



Universidad  
del Atlántico

CÓDIGO: FOR-DO-109

VERSIÓN: 0

FECHA: 03/06/2020

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA  
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL  
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, 12 de julio de 2021

Señores

**DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS**

Universidad del Atlántico

Cuidad

**Asunto: Autorización Trabajo de Grado**

Cordial saludo,

Yo, **VICTOR MANUEL DE LA HOZ CAMACHO.**, identificado(a) con **C.C. No. 1.234.090.707** de **BARRANQUILLA**, autor(a) del trabajo de grado titulado **Furor de la cumbia y el merecumbé en la música decembrina tradicional colombiana** presentado y aprobado en el año **2021** como requisito para optar al título Profesional de **Profesional en Música.**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,

Firma: *Victor De la Hoz C.*

**VICTOR MANUEL DE LA HOZ CAMACHO.**

**C.C. No. 1.234.090.707 de BARRANQUILLA**

**DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO**

*Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.*

Puerto Colombia, **12 de julio de 2021**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Bibliotecas** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	Furor de la cumbia y el merecumbé en la música decembrina tradicional colombiana
Programa académico:	Música

Firma del Autor:	<i>Victor De la Hoz C.</i>						
Nombres y Apellidos:	Victor Manuel De la Hoz Camacho						
Documento de Identificación:	CC	x	CE		PA	Número:	1.234.090.707
Nacionalidad:	Colombiana			Lugar de residencia:	Barranquilla		
Dirección de residencia:	Calle 45F #18-90						
Teléfono:	3424230			Celular:	3045999016		



**FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO**

<b>TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO</b>	<b>FUROR DE LA CUMBIA Y EL MEREKUMBÉ EN LA MÚSICA DECEMBRINA TRADICIONAL COLOMBIANA</b>
<b>AUTOR(A) (ES)</b>	<b>VICTOR MANUEL DE LA HOZ CAMACHO</b>
<b>DIRECTOR (A)</b>	<b>RICARDO OSPINA DUQUE</b>
<b>CO-DIRECTOR (A)</b>	<b>RICARDO OSPINA DUQUE</b>
<b>JURADOS</b>	<b>REY ARTURO GONZÁLEZ AUGUSTO OJITO PERTÚZ</b>
<b>TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE</b>	<b>PROFESIONAL EN MÚSICA</b>
<b>PROGRAMA</b>	<b>MÚSICA</b>
<b>PREGRADO / POSTGRADO</b>	<b>PREGRADO</b>
<b>FACULTAD</b>	<b>BELLAS ARTES</b>
<b>SEDE INSTITUCIONAL</b>	<b>BELLAS ARTES</b>
<b>AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO</b>	<b>2021</b>
<b>NÚMERO DE PÁGINAS</b>	<b>47</b>
<b>TIPO DE ILUSTRACIONES</b>	<b>PARTITURAS MUSICALES</b>
<b>MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)</b>	<b>NO APLICA</b>
<b>PREMIO O RECONOCIMIENTO</b>	<b>NO APLICA</b>



**FUROR DE LA CUMBIA Y EL MERE CUMBÉ EN LA MÚSICA DECEMBRINA  
TRADICIONAL COLOMBIANA**

**VÍCTOR MANUEL DE LA HOZ CAMACHO**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN MÚSICA**

**RICARDO OSPINA DUQUE**

**M.M. JAZZ STUDIES**

**PROGRAMA DE MÚSICA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO**

**PUERTO COLOMBIA**

**2021**

NOTA DE ACEPTACION  
3.9 (tres punto nueve)

---

Aprobado

---

---

---

DIRECTOR(A)

Ricardo Ospina Duque

---

JURADO(A)S

Rey Arturo González González

---

Augusto Ojito Pertuz

---

## **FUROR DE LA CUMBIA Y EL MERECUMBÉ EN LA MÚSICA DECEMBRINA TRADICIONAL COLOMBIANA**

### **RESUMEN**

Este trabajo de investigación pretende explicar como ha sido el proceso de composición de tres piezas de cumbia y merecumbé para Big band destacando sus variaciones rítmicas, instrumentales y los elementos tanto sociológicos como de otra naturaleza externa que la instauraron como la música predilecta para acompañar las celebraciones navideñas y de fin de año durante una época particular en Colombia.

