Juan Sebastián Rojas

Intérprete: Varios

Ritmo: Tropifunk

Forma:

El tema consta de cuatro partes diferentes: **Intro** del compás 1 al 8, **A** del 9 al 19, **B** del 20 al 26, **C** del 27 al 35, **B** del 36 al 42, **C'** del 43 al 51, **B** del 52 al 59 y **A'** del 60 al 67.

Armonía:

Nos encontramos en el modo de Mi bemol mixolidio. En las partes **Intro** y **coda** encontramos un pedal sobre la dominante (saxo tenor) aunque las otras voces se van moviendo formando un primero en segunda inversión en el segundo tiempo de cada compás.

El resto de las partes llevan el mismo ciclo v – I en cada compás. Los vientos enriquecen el color de la armonía haciendo notas que no son propias de los acordes, especialmente en la sección **B** en los cobres.

Construcción melódica:

Este tema no tiene un gran despliegue melódico lo que genera que la atención se centre sobretodo en el ritmo.

Las melodías de la voz y el bajo vemos que tienen grados conjuntos y saltos, de tercera ascendente o descendente en su mayoría. El uso de la síncopa y el uso de la penta tónica de Mi bemol es otra característica de estas líneas.

Por la parte de los vientos encontramos muchas notas repetidas en **Intro** y **coda**, en **B** los saxos se mueven por terceras descendentes y segundas ascendentes y los cobres hacen notas extendidas.

Orquestación:

La instrumentación es: batería, tambor alegre, tambora, maraca, bajo, clavinet, guitarra eléctrica, saxo tenor y alto, trombón y trompeta, clarinete y voz.

Los vientos, saxos, trombones y trompetas son usados como un acompañamiento del clarinete en el **Intro**, en la **coda** también pero esta vez acompañan a las voces y el clarinete improvisa debajo de las voces. En las partes **B** se mantienen en un mismo registro, los saxos son más melódicos que los cobres pero al final de la frase rematan todos en unísono.

El contraste más fuerte lo encontramos en las partes **Intro** y **coda** en donde la percusión es la base de todo el resto y el tambor alegre toma un papel más activo. En esta parte la maraca tiene un golpe más definido, en contraste con las otras en las cuales el golpe es más regado.

El bajo se mantiene en un mismo registro al igual que el clavinet los cuales llevan patrones rítmico - melódicos constantes y repetitivos.

Base rítmica:

La batería con el bombo apoya la línea melódica del bajo, en el hi - hat va marcando en corcheas y el redoblante sobre segundo y cuarto tiempo.

Como mencionamos en **Intro** y **coda** la percusión lleva un papel más importante. El ritmo que tocan es un porro que pertenece a la tradición de la música de gaita. Maraca y tambor alegre siguen tocando durante toda la canción aunque ya en un segundo plano.

Construcción de las letras y temas tratados:

El tema consta de dos coros, uno inicial y otro final, con ocho versos cada uno. Hay tres estrofas las cuales constan de cuatro versos cada una. En promedio los versos tanto de los coros como de las estrofas constan de, en promedio, ocho sílabas.

El tema esta tratado metafóricamente, de forma que el oyente pueda imaginarse una situación de la vida cotidiana, en este caso urbana y juvenil, a través del doble sentido que encierran las frases.

4.4 Canción: Porro Sabrosón

Compositor: Juan Sebastián Rojas

Intérprete: Varios

Ritmo: Tropifunk

Forma:

El tema se compone de cinco partes diferentes: **Intro** del compás 1 al 6, **A** del 7 al 18, **B** del 19 al 30, **C** del 31 al 38, **D** del 39 al 63, **D'** del 64 al 79, **A'** del 80 al 84, **B'** del 85 al 97, **C'** del 98 al 105 y **B''** del 106 al 120.

Armonía:

Nos encontramos en la tonalidad de Si bemol mayor. Las funciones son I y V.

Este porro, con respecto a la armonía, es inusual ya que, como habíamos analizado anteriormente, el ritmo armónico típico es I – V – V – I, aquí es I – I – V – V. De todas maneras es un detalle que pasa desapercibido y que además no le quita el sabor que tiene el porro.

Por otro lado los dos grados (I – V) tienen notas agregadas armónicas, tocadas por el piano, que son, en el caso del primero una sexta (Sol), y en el quinto una novena (Sol).

Construcción melódica:

Dentro de los vientos encontramos que los más melódicos son las maderas en contraste con los cobres que toman un papel de acompañamiento a lo largo del tema.

Las melodías de las maderas están construidas sobre las notas de los acordes de la armonía y en ocasiones tocan fragmentos de escala. Con respecto al clarinete vemos el uso de saltos y grados conjuntos hacía arriba y hacía abajo, el uso del sexto grado (Sol) como nota de paso llama la atención, ya que es usado por la voz también, y la construcción pregunta respuesta se presenta como evidente en la parte en la que el clarinete es protagonista.

Con respecto a los trombones vemos que las tres voces hacen la misma melodía armonizada por cuartas, lo cual enriquece bastante la armonía, pero que melódicamente

no tiene mucha preponderancia. Las trompetas aparecen llegando al final del tema con una secuencia melódica repetitiva construida sobre las notas de la armonía haciendo uso del sexto grado también.

Orquestación:

La instrumentación del tema es: Batería, percusión, bajo, guitarra eléctrica, piano, clarinete, saxo alto y tenor, trombón, trompeta y voz.

Dentro de los vientos vemos que las maderas tienen un papel de instrumentos melódicamente protagonistas, en contraste los cobres hacen el papel de acompañamiento aunque los saxos, de cierta manera, también cumplen este papel.

Las melodías de los saxos están armonizadas por terceras, las de trombones por cuartas y las trompetas en octavas. Los registros en los cuales se mueven cada uno de estos grupos es limitado, máximo una octava.

La guitarra tiene dos riff diferentes, el registro es el factor que más los diferencia aunque al interior de ellos mismos hay diferencias que se lograron en el proceso de grabación.

El hi hat es un instrumento importante en cuanto al contraste entre las diferentes partes de la canción, cuando abre y cierra el brillo en general aumenta esto unido a la caja china generan un color muy cercano al porro.

Base rítmica:

En la batería el bombo va apoyando al bajo, el hi hat marca el patrón del porro y el redoblante va sobre el contratiempo del primer tiempo cada compás reforzando la sensación contraria del bajo que es ir sobre los primeros tiempos.

La caja china le aporta más presencia al patrón del porro y ayuda a mantener un pulso constante.

Construcción de las letras y temas tratados:

El tema tiene dos tipos de coro, el primero es aquel donde se invita a bailar al ritmo de la música y otro se nombran los personajes que hipotéticamente bailarían esta canción.

El primer coro se compone de dos estrofas cada una de cuatro versos los cuales oscilan

entre cinco y siete sílabas cada uno. El segundo se compone de dos estrofas cada una de ocho versos que oscilan entre siete y ocho sílabas cada uno.