**PALABRAS CLAVE:** Música Tropical, Big Band, Orquestas de Baile.

### **ABSTRACT**

This research work aims to explain how the composition process of three pieces of cumbia and merecumbé for Big band has been, highlighting its rhythmic and instrumental variations and the sociological and other external elements that established it as the favorite music to entertain the celebrations of Christmas and New Year's Eve during a particular period in Colombia.

**KEY WORDS:** Tropical Music, Big Band, Dance bands.

## Tabla de Contenido

1. Introducción.....	6
2. Objetivo.....	7
2.1 Objetivo Principal.....	7
2.2 Objetivos Específicos.....	7
3. Planteamiento y Justificación.....	8
3.1 De mi Tierra.....	8
3.2 Cumbia No. 1 para Piano Preparado.....	8
3.3 El Barquero.....	9
3.4 En Los Confines De La Lejanía.....	9
3.5 Te Espero.....	10
3.6 La Noche Santa.....	10
3.7 Cuando Estoy Contigo.....	10
4. Metodología.....	11
4.1 Cumbia No. 1 para Piano Preparado.....	11
4.2 El Barquero.....	14
4.3 En Los Confines De La Lejanía.....	16
4.4 Te Espero.....	19
4.5 La Noche Santa.....	21
4.6 Cuando Estoy Contigo.....	24
5. Profundización Investigativa: Investigación para el arte.....	27
5.1 Origen y Transformaciones de la Cumbia en Colombia.....	28
5.2 Papel de La Industria Fonográfica.....	29
5.3 Distinciones Instrumentales.....	30
5.3.1 Instrumentación de las Composiciones.....	30
5.3.2 Particularidades y Combinaciones en la Instrumentación.....	31
5.4 Composiciones.....	31
5.4.1 Palo e' Limón.....	32
5.4.2 La Fortuna.....	37
5.4.3 Siente Mi Cosquilleo.....	40
6. Conclusiones.....	44
7. Referencias Bibliográficas.....	46

### Listado de Figuras

Figura 1. Patrón de acompañamiento.....	12
Figura 2. Fragmento de la pieza “Te espero”.....	20
Figura 3. Modulación por Relación Cromática Mediante.....	22
Figura 4. Modulación por Cadencia Rota Artificial.....	22
Figura 5. Re-armonización de la Subdominante.....	23
Figura 6. Patrón rítmico básico del aire de tambora golpiá’ .....	25
Figura 7. Melodía principal “Cuando estoy contigo”.....	26
Figura 8. Tema A – Palo e’ limón.....	32
Figura 9. Tema B – Palo e’ limón.....	33
Figura 10. Groove – Palo e’ limón.....	33
Figura 11. Tema C– Palo e’ limón.....	34
Figura 12. Re-armonización Tema C – Palo e’ limón.....	35
Figura 13. Tema A – La fortuna.....	37
Figura 14. Melodía solista – La fortuna.....	38
Figura 15. Sintetizador – La fortuna.....	39
Figura 16. Tema A – Siente mi cosquilleo.....	41
Figura 17. Tema B – Siente mi cosquilleo.....	42
Figura 18. Tema del saxofón barítono – Siente mi cosquilleo.....	42
Figura 19. Coda final – Siente mi cosquilleo.....	43



## 1. Introducción

El siguiente trabajo tiene por objeto componer tres piezas musicales como aporte al repertorio para *Big band* en adición a seis obras de diversos estilos y formatos instrumentales que hacen parte del portafolio artístico, el cual es una colección de obras de mi autoría y en colaboración con otros autores como componente anexo a este trabajo de investigación enfocado a la cumbia de orquesta como parte de la música tropical.

La “cumbia”, es un término polisémico que a lo largo de su historia ha tenido muchas variaciones debido a su popularidad y expansión por todo el continente. Por eso no es posible hablar de la cumbia como una sola cosa, muchas músicas alrededor de Latinoamérica son llamadas de este modo y no necesariamente son derivación directa una de la otra. La cumbia está presente en Colombia, Argentina, Chile, Perú, Ecuador, México, Venezuela y otros países más, cada una con diferencias en sus letras y su instrumentación. Sin embargo, todas comparten algún elemento musical en común que las relaciona, en la mayoría de los casos, el apartado rítmico que tiene siempre el contragolpe remarcado o se encuentra un patrón del bajo bastante característico y similar. A pesar de ello, no hay que perder de vista que cada una es un fenómeno diferente en cada uno de los lugares ejemplificados y no debe ser confundida una con otra, ni mucho menos generalizarse.