Aparentemente el contenido de la letra se podría ver como superficial, ya que es una invitación al baile y a la diversión por medio de la música, lo que sucede en el primer coro, pero en el segundo vemos como hay una crítica a ciertos personajes públicos nacionales e internacionales pero abordado de una manera cómica.

4.5 CONCLUSIONES

Forma:

La cantidad de partes oscila entre las cuatro y seis partes diferentes. Los contrastes entre las partes radica en cambios de la orquestación y cambios melódicos. En el único tema donde hay cambios armónicos es en Muévete.

Un rasgo común a todas las canciones, tomado de los análisis sobre el funk, es el hecho de que todas tienen una introducción instrumental.

Con respecto a las demás partes y a la cantidad de las mismas hay diferencias de una a otra. Encontramos temas en donde lo que encontramos después de la introducción es un coro, en otras encontramos una estrofa, hay canciones que tienen solo dos coros, hay otras que tienen más, etc. Esto se debe a que el proceso de composición de una canción es algo que se da en parte espontáneamente y muchas veces no se tiene totalmente claro como va a ser la forma sino que dentro del mismo proceso esto se va dando, lo que no quiere decir que esto sea lo ideal, de hecho no existe una forma de trabajar la forma que sea ideal, cada persona debe encontrar su forma de trabajo individual.

Armonía:

El modo que predomina es el mixolidio, pero encontramos un tema en tonalidad mayor. Las funciones que encontramos son I – V y v – VII – IV. Los cambios armónicos se presentan en, en su mayoría, cada compás, solamente encontramos una excepción en la canción Muévete en la parte \square en donde tenemos dos acordes por compás.

Generalmente los ciclos armónicos son simétricos, es decir que son de dos o de cuatro compases. Esto genera que haya una regularidad armónica que permite que la escucha se enfoque en otros aspectos como la voz, y con ella la letra, el ritmo y las diferentes melodías.

Ya que los ciclos armónicos no son muy complejos la cualidad de los acordes si lo es, a través de las notas agregadas el color de la armonía en general pone en segundo plano esta simplicidad y agrega más densidad lo cual genera que la música tome una personalidad definida.

Construcción melódica:

Las melodías construidas sobre los grados de los acordes de la armonía son las más usuales, es decir que los saltos son más comunes que los grados conjuntos, siendo usados estos con menor frecuencia.

El uso de la escala penta tónica es muy frecuente por ende se han suprimido los giros melódicos donde estén involucradas segundas menores. La longitud de los saltos es de máximo una cuarta y la dirección de estos puede ser tanto ascendente como descendente.

Encontramos dos citas casi textuales del tema La Gaita de las Flores en la canción Muévete, digo casi porque se han acomodado las melodías a un nuevo contexto lo cual es un recurso interesante para referenciar este tipo de música.

La construcción en forma de pregunta y respuesta es usada en una de las canciones, las demás construcciones son trasposiciones o repeticiones textuales de melodías que en su mayoría son frases que no sobrepasan los dos compases.

Orquestación:

Dentro de los vientos las maderas tienen un papel más protagónico que los cobres, esto se debe al hecho de que las maderas generan que las líneas melódicas adquieran un color más añejo, con esto me refiero a que es una referencia a una música que hace parte de nuestra cultura pero que consideramos como vieja. Es muy importante tener en cuenta que hay líneas melódicas que se acomodan a unos instrumentos y a otros no. El clarinete es usado mayormente como instrumento solista y las líneas melódicas contienen una cantidad de notas mayor que las demás debido a su comodidad en la rapidez. Los saxos tienen la doble función de solistas y acompañamiento.

Trompeta y trombón tienen únicamente el papel de acompañantes a veces con notas cortas y a veces con notas largas.

Es muy importante conocer los registros de cada instrumento, sobretodo los vientos, para no escribir cosas que no se puedan tocar y para poder tener control sobre lo que se quiere lograr en cuanto a la orquestación.

Base rítmica:

Se tomaron algunos elementos de las secciones rítmicas de cada género y se aplicaron a la batería como instrumento principal de este grupo instrumental.

Se lograron cosas interesantes como el efecto de abrir el hi-hat sobre la última corchea en las partes **E** y **F** de El Relojito, el desplazamiento de las dos corcheas sobre el cuarto tiempo en la parte **C** del tema Muévete, etc. Cosas de este tipo son las que le dan un toque personal a la música.

Por otro lado la base rítmica es muy estable, es decir, que no hay mucha libertad para que el instrumentista juegue con los patrones rítmicos ya que estos son de un grado de elaboración complejo.

Construcción de las letras y temas tratados:

En general la simetría en la construcción tanto de los versos que conforman una estrofa como del número de sílabas que conforman un verso es una característica común a todos los temas. Esta simetría permite que el mensaje que encierran las letras sea totalmente inteligible para el oyente, esto nos haría pensar que pueden llegar a ser aburridas las letras pero utilizando el recurso de la metáfora nos ayuda a que los temas que se tocan puedan ser abordados de una manera indirecta generando una doble sensación: por un lado algo de comicidad y desparpajo y por el otro un mensaje serio y concreto acerca de las situaciones cotidianas de la vida.

Producción:

Una de las cosas más importantes cuando se va a grabar es tomar la partitura como una referencia, como un mapa que nos indica un rumbo que debemos seguir para llegar a algún lugar que hemos establecido de antemano. Es un error pensar que lo escrito en la partitura se debe interpretar al pie de la letra, en algunos casos es necesario pero en

otros se puede tener la mente abierta sobretodo a las sugerencias que los intérpretes hacen sobre la forma de interpretar y en muchos casos sobre la música misma. Siguiendo el proceso en la parte de edición se pueden hacer cambios que surgen espontáneamente y que enriquecen o no el producto al que se está llegando. Es mejor considerar lo que se ha grabado como un material que puede ser moldeado, cambiado de lugar o suprimido.

Es muy interesante ver y escuchar como lo que se ha escrito llega a sonar, ese proceso es muy mágico y en el cual se aprenden muchas herramientas para seguir trabajando.

LA GAITA DE LAS FLORES

$\text{♩} = 106$ [A]

Vocals

Clarinet in B \flat

Alto Sax.

Tenor Sax.

Trumpet in B \flat

Contrabass

Percussion 1

Percussion 2

mf

f

Pizz.

p I IV v

(maraca regada)

1. simile.....

2.

(tambor)

mp

simile.....

(guacharaca)

1. simile.....

2.

[B]

Vox.

B \flat Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B \flat Tpt.

Cb.

Perc. 1

Perc. 2

(sordina)

ii v i v

11 C

Vox.

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt. *(Ord.)*

Cb.

Perc. 1

Perc. 2

Bb: I

16 D

Vox. Esta es la gai ta de las flo res o ye la que sa bro si ta esta gai ta que lle va mis a mo res

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt.

Cb.