Muchas de ellas tienen variantes y ramificaciones como es el caso de la cumbia colombiana. En cuanto a su inicio, “la comprobación del origen de la cumbia se liga a la integración del coctel americano y llega a las raíces de nuestro ancestro triétnico, cuyos tres ingredientes, mezclados ya en diferentes proporciones, forman la síntesis de la Nación colombiana” (Zapata, 1962, p.190). Esta síntesis se refiere a la mezcla de las culturas indígena, negra y española, para el caso específico, la afluencia musical de estas tres culturas en el ritmo y

la instrumentación de los conjuntos primitivos. Más tarde, se da el desarrollo de otros estilos de cumbia en el país que fueron impulsados en compañía de otras músicas oriundas de la costa caribe, señalando concretamente al porro, la gaita y el fandango. Estos nuevos tipos de cumbia y ritmos costeños (entre estos el merecumbé) con instrumentación diferente a la tradicional del caribe colombiano, obedeciendo a fines comerciales, llevan el nombre de “música tropical”, la cual tuvo su mayor producción y gozó de extrema popularidad entre los años 60’s y 80’s, fenómeno el cual abordaremos también en esta investigación.

## **2. Objetivo**

### **2.1 Objetivo Principal**

Componer un compendio de tres piezas para *Big band* (dos en ritmo de cumbia y una en ritmo de merecumbé) con el estilo de la música tropical colombiana teniendo en cuenta su relación a la música decembrina y de fin de año.

### **2.2 Objetivos Específicos**

- Hacer un análisis formal de elementos y patrones rítmico-melódicos de diferentes canciones de música tropical y basados en la experiencia y la observación, explicar distintas particularidades musicales que se derivan de la cumbia tradicional y cómo son adaptadas al nuevo formato instrumental.
- Recopilar de manera documental datos que develen la evolución de la cumbia desde su forma tradicional dando origen a variantes como el merecumbé y el paseo hasta instaurarse como un sello de la música tropical y su gran popularidad en las fiestas de fin de año.

### **3. Planteamiento Y Justificación**

A continuación, he de reseñar las siete obras que conforman el portafolio artístico que complementan este trabajo de investigación comenzando por la obra insignia del mismo.

#### **3.1 De Mi Tierra**

“De mi tierra”, es el título del compendio de obras de música tropical que tiene como protagonista a la cumbia y al merecumbé. Está conformado por tres piezas las cuales son:

I. Palo e' limón (Cumbia), II. La fortuna (Cumbia) y III. Siente mi cosquilleo (Merecumbé). Éstas reúnen todas las características de la músicaailable y están al servicio de las festividades llevando impregnado el sonido del caribe colombiano.

#### **3.2 Cumbia No. 1 para Piano Preparado**

Yendo más hacia lo tradicional, está “Cumbia no. 1 para piano preparado”, obra la cual recrea el ritmo y forma de la cumbia autóctona del caribe colombiano. Esta nace como empuje al deseo del músico instrumentista Carlos Andrés Ibáñez de incentivar la interpretación de música y ritmos caribeños al piano creando obras adaptadas a este sin que pierdan su esencia. Es escaso el número de obras de este tipo compuestas para tal fin y que se pueden obtener con facilidad.

Marín (2018) refiriéndose a las obras de música caribeña, afirma:

Una fuente importante de información es el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. Allí se puede encontrar manuscritos, libros, grabaciones, programas de mano y catálogos entre otros documentos. Al hacer un rastreo en su base de datos, se aprecia que son pocas las obras que han sido editadas con miras a disponerlas al público para su interpretación; éstas, pertenecen a un grupo pequeño de compositores: Adolfo Mejía, Hans Neuman, Jaime León y Emirto De Lima. (p. 118)

Esta es una de las motivaciones que nos atañen, por ello, esta propuesta quiere darle amplitud a la música costeña en cuanto al ámbito clásico y pianístico se refiere, de tal manera que pueda tener oportunidad de ser interpretada y divulgada en el campo a nivel nacional e internacional.

### **3.3 El Barquero**

“El barquero”, es una obra en forma sonata para grupo de cámara (flauta, clarinete, violín, cello y piano) con un carácter alegre y jocoso inspirado en la intrepidez, la lúdica y la fantasía que nos enternece en la selección de temas infantiles. De la misma manera que estimula el imaginario a través de la música de orden programático con base en una idea plasmada en un texto poético y literario. El siguiente texto nos da una idea preliminar del pensamiento que he plasmado en la obra:

“Esta es la historia de un marinero de dulce cantar sobre una barca ligera guiada por el astro del mar; la luna, que causa cambios sobre la marea, hace que juegue de forma serena y asimismo se eleve con majestad. La noche invita a bogar, surcando lejos de la rivera, el viento impulsa la vela, dibuja en blanco su estela, demostrando su incesante navegar.”

### **3.4 En Los Confines De La Lejanía**

Otra obra del portafolio artístico que también tiene como modelo de composición a la música programática es “En los confines de la lejanía”, esta es una pieza mixta escrita para dúo de guitarras eléctricas, voz hablada y electrónica en vivo, pretende trasladar al oyente de manera imaginaria a lugares diferentes de nuestra cotidianidad global. Tiene como objetivo manifestar con ayuda de la narración vocal, las figuras que componen la interacción de los instrumentos y la electrónica en la obra, para este fin en la lírica recurro a la utilización de la metáfora como figura literaria del texto que va a ser declamado.

Las guitarras son el timón de la aventura por los lugares lejanos en el imaginario, nos indican cómo se están desarrollando los sucesos y todas las variaciones en las sensaciones y sentimientos que instaura la obra en sus oyentes, a su vez, la electrónica se encarga de interactuar con ellos y emular el ambiente dónde suceden las cosas.

### **3.5 Te Espero**

“Te espero”, es una canción en forma de *Lied* compuesta para voz solista con acompañamiento de piano. Toma su título del poema homónimo, *Te espero* de Mario Benedetti (1920-2009), escritor y poeta uruguayo. Al pie de la letra de este poema se compone la melodía vocal de la pieza pero con omisiones de algunos párrafos. Esta pensada para ser interpretada por voz femenina, preferiblemente soprano.

### **3.6 La Noche Santa**

“La noche santa”, es una pieza de música sacra para voz solista, coro mixto a cuatro voces (SATB) con el acompañamiento instrumental de orquesta de cuerdas frotadas. La Navidad es el elemento que suscita la idea de la cantautora María Ángel Camacho, con la cual, de manera conjunta conmemoramos un acontecimiento incluido dentro de las sagradas escrituras el cual corresponde a la natividad de Jesús. De una manera lírica se da anuncio al nacimiento del niño Jesús y posterior, narra lo que la tradición cristiana celebra como la epifanía de los reyes o sabios de Oriente.

### **3.7 Cuando Estoy Contigo**

“Cuando estoy contigo”, es una pieza en ritmo de tambora propia de los bailes cantados hecha para ensamble folclórico con instrumentos tradicionales de Colombia que se conforma por: voz líder, respondones y percusión (tambora, tambor alegre, y palmas). Tiene su forma y su estilística vinculada a la practica habitual en la población de San Martín de Loba, Bolívar de la

región caribe colombiana. Es una manifestación de las experiencias personales y el modo de ser de la vida rural. Esta pieza trata de ceñirse a la costumbre de los ancestros que poblaron la subregión de la depresión momposina sin embargo, incursiona con la armonía vocal en los respondones y destaca la heterofonía de los mismos.

#### 4. Metodología

##### 4.1 Cumbia No. 1 para Piano Preparado

“Cumbia No. 1 para piano preparado”, es una pieza que incluye técnicas para componer que son tradicionales en el género como el de desarrollarse bajo un sistema armónico modal o el uso de ostinatos rítmico-melódicos, pero, junto a prácticas musicales que son extravagantes en este contexto. Lo que más llama la atención es la particularidad en el *performance* con la preparación del piano y el uso de instrumentos auxiliares. En segundo lugar, destaca su lenguaje melódico por las escalas que lo constituyen, siendo la obra bastante explotada en ese sentido, sumándole el aspecto de la rítmica que se vale de hemiolas, figuras con gran ajetreo y extenso recorrido. Esto debido a condiciones acústicas propias del instrumento que a lo sumo se ven menguadas por la preparación deliberada del mismo.

La pieza tiene forma musical de Rondó como suele ser costumbre en la cumbia tradicional de flauta de millo, donde se regresa varias veces al tema inicial. Está escrita en C mixolidio y más allá del libre albedrío de la melodía principal, se tiene como base dos escalas: la escala mixolidia, que se construye a partir del 5to grado de la escala mayor y la escala mixolidia b2, que se construye a partir del 5to grado de la escala mayor armónica. Este cambio entre las dos escalas despoja un poco la cualidad “estática” que produce tocar sobre un modo. Esto se lleva más lejos cuando se utilizan cromatismos en combinación con la escala alterada y la escala

de tonos enteros que perturban la sonoridad del modo, a pesar de ello nunca se desvirtúa el carácter modal gracias al acompañamiento de la mano izquierda que lo asienta en toda la pieza.