Perc. 1

Perc. 2

20

Vox. E

o ye la que sa bro si ta esta o ye la que sa bro si ta esta

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt.

Cb.

Perc. 1

Perc. 2

24

Vox.

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt.

Cb.

Perc. 1

Perc. 2

29

Vox.

B \flat Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B \flat Tpt.

Cb.

Perc. 1

Perc. 2

35

Vox.

B \flat Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B \flat Tpt.

Cb.

Perc. 1

Perc. 2

ATLANTICO

$\text{♩} = 195$

Pacho Galan

Clarinet in B \flat

Alto Sax.

Tenor Sax.

Trumpet in B \flat

Acoustic Bass

Percussion 1

Percussion 2

Redoblante
acompañamiento libre.....

E \flat Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B \flat Tpt.

A.B.

Perc. 1

Perc. 2

ATLANTICO

B¹

14

E♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt.

A.B.

Perc. 1

Perc. 2

21

E♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt.

A.B.

Perc. 1

Perc. 2

28

E♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt.

A.B.

Perc. 1

Perc. 2

35

E♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt.

A.B.

Perc. 1

Perc. 2

(Campana)

EL MECANICO

Edmundo Arias

♩ = 90

Score for measures 1-12. Includes staves for Voice, Piano, Contrabass, Clarinet in B \flat , Alto Sax., Tenor Sax., Trumpet in B \flat , and Percussion. Section A and B are marked.

Contrabass: *sempre Pizz.* i V i iv

Percussion: (Maraca)

Score for measures 13-16. Includes staves for Piano, Contrabass, B \flat Cl., Alto Sax., Tenor Sax., B \flat Tpt., and Percussion. Section C is marked.

Section C: ponle el tor nilo a la ma qui na

Contrabass: 13 16 V

B \flat Tpt.: *p*

Percussion: (Maraca) (Cencerro)

24 B

un ta le grasa y cali en ta lo sa ca lo lim pia loy me te lo

Pno.

Cb.

B \flat Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B \flat Tpt. *f*

Perc.

35 D FIN

1. 2.

Pno.

Cb.

B \flat Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B \flat Tpt.

Perc. (Maraca + platillo)

DA CAPO

Y LA SEGUNDA VEZ AL **B** Y FIN

47

Pno.

Cb.

B \flat Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B \flat Tpt.

Perc. (Maraca)

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'EL MECÁNICO'. The score is arranged for a vocal line and several instrumental parts. The vocal line is at the top, with lyrics 'Y LA SEGUNDA VEZ AL B Y FIN' and a 'DA CAPO' instruction. The instrumental parts include Piano (Pno.), Contrabajo (Cb.), Clarinet in B-flat (B \flat Cl.), Saxofón Alto (A. Sx.), Saxofón Tenor (T. Sx.), Trompa in B-flat (B \flat Tpt.), and Percusión (Perc.) with a Maraca. The score is marked with a rehearsal sign '47' at the beginning of each staff. The Percusión part includes a specific rhythm for the Maraca.

LA DANZA DE LOS MIRLOS

AFROSOUND

♩ = 92

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Electric Bass

Guacharaca

Bongó

A

X4

A m E

i V

(Patron)

(Variacion)

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

3

X3

6

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

B

9

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

Am G

i VII

(PLATILLOS)

12

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description: This musical score page contains measures 12 and 13. The score is arranged in five staves. The first staff, labeled 'E.Gtr. 1', is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff, 'E.Gtr. 2', is in treble clef and contains two slash marks indicating muted or silent passages. The third staff, 'E.B.', is in bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes. The fourth and fifth staves, 'Perc. 1' and 'Perc. 2', are in percussion clef and contain two vertical bar lines with slash marks, indicating silent passages. A bracket on the left side groups the percussion staves. The number '12' is written above the first staff at the beginning of the first measure. The page concludes with a double bar line at the end of measure 13.

RUBIELA

LOS GOLDEN BOYS

$\bullet = 84$

A

B

1. 2.

Voice

Piano

Acoustic Bass

Electric Guitar

Alto Sax.

Guacharaca

Percussion 2

(WOODBLOCK)

RUBIELA

7 C

1. 2.

Pno.

1. 2.

A.B.

1. 2.

E.Gtr.

1. 2.

A. Sx.

1. 2.

Perc. 1

1. 2.

Perc. 2

(PLATILLO)

14 1. 2. D

bai la lo ru bie la que fue pa ra ti es te po rro sua ve de mi inspi ra cion e cha te pa

Pno.

A.B.

E.Gtr.

A. Sx.

Perc. 1

Perc. 2

RUBIELA

20 *D.C.*

ca y e cha te pa allá y ve ras lo bue noy sa bro so ques bai lar

Pno. *D.C.*

A.B. *D.C.*

E.Gtr. *D.C.*

A. Sx. *D.C.*

Perc. 1 *D.C.*

Perc. 2 *D.C.*

ANEXO 2

PAPA'S GOT A BRAND NEW BAG

JAMES BROWN

$\text{♩} = 115$

INTRO **A**

VOICE

ELECTRIC BASS

ELECTRIC GUITAR

TENOR SAX.

TRUMPET IN B \flat

DRUM SET

5

E.B.

E.GTR.

T. SX.

B \flat TPT.

O. S.

5

This musical score is for the second page of "Papa's Got a Brand New Bag". It features five staves: E.B. (Electric Bass), E.Gtr. (Electric Guitar), T. Sax. (Tenor Saxophone), Bb Tpt. (B-flat Trumpet), and D.S. (Drum Set). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 10 to 13, and the second system covers measures 14 to 17. The E.B. part includes chord diagrams for V and IV chords. The E.Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a section of sustained chords in the second system. The T. Sax., Bb Tpt., and D.S. parts provide harmonic support with eighth notes and a consistent drum pattern.

System 1 (Measures 10-13):

- E.B.:** Starts at measure 10. Chords V and IV are indicated. Ends at measure 13.
- E.Gtr.:** Starts at measure 10. Features eighth-note chords and a rhythmic pattern. Ends at measure 13.
- T. Sax.:** Starts at measure 10. Ends at measure 13.
- Bb Tpt.:** Starts at measure 10. Ends at measure 13.
- D.S.:** Starts at measure 10. Ends at measure 13.

System 2 (Measures 14-17):

- E.B.:** Starts at measure 14. Chord i is indicated. Ends at measure 17.
- E.Gtr.:** Starts at measure 14. Features eighth-note chords and a rhythmic pattern. Ends at measure 17.
- T. Sax.:** Starts at measure 14. Ends at measure 17.
- Bb Tpt.:** Starts at measure 14. Ends at measure 17.
- D.S.:** Starts at measure 14. Ends at measure 17.

PAPA'S GOT A BRAND NEW BAG

19

E.B.

E.GTR.

T. SX.

B \flat TPT.

D.S.

19

Detailed description: This is a musical score for the song 'PAPA'S GOT A BRAND NEW BAG', page 3. The score is arranged for five instruments: E.B. (Electric Bass), E.GTR. (Electric Guitar), T. SX. (Tenor Saxophone), B \flat TPT. (B-flat Trumpet), and D.S. (Drum Set). The music begins at measure 19. The E.B. part features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The E.GTR. part consists of rests with a slash and a dot, indicating muted playing. The T. SX. and B \flat TPT. parts play a similar melodic line of quarter notes. The D.S. part also consists of rests with a slash and a dot. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is written on five staves, each with a clef and a key signature signature.

SHAKE

THE GAP BAND

$\text{♩} = 105$ INTRO

VOICE

ELECTRIC PIANO

BASS

ELECTRIC GUITAR

TRUMPET IN B♭

ALTO SAX.

TENOR SAX.

DRUM SET

Detailed description: This block contains the musical score for the introduction of the song 'Shake'. It features eight staves: Voice, Electric Piano, Bass, Electric Guitar, Trumpet in B♭, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Drum Set. The tempo is marked as 105 beats per minute. The key signature has one flat (B♭). The introduction begins with a 6-measure rest for the voice and saxophones. The electric piano and electric guitar enter in measure 7. The bass line starts with a steady eighth-note pattern. The drum set provides a simple backbeat. The introduction concludes with a 'SLAP' effect on the bass line in the final measure.

6

PNO.

BASS

E. GTR.

B♭ TPT.

A. SX.

T. SX.

D. S.

6

Detailed description: This block contains the musical score for the first section of the song, starting at measure 6. It features seven staves: Piano, Bass, Electric Guitar, Trumpet in B♭, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Drum Set. The section is marked with a box containing the letter 'A'. The piano part features a complex chordal accompaniment with many accidentals. The bass line continues with a pattern of eighth notes, including a 'SLAP' effect. The electric guitar plays a rhythmic pattern. The trumpet and alto saxophone play a melodic line with eighth notes. The tenor saxophone and drum set provide harmonic support. The section concludes with first and second endings, marked '1.' and '2.' respectively.

Musical score for measures 11-16. The score includes staves for Piano (PNO.), Bass (BASS), Electric Guitar (E. GTR.), Baritone Trumpet (Bb TPT.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), and Double Bass (D. S.). The Bass line is marked 'DEO.' and includes fingering numbers 1 and 2. The Piano part has a repeat sign. The Electric Guitar part has a '5' marking. The Baritone Trumpet and Alto Saxophone parts have a '5' marking. The Tenor Saxophone part has a '1' marking. The Double Bass part has a '1' marking. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 16.

8

Musical score for measures 17-22. The score includes staves for Piano (PNO.), Bass (BASS), Electric Guitar (E. GTR.), Baritone Trumpet (Bb TPT.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), and Double Bass (D. S.). The Bass line includes fingering numbers i, v°, IV, ii, and v. The Piano part has a repeat sign. The Electric Guitar part has a '17' marking. The Baritone Trumpet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Double Bass parts have a '17' marking. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 22.

Musical score for measures 23-29. The score includes staves for Piano (PNO.), Bass, Electric Guitar (E. GTR.), B♭ Trumpet (B♭ TPT.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), and Drum Set (D. S.). The Piano part features a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a complex rhythmic line with eighth and sixteenth notes. The other instruments are marked with rests.

④

Musical score for measures 30-36. The score includes staves for Piano (PNO.), Bass, Electric Guitar (E. GTR.), B♭ Trumpet (B♭ TPT.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), and Drum Set (D. S.). The Piano part features a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a complex rhythmic line with eighth and sixteenth notes. The other instruments are marked with rests.

8

Musical score for measures 37-41. The score includes staves for Piano (PNO.), Bass, Electric Guitar (E.GTR.), B♭ Trumpet (B♭ TPT.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), and Drum Set (D. S.). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The bass line is active with eighth and sixteenth notes. The saxophones and trumpet play a melodic line with eighth notes. The guitar and drums are mostly silent in this section.

8'

Musical score for measures 42-46. The score includes staves for Piano (PNO.), Bass, Electric Guitar (E.GTR.), B♭ Trumpet (B♭ TPT.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), and Drum Set (D. S.). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The bass line is active with eighth and sixteenth notes. The saxophones and trumpet play a melodic line with eighth notes. The guitar and drums are mostly silent in this section.

E

Musical score for measures 48-53. The score includes staves for Piano (PNO.), Bass, Electric Guitar (E.GIT.), Baritone Trumpet (Bb TPT.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), and Drum Set (D. S.). The key signature is one flat (Bb). Measure 48 is marked with a circled 'E'. The piano part features a complex chordal texture with many accidentals. The bass line is active with eighth and sixteenth notes. The saxophones play rhythmic patterns. The drum set has a steady beat.

E

A'

Musical score for measures 54-59. The score includes staves for Piano (PNO.), Bass, Electric Guitar (E.GIT.), Baritone Trumpet (Bb TPT.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), and Drum Set (D. S.). The key signature is one flat (Bb). Measure 54 is marked with a circled 'E'. Measure 57 is marked with a circled 'A''. The piano part continues with complex chords. The bass line has some rests and then resumes with eighth notes. The electric guitar plays a rhythmic pattern. The baritone trumpet has some melodic lines. The saxophones and drum set continue their parts.

Musical score for measures 60-65. The score includes staves for Melody (60), Piano (PNO., 60), Bass (60), Electric Guitar (E. GTR., 60), Bb Trumpet (Bb TPT., 60), Alto Saxophone (A. SX., 60), Tenor Saxophone (T. SX., 60), and Drum Set (D. S., 60). The melody features eighth-note patterns with rests. The piano part contains repeat signs. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes. The electric guitar part has a melodic line with trills. The brass and woodwind parts are mostly silent, with some trills in the Bb trumpet part. The drum set part is silent.

Musical score for measures 66-71. The score includes staves for Melody (66), Piano (PNO., 66), Bass (66), Electric Guitar (E. GTR., 66), Bb Trumpet (Bb TPT., 66), Alto Saxophone (A. SX., 66), Tenor Saxophone (T. SX., 66), and Drum Set (D. S., 66). A box labeled 'C' is above the melody staff at measure 66. A box labeled 'INTRO' is above the melody staff at measure 70. The melody starts with a new melodic line. The piano part has repeat signs and a chord change at measure 70. The bass line continues with eighth notes and has a melodic flourish at measure 70. The electric guitar part has a melodic line with trills. The Bb trumpet part has a melodic line with trills. The saxophone parts are silent. The drum set part has a rhythmic pattern of eighth notes.

F

Musical score for measures 73-78. The score includes staves for Piano (PNO.), Bass, Electric Guitar (E.Gtr.), Bass Trombone (Bb Tpt.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), and Double Bass (D. S.). The Piano part features a complex rhythmic pattern of chords. The Bass and Double Bass parts have melodic lines. The Electric Guitar part has a rhythmic accompaniment. The other instruments are mostly silent.