El acompañamiento además de ser el punto de gravitación armónico, lleva intrínseco la base rítmica que constituye a la cumbia tradicional. Con este patrón se logran marcar los golpes de la percusión de forma agrupada, a la vez que se le asigna una altura concordante de la armonía en cada uno de ellos. Esto es una técnica de composición concebida para la música de piano solista que hace que exista estabilidad por medio de una célula rítmica (repetitiva) con alturas definidas a una melodía dada construyendo así, una textura homofónica. Se implementa tímidamente en el período del Clasicismo con el Bajo Alberti, en el período Romántico se afianza con la forma *Waltz*, en el período del Impresionismo podemos destacar las obras para piano a cuatro manos, sin embargo, esta técnica se vuelve muy prominente cuando es utilizada para la creación de música Jazz con carácter bailable, hablamos de ragtime, stride, boogie-woogie, etc. Cumbia No. 1, sigue esta misma estética debido a que la cumbia, *a priori*, reúne todos los atributos de un sonido alegre, bailable y festivo, por consiguiente, se sintetizan los golpes que la componen dentro del acompañamiento de la mano izquierda y se le atribuyen a cada uno una altura concordante de la armonía.

### Figura 1.

*Patrón de acompañamiento*



*Nota:* En el contratiempo yacen los golpes del llamador y el guache, en la línea inferior, el patrón de bajo predeterminado para este ritmo.

Sumado a lo señalado anteriormente, para adquirir cercanía en el empleo de los instrumentos de percusión, la pieza se vale de la preparación del instrumento. A través de las preparaciones es posible variar el timbre natural del piano en busca de sonidos más “brillantes”, con menos *release* (si hablamos en términos de la envolvente acústica), de mayor resonancia, tonos complejos por medio de frecuencias de combinación, etc. El origen de la motivación para recurrir a esta práctica es en cierta medida semejante a la del compositor John Cage en el año de 1938 debido a una necesidad logística para el *performance* de una obra. (Sabatini, s.f) relata que la obra estaba pensada para instrumentos de percusión, pero el escenario dónde iba a ser expuesta no contaba con el espacio suficiente y solo había un piano de cola. Luego de días de componer, insatisfecho con el resultado del sonido del piano solo, decidió alterarlo colocando objetos sólidos de diferentes propiedades entre las cuerdas del arpa, esto hacía que recalcará su cualidad percusiva abriendo una extensa gama de timbres y texturas, Cage quedó fascinado con el sonido resultante y es así como compone “*Bachanale*”, su primera obra de las veinti-ocho que tiene para piano preparado.

Para el caso de la obra “Cumbia No. 1”, el diseño de las preparaciones destinadas a alterar el sonido del piano tiene como referente el trabajo que Cage realizó en “Sonatas e interludios para piano preparado” (1946-48). Se organizan de manera clasificada tres categorías en la preparación:

1. Mínimamente preparado
2. Semi-preparado
3. Preparado



En cada categoría varía el número de objetos que son colocados en simultáneo, así como varía la profundidad de su colocación entre las cuerdas. El grupo de objetos para las preparaciones está conformado por telas, tornillos de carraje, tornillos hexagonales y papel aluminio. Con las variables anteriormente señaladas, se logran recrear los efectos de tambores y de los idiófonos (guache o maracas). Todo esto se explica con más detalle en las notas de interpretación que vienen junto con la partitura.

#### **4.2 El Barquero**

“El Barquero”, es una obra en forma Sonata para grupo de cámara (Flauta, Clarinete en Bb, Violín, Cello y Piano) con melodías sencillas pero con un apartado armónico y textural que le dan un estilo impresionista. De igual manera, están presente elementos del periodo Clásico dada la naturaleza de algunas melodías y la intercomunicación de los diferentes temas también influenciados por la forma musical de la obra.

Es introducida por un pequeño preludeo donde el piano es el soporte de una conversación motivica entre maderas y cuerdas. Éste realiza acordes extendidos sin relación tonal alguna mientras, el resto de los instrumentos intervienen con melodías cortas y dispares rítmicamente que dan la impresión de un tempo enrevesado, de la misma manera, no dan sensación de estar circulando en alguna tonalidad. Este supuesto, da un vuelco en la exposición de la obra cuando en la presentación del Tema A, se evidencia una cadencia auténtica en E Mayor como contraste a la sección preliminar e indicio sobre la tonalidad en la cual se desarrollará la obra. Sin embargo, no cesa el uso de armonías que descolocan el sentido de lo tonal generando estados de incertidumbre y ambigüedad.