Musical score for measures 79-84. The score includes staves for Piano (PNO.), Bass, Electric Guitar (E.Gtr.), Bass Trombone (Bb Tpt.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), and Double Bass (D. S.). The Piano part is mostly silent with some chordal textures. The Bass part is labeled "(BASS IMPROVISACION X 11)" and has a melodic line. The Electric Guitar, Bass Trombone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Double Bass parts are mostly silent.

September

Earth, Wind & Fire

♩ = 115 INTRO

Musical score for the Intro section. The score includes parts for Voice, two Guitars, Electric Bass, Alto Sax, two Trumpets in B♭, Trombone, Drum Set, and Percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The percussion part features a cabasha and bongó.

Musical score for the A section, starting at measure 6. It includes parts for two Guitars (Gtr.), Alto Sax (A. Sx.), two Trumpets in B♭ (B♭ Tpt. 1 and B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Drum Set (D. S.), and Percussion (Perc.). The Alto Sax part includes chord voicings: I, vii, vi, vii, iii. The percussion part includes a cabasha and bongó.

13

Flute 1

Gtr.

Gtr.

A. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

D. S.

Perc.

20

B

Flute 1

Gtr.

Gtr.

A. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

D. S.

Perc.

28 C D

Flute

Gtr.

Gtr.

B.

A. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

D. S.

Perc.

SPIRIT OF THE BOOGIE

KOOL & THE GANG

♩ = 104

INTRO **A**

(VOZ. HABL. ADA) **X4**

SPIRIT OF THE BOOGIE

14

x6 6

CLVO.

E.B.

E.Gtr.

A. SX.

T. SX.

B♭ Trp.

Tbn.

D. S.

14

iv7 VIIb4 VIb/E v7

(VOICINGS)

F# D E D E C# F# 1

19

A'

CLVO.

E.B.

E.Gtr.

A. SX.

T. SX.

B♭ Trp.

Tbn.

D. S.

19

26

CL.VO.

E.B.

E.GTR.

A. SX.

T. SX.

B♭ TPT.

TBN.

D. S.

26

1. 2.

(VOICINGS)

33

CL.VO.

E.B.

E.GTR.

A. SX.

T. SX.

B♭ TPT.

TBN.

D. S.

33

1. 2.

A

Musical score for measures 39-46. The score includes parts for CLV. (Clarinete), E.B. (Eufonio), E.Gtr. (Guitarra eléctrica), A. SX. (Saxofón alto), T. SX. (Saxofón tenor), Bb Tpt. (Trompeta Bb), Tbn. (Trombón), and D. S. (Batería). A first ending bracket is present above measures 45-46, marked with a circled '1' and a circled '2'. A circled '1' is also present above measure 39.

Musical score for measures 47-54. The score includes parts for CLV. (Clarinete), E.B. (Eufonio), E.Gtr. (Guitarra eléctrica), A. SX. (Saxofón alto), T. SX. (Saxofón tenor), Bb Tpt. (Trompeta Bb), Tbn. (Trombón), and D. S. (Batería). A second ending bracket is present above measures 53-54, marked with 'AL' and 'SIN REPETICIN' above a circled '1' and '2'. A circled '1' is also present above measure 47.

8'

FADE OUT

Musical score for 'Spirit of the Boogie' featuring various instruments. The score includes parts for CL.VO., E.B., E.GTR., A. SX., T. SX., Bb TPT., TBN., and D. S. The music is in 4/4 time and features a 'FADE OUT' instruction at the end. The E.GTR. part includes a '(VOICINGS)' section with notes G#4, D, E, and C#M1. The D. S. part includes a '54' marking. The score is marked with a '54' at the beginning of each staff.

PICK UP THE PIECES

AVERAGE WHITE BAND

♩ = 110

INTRO

ORGAN

ELECTRIC BASS

ELECTRIC GUITAR 1

ELECTRIC GUITAR 2

TENOR SAX.

DRUM SET

PERCUSSION

A

ORG.

E.B.

E.GIT. 1

E.GIT. 2

T. SAX.

D. S.

PERC.

Musical score for measures 11-16. The score includes parts for Oca., E.B., E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, T. SX., D. S., and Perc. The key signature is B-flat major. Measure 11 starts with a first ending bracket. Measure 12 has a first ending bracket. Measure 13 has a first ending bracket. Measure 14 has a first ending bracket. Measure 15 has a first ending bracket. Measure 16 has a first ending bracket. The Oca. part has a long note in measure 16. The E.B. part has a first ending bracket. The E.Gtr. 1 part has a first ending bracket. The E.Gtr. 2 part has a first ending bracket. The T. SX. part has a first ending bracket. The D. S. part has a first ending bracket. The Perc. part has a first ending bracket. The Oca. part has a long note in measure 16. The E.B. part has a first ending bracket. The E.Gtr. 1 part has a first ending bracket. The E.Gtr. 2 part has a first ending bracket. The T. SX. part has a first ending bracket. The D. S. part has a first ending bracket. The Perc. part has a first ending bracket.

Musical score for measures 17-20. The score includes parts for Oca., E.B., E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, T. SX., D. S., and Perc. The key signature is B-flat major. Measure 17 starts with a first ending bracket. Measure 18 has a first ending bracket. Measure 19 has a first ending bracket. Measure 20 has a first ending bracket. The Oca. part has a long note in measure 17. The E.B. part has a first ending bracket. The E.Gtr. 1 part has a first ending bracket. The E.Gtr. 2 part has a first ending bracket. The T. SX. part has a first ending bracket. The D. S. part has a first ending bracket. The Perc. part has a first ending bracket. The Oca. part has a long note in measure 17. The E.B. part has a first ending bracket. The E.Gtr. 1 part has a first ending bracket. The E.Gtr. 2 part has a first ending bracket. The T. SX. part has a first ending bracket. The D. S. part has a first ending bracket. The Perc. part has a first ending bracket.

22

Org.

E.B.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

T. SX.

D. S.

PERC.

22

22

IV

C-76064

IMPROVISACION.....

The musical score is arranged in a standard multi-staff format. The Organ part is in the top staff, followed by Electric Bass (E.B.), Electric Guitars 1 (E.Gtr. 1), Electric Guitars 2 (E.Gtr. 2), Tenor Saxophone (T. SX.), Drums (D. S.), and Percussion (PERC.). The score begins with a rehearsal mark 'C' in a square box. The Organ part consists of whole rests. The Electric Bass part features a rhythmic pattern of eighth notes with a 'IV' chord marking. The Electric Guitars 1 part has a melodic line with a 'C-76064' chord marking. The Electric Guitars 2 part has a rhythmic pattern. The Tenor Saxophone part is marked 'IMPROVISACION.....' and features a melodic line. The Drums part has a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes. The Percussion part has a rhythmic pattern. The score is divided into two systems by a double bar line.

INTRO $\text{♩} = 110$

Musical score for the first system, including staves for VOICE, PIANO, E. PIANO, ELECTRIC BASS, ELECTRIC GUITAR, CLARINET IN Bb, ALTO SAX., TENOR SAX., TRUMPET IN Bb, TROMBONE, DRUM SET, and PERCUSSION.

Musical score for the second system, including staves for E. B., E. GTR., Bb CL., A. SAX., T. SAX., Bb TRP., TRN., D. S., and PERC.

MUEVETE

A

LA GEN TE DE MI SA DEO CO MEN TA DA GIA DIA EIO DE LA VI DA ESTA MUY CA RA BUEL

14

E. S.

E. GRE.

Sb. CL.

A. SX.

T. SX.

Sb. TPT.

TBN.

D. S.

PERC.

(CONGA)

B

MUN DO YA SE ACA SA DE NI PA CO MER AL CAN SA

21

07 08EMOL7 07 07

21

E. S.

E. GRE.

Sb. CL.

A. SX.

T. SX.

Sb. TPT.

TBN.

D. S.

PERC.

A

28

E SOG PRO BLE MAG SO LOES TAN EN SOG DA SE SAS NI CUEN TAS HA CEN PA VER QUE LES QUE DA VO LES OI GO QUE LA VI DA ES SA CA NA QUE MAG RUM SA ES LO QUE FA L TA

E.S.

E. Gte.

Sb. CL.

A. SX.

T. SX.

Sb. Tpt.

Tbn.

D. S.

Perc.

28

B

36

VEN Y MIDE VE TE VEN Y SAI LI LO SO LO ESCU CH ME VEN Y MIDE VE TE

E.S.

E. Gte.

Sb. CL.

A. SX.

T. SX.

Sb. Tpt.

Tbn.

D. S.

Perc.

36

07/9 QMA9 BSEMOL/C 07/9

(GLA9)

D9 Bm7 BbMA9 D9

(ACORDES)

43

VEN MUE VE TE

X4

INTRO

E.S.

E. Gte.

B. CL.

A. SX.

T. SX.

B. TPT.

TBN.

D. S.

PERC.

49

A'

E SES PEO BLE MAS GO LOES TAN EN SUS DA SE LA NO SE PEO CU PE ESO

E.S.

E. Gte.

B. CL.

A. SX.

T. SX.

B. TPT.

TBN.

D. S.

PERC.

56

NO VA LE LA PE NA YO LE DI GO DUE LA VI DA ES SA CA NA DUE MAG RUM SA ES LO DUE FA L TA VEN Y MUE VE TE

E. B.

E. Gtr.

Sb. CL.

A. Gx.

T. Gx.

Sb. Tpt.

Tbn.

D. S.

Perc.

56

(SLAP)

D9

Bm7

(ACORDES)

63

VEN Y SAI LO SO LO ESCU CHA ME VEN Y MUE VE TE

E. B.

E. Gtr.

Sb. CL.

A. Gx.

T. Gx.

Sb. Tpt.

Tbn.

D. S.

Perc.

63

BbEMOL MA7/C

D9

Bb MA7

D9

MUEVETE

FADE OUT

69

VEN Y MUEVE TE

69

E. S.

E. GTR.

S. CL.

A. SX.

T. SX.

S. TRP.

TEN.

D. S.

PERC.

69

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'MUEVETE'. It features a vocal line at the top with lyrics 'VEN Y MUEVE TE' and a 'FADE OUT' instruction. Below the vocal line are staves for various instruments: E. S. (Electric Saxophone), E. GTR. (Electric Guitar), S. CL. (Soprano Clarinet), A. SX. (Alto Saxophone), T. SX. (Tenor Saxophone), S. TRP. (Soprano Trumpet), TEN. (Tenor Trumpet), D. S. (Drum Set), and PERC. (Percussion). The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings. A rehearsal mark '69' is present at the beginning of the page and at the start of several instrument staves.

EL RELOJITO

JUAN SEBASTIAN ROSAS

INTRO ♩ = 112

VOICE

ELECTRIC PIANO

CLAVINET

ELECTRIC GUITAR

ELECTRIC BASS

DRUM SET

PERCUSSION (ALEGRIE)

PERCUSSION (CAMPAÑA)

PERCUSSION (GUITA)

8-7 Cmaj7 VOICINGS.....

I V IIb

A

7

YO TEN GOUN RE LOS LO TEN GO PA BA DO YO TEN GOUN RE LOS

PNO.

HPSCHO.

E. GRE.

E. B.

D. S.

PERC.

PERC.

7

7

8-7 Cmaj7 C-7 8-7 Cmaj7 8-7

EL RELOJITO

1. 12.7 B⁷

LO TEN GO DA DA DO LO TEN GO DA DA DO LO MAN DEA RE PA RAR CON DEUM RE LO RE DO Y ME DI SO MI PA NI TA E SO NO

PNO. 12.

HPSCHO. 12.

E.GTE. 1. Cmaj7 C-7 2. Cmaj7 C-7 12.7

E.B. 1. 12.

D.S. 1. 12.

PERC. 1. 12.

PERC. 1. 12.

17.1

NO TIE NE A REE OLO POR MAS CUER DA Y RE PUES TO QUE USTE QUIE RA COM PRAR LE SIEM PRE VA ESTAR PA RA OI TO SE LO TU DO MI COM PA DEE

PNO. 17.1

HPSCHO. 17.1

E.GTE. 17.1

E.B. 17

D.S. 17

PERC. 17

PERC. 17

A

22.7 VOICINGS.....

YO TEN GOUN DE LOS LO TEN GO PA RA DO YO TEN GOUN DE LOS LO TEN GO DA DO LO TEN GO DA DO ME RI-

PNO. 22

HPSCHO. 22

E.GTE. 22.7 B-7 Cmaj7 B-7 Cmaj7 C-7

E.B. 22

O.S. 22

PERC. 22

PERC. 22

B

27.1

- PAL AL MA CEN DON OCHA SIA COM PEA DO HA SER QUE GA BAN TI A E RA LA QUE HABI HAN DA DO EL QUE DO AMI ME OI TO QUEL DE LOS

PNO. 27.1

HPSCHO. 27.1

E.GTE. 27.1

E.B. 27.1

O.S. 27.1

PERC. 27.1

PERC. 27.1

A

32

ES TA SA ANDAN DO Y SE MEHA CE MUY RA RI TO QUE SE LE AN DE PA SAN DO VO TEN GOUN RE LOT LO TEN GO PA RA DO

PNO.

HPSCHO.

E.Gre.

8-7 Cmaj7

VIVINAS.....

E.B.

32

D.S.

32

PERC.

32

PERC.

32

B

37

VO TEN GOUN RE LOT LO TEN GO DA DO LO TEN GO DA DO

PNO.

HPSCHO.

E.Gre.

8-7 Cmaj7 C-7 E.Cmaj7 C-7 B-7 Cmaj7

E.B.

37

D.S.

37

PERC.

37

PERC.

37

42 1. 2. D

PNO.

Hpscho.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Perc.

Perc.

48 1. 2. E

PNO.

Hpscho.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Perc.

Perc.

8

56

PNO.

HPSCHO.

E. GRE.

E. B.

C. S.

PERC.

PERC.

8°

64

FI NAL MEN TE MI AMI GO LA QUE VI VE MAS PE LIT. E SA ES MI MU GER CI TA Y ASI ME LO DI CE AMI HAI MI

PNO.

HPSCHO.

E. GRE.

E. B.

C. S.

PERC.

PERC.

A

70

— SI TO — QUE RI — DO DES DE QUE — TE LO — COM PEAS — TE E SE LIN — DO DE — LO SI — TO HAI LA VI — DA MEA — LE GRAS — TE VO TEN GOON — RE LOT —

PNO.

HPSCHO.

E.GRE.

8-7
VOICINGS.....

E.B.

D.S.

PERC.

PERC.

C

75

LO TEN GO — PA RA — DO VO TEN GOON — RE LOT — LO TEN GO — DA (2)A — DO LO TEN GO — DA (2)A — DO

PNO.

HPSCHO.

E.GRE.

Cmaj7 8-7 Cmaj7 C-7 Cmaj7 C-7 8-7

E.B.

D.S.

PERC.

PERC.

SOLO LO TEN GO PA RA DO LO TEN GO DA DA DO LO TEN GO DA DA DO

PNO.

HPCHO.

E. GTR. Cmaj7 | B-7 Cmaj7 | B-7 Cmaj7 | B-7 Cmaj7 | B-7 C-7

E. B.

D. B.

PERC.

PERC.

80

80

80

Detailed description: This is a musical score for the piece 'El Relojito'. It consists of eight staves. The top staff is for a solo voice, with lyrics 'LO TEN GO PA RA DO LO TEN GO DA DA DO LO TEN GO DA DA DO'. The second staff is for Piano (PNO.), the third for Harpsichord (HPCHO.), the fourth for Electric Guitar (E. GTR.) with chords Cmaj7, B-7, and C-7. The fifth staff is for Electric Bass (E. B.), the sixth for Double Bass (D. B.), the seventh for Percussion (PERC.), and the eighth for another Percussion part (PERC.). The score includes first and second endings for several sections.

LA PIRAÑA

(inspirado en "Mi regreso" de Manuel Antonio "Toño" Garcia)

JUAN SEBASTIAN ROSAS

INTRO $\text{♩} = 84$

VOICE
CLARINET
ELECTRIC BASS
ELECTRIC GUITAR
CLARINET IN Bb
ALTO SAX
TENOR SAX
TRUMPET IN Bb
TROMBONE
DRUM SET
ALERCE
PERCUSSION C

A

CLAVO
E.S.
E.Git.
Bb CL.
A. Sax.
T. Sax.
Bb Trc.
Ten.
D. S.
PERC. I
PERC. C

CUI DHO CON E SA PI SA... QUE TE VA CO SER MA MI... TA CUI DHO CON E SA PI SA... QUE TE VA CO SER MA MI... TE VO TE DI GO QUE NOS... QUE NOS...

ACOMPANAR CON VARIACIONES AL ESTILO DEL POSEO

(HARACA SOLAMENTE DEPENDIENDO)

LA PIRAÑA

6

— ES TNS MOY SO NI— TA YO TE DI GO QUE NOS— QUE NOS— ES TNS SA SOO SI— TA

CL.VO

E.B.

E.Qrt.

SO CL.

A. SX.

T. SX.

SO Tr.

Tbn.

D. S.

Perc. 1

Perc. 2

//

6

ES TA SA YO— SON TAO— TEE MOY— CHAMA DEE QUE TE NI— A DE DE— TEN TEN PA DE OIS— TE CON— TO NIUN— DO ESE— HER DAO— TE PE— DI ESE SA CA LA— O PA VEE—

CL.VO

E.B.

E.Qrt.

SO CL.

A. SX.

T. SX.

SO Tr.

Tbn.

D. S.

Perc. 1

Perc. 2

LA PIRAÑA

B

324

— DOE SA SOE TE NI— A ME DI— TIN TE DOE PA NI— GO LOM— SA SA— REE MOY— SA LA O

CL.VO

E.S.

E.Qrt.

SO CL.

A. SX.

T. SX.

SO Trp.

Tbn.

D. S.

Perc. 1

Perc. 2

333

C

334

ME FUI ARDUS DAR— DE U— NI MI— SA DEE— POR TU— DO LAD— NO CHON TEE— NI U— NO PORE— YA TO— DO ES TA SA RES DAR— VO TE DI GO— NA MI— TA SI— NO ME

CL.VO

E.S.

E.Qrt.

SO CL.

A. SX.

T. SX.

SO Trp.

Tbn.

D. S.

Perc. 1

Perc. 2

343

LA PIRAÑA

B

49 50 51 52 53 54 55 56

QUE ESE VER... TOS YAO... CON MU OMA SA, SI TA DE... LA SI... CA... ME ESE SI CA LAD...

CL.VO

E.S.

E.Gtr.

Bx Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bx Trp.

Ten.

D. S.

Perc. I

Perc. II

CODA

57 58 59 60 61 62 63 64

CL.VO

E.S.

E.Gtr.

Bx Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bx Trp.

Ten.

D. S.

Perc. I

Perc. II

(MUSICA SOLA PER DEFINIZO)

PORRO SABROSON

JUAN SEBASTIAN ROJAS

INTRO ♩ = 88 **A**

VOICE

PIANO

CLAVINET

ELECTRIC BASS

ELECTRIC GUITAR

SOPRANO SAX.

ALTO SAX.

TENOR SAX.

TRUMPET IN B \flat

TROMBONE

DRUM SET

WOODBLOCK

PORRO SABROSON

10

PNO.

CL.VO.

E.B.

E.GTR.

S. SX.

A. SX.

T. SX.

B \flat TPT.

TBN.

D. S.

PERC.

10

PORRO SABROSON

19

1. 2.

PNO.

CLVO.

E.B.

E.GTR.

S. SX.

A. SX.

T. SX.

Bb TPT.

TBN.

D. S.

PERC.

19

1. 2.

19

1. 2.

PORRO SABROSON

LA SEGUNDA VEZ
AL

26

LA SEGUNDA VEZ
AL

PNO.

26

LA SEGUNDA VEZ
AL

CLVO.

26

LA SEGUNDA VEZ
AL

E. B.

26

LA SEGUNDA VEZ
AL

E. GTR.

LA SEGUNDA VEZ
AL

S. SX.

26

LA SEGUNDA VEZ
AL

A. SX.

LA SEGUNDA VEZ
AL

T. SX.

LA SEGUNDA VEZ
AL

B \flat TPT.

26

LA SEGUNDA VEZ
AL

TBN.

LA SEGUNDA VEZ
AL

D. S.

26

LA SEGUNDA VEZ
AL

PERC.

26

LA SEGUNDA VEZ
AL

PORRO SABROSON

SAI LEN ES TE PO RRO QUE ES SA BRO SON TO DA LA

34

PNO.

CLVO.

E.B.

E.GTR.

S. SX.

A. SX.

T. SX.

B♭ TPT.

TBN.

D.S.

PERC.

34

PORRO SABROSON

6

42 GEN TE LO SAI LA CON SA 1. 2. 3. 1. 42 SOR SAI LEN ES TE SOR CO GA SU PA RE GA Y AGA RREN EL 50M QUE ESTE PO RRO NUE VO ES UNA INS PI RA CIOM CO GA SU PA

PNO. 42

CLVO. 42

E.B. 42

E.GTR. 42

S. SX. 42

A. SX. 42

T. SX. 42

B \flat TPT. 42

TBN. 42

D. S. 42

PERC. 42

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Porro Sabroson'. The score is arranged for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is at the top, with lyrics in Spanish: 'GEN TE LO SAI LA CON SA SOR SAI LEN ES TE SOR CO GA SU PA RE GA Y AGA RREN EL 50M QUE ESTE PO RRO NUE VO ES UNA INS PI RA CIOM CO GA SU PA'. The piano accompaniment is divided into several parts: PNO. (Piano), CLVO. (Clavichord), E.B. (Electric Bass), E.GTR. (Electric Guitar), S. SX. (Saxophone Soprano), A. SX. (Saxophone Alto), T. SX. (Saxophone Tenor), B \flat TPT. (Trumpet B-flat), TBN. (Trumpet B-natural), D. S. (Drum Set), and PERC. (Percussion). The score is in 4/4 time and features first and second endings for several sections. The page number '42' is written at the beginning of each staff, and the page number '6' is in the top right corner.

PORRO SABROSON

49
CION SAI LEN ES TE PO BBO QUE ES SA BBO SON TO DA LA GEN TE LO SAI LA CON SA BOR SAI LEN ES TE BOR Y LO SAI LA LU CHI TO

PNO.
49

CLVO.
49

E. B.
49

E. GTR.
49

S. SX.
49

A. SX.
49

T. SX.
49

B \flat TPT.
49

TBN.
49

D. S.
49

PERO.
49

PORRO SABROSON

Vocal Line:
56 Y LO BAI LA PA CHI TO Y LO BAI LA EDMUN DI TO Y LO BAI LA MA TIL DE PR1 MA
Y LO BAI LA TU MA MA Y LO BAI LA TU RA RA
Y LO BAI LA TU TI A Y LO BAI LA TU

Instrumental Parts:
PNO. (Piano)
CL.VO. (Clarinet)
E.S. (E.Saxophone)
E.Gtr. (Electric Guitar)
S. SX. (Saxophone)
A. SX. (Alto Saxophone)
T. SX. (Tenor Saxophone)
B♭ Tpt. (B♭ Trumpet)
Tbn. (Trombone)
D. B. (Double Bass)
PERC. (Percussion)

The score features a variety of rhythmic patterns and dynamics, with first and second endings marked at the end of the piece. The percussion part includes a mix of eighth and sixteenth notes, while the double bass and electric guitar provide a steady harmonic foundation.

PORRO SABROSON

63 AL SIGNO [C] [S] [D']

63 SAI LEN ES TE PO RRO QUE ES SA BRO SON TO DA LA GEN TE LO SAI LA CON SA

PNO. 63

CLVO. 63

E. B. 63

E. GTR. 63

S. SX. 63

A. SX.

T. SX.

B♭ TPT. 63

TBN. 63

D. S. 63

PERC. 63

69

1. 2. 1.

SOR SAI LEN ES TE SOR Y LO SAI LA LOS LA RA Y LO SAI LA LOS PA RA Y LO SAI LA MUCHA GEN TE Y LO SAI LA TIRO FI GO EL PRESI

PNO.

CLVD.

E.B.

E.GTR.

S.Sx.

A.Sx.

T.Sx.

B♭ Trp.

Tbn.

D.S.

PERC.

69

1. 2. 1.

PORRO SABROSON

78 A' B'

V. DEN TE

PNO.

CLVO.

E.B.

E.Gtr.

S. SX.

A. SX.

T. SX.

B♭ Tpt.

Tbn.

D.S.

Perc.

86

FLV.

PNO.

CLV.

E.S.

E.TRN.

S.SX.

A.SX.

T.SX.

Bb TRP.

TRN.

D.S.

PERC.

86

86

PORRO SABROSON

C'

93

PNO.

CLVO.

E. S.

E. TR.

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

Bb Tpt.

Tbn.

D. S.

PERC.

93

8'

101

FLV.

PNO.

CLV.

E.S.

E.Gtr.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bb Trp.

Tbn.

D.S.

Perc.

101

109

FLV.

PNO.

E.B.

E.GTR.

S. SX.

A. SX.

T. SX.

B♭ TRP.

TRB.

D.S.

PERC.

109

109

116

PNO.

CLVO.

E. S.

E. Gtr.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B♭ Trp.

Tbn.

D. S.

Perc.

116

116

BIBLIOGRAFIA

- Música tropical y salsa en Colombia, Ed. Fuentes, Medellín Colombia, 1992.
- Wade Peter, 2000. Música raza y nación: música tropical en Colombia, Chicago, Ed. De la universidad de Chicago.
- Portaccio Jose, Colombia y su música, 1989, Ed. Logos.
- Nueva historia de Colombia, Varios autores, Planeta Colombiana editorial S.A, 1989.
- Godes Patricia, Guía esencial del Soul, Ed. La máscara, 1994, Valencia – España.
- Valencia Rincón, Victoriano, Tesis (Pedagogo musical). -- Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, 1995.

DISCOGRAFIA

- James Brown, star time, 1991 Polygram records, Inc. 849 108-2
- Funky stuff, the best of Funk essentials, 1993 Polygram records, Inc. 514 821-2
- Diana Uribe, La búsqueda de la dignidad: la historia del movimiento por los derechos civiles en estados unidos, Serie Contracultura.
- Parliament, The best of Parliament, 1995 Polygram records, Inc.
- Classic Funk 3, Definitive Funk Mastercuts vol. 3, 1995 Beechwood music, CUTSCD 24
- Festival de Bandas Vol. 2, Discos Victoria CDV 1134
- Gaita Caliente, Lucho Bermúdez, Polygram Colombia S12222 2
- El Rey del Merecumbé, Pacho Galán, Discos Fuentes, D160 29
- Los Bajeros de la Montaña, Fundación Música MA – TCOL006
- Los Goleen Boys, 16 Grandes Exitos, Discos Fuentes D10105
- Historia Musical de Afrosound, Discos Fuentes E20160