Dentro de la exposición, el Tema A luego de ser presentado por maderas y cuerdas, se transforma motivicamente modificando la cabeza del tema y es re-armonizado aplicando los

acordes sin relación tonal que distinguimos en el preludio. Esta variación del tema toma el nombre de A' que es seguida por un juego entre todos los instrumentos al imitar a modo de pregunta-respuesta la cola del motivo dirigido por el cello sobre una progresión que desemboca en una cadencia perfecta con una resolución retardada por la sensible (de E Mayor) que nos da paso al siguiente tema.

Para la presentación del Tema B, el piano toma el protagonismo con una melodía de carácter dulce y alegre que es repetida un par de veces y que tiene a las cuerdas realizando un acompañamiento con *staccato* y *pizzicato* dando un efecto de cadencia andante (esta vez refiriéndonos a *cadencia* en términos de ritmo), que contrasta con el primer tema que tiene un ritmo menos marcado. El Tema B también es variado y en su forma B', es el violín quien toma la cola del primer motivo, lo invierte y modifica a su gusto, luego utiliza el mismo motivo íntegro lo trasporta e invierte su cola. Como elemento incongruente con el carácter dulce del Tema B, se opta por acordes con 13va paralelos que crean tensión para prontamente dar relajación en la repetición de la segunda casilla y concluir la sección de exposición.

En el desarrollo, el clarinete comienza tocando el motivo del Tema A con reducción en su distancia interválica mientras que el violín le sigue con el motivo del Tema B fraccionado, también con interválica distinta, el cello por su parte apoya en la cola del motivo del Tema A. Todos ellos conjugan una armonía difusa y con entradas dispares dan una inestabilidad rítmica que manifiesta una premisa de extravío y de duda. Esto se ve apoyado por las escalas ascendentes en el piano que, en el principio de la exposición, eran completamente diatónicas a E Mayor, queriendo simbolizar seguridad o tranquilidad. Para esta parte del desarrollo, se opta por la escala de tonos enteros que exterioriza una emoción totalmente contraria. Este estado es

alimentado por la tensión de ejecutar seguidamente un acorde dominante en negras cada vez más extendido pero que termina descansando en el ya convenido centro tonal de la obra, E Mayor.

Seguido de esto, el violín se hace al frente con una melodía muy emotiva mientras las maderas contrapuntean haciendo el primer motivo del Tema B, luego el cello, en un cambio de modalidad en el acorde irrumpe con un discurso lleno de energía y determinación, motivando a la reaparición del Tema B' con su ritmo andante. Esta vez, el cello tiene a su cargo la melodía que está transpuesta mientras que el piano es quien hace los ataques marcando una marcha más impulsiva que la de la propia exposición. Posteriormente el violín retoma el Tema B mientras el piano empieza a realizar escalas y arpeggios con la mano derecha, la naturaleza de éstos en su relación melodía – armonía, deriva en un pasaje con un carácter temeroso, pero vuelve a ser interrumpido por el mismo discurso lleno de valor del cello que desencadena el Tema B' y su característico andante.

La recapitulación de la obra modula a la tonalidad de C mayor con el mismo ímpetu de escalas en el piano como a principio de la exposición. Mientras, el Tema A ya no es tocado en conjunto por cuerdas y maderas, sino que se distribuye entre los mismos, pasa igual con el Tema B que aparece en su forma original además de sus variaciones y por medio de un contrapunto cada vez más apacible, en medio de una cadencia plagal, van introduciendo un final sumamente tranquilo a la obra.

#### **4.3 En Los Confines De La Lejanía**

“En los confines de la lejanía”, es una pieza mixta escrita para dúo de guitarras eléctricas, voz hablada y electrónica en vivo. La obra tiene como foco creativo el procesamiento de sonido de las guitarras en tiempo real, de igual manera, utiliza soportes de medio fijo para el apoyo de las mismas brindándoles referencias en el pulso rítmico y proporciona *loops* que complementan

los efectos generados por la electrónica. Esto ayuda a la simplificación de los procesos y reduce la carga de trabajo para quien controla este apartado y el mismo sistema de procesamiento.

Esta obra se construyó en el sistema “Pure data” siendo la zona virtual de trabajo donde convergen las guitarras, la voz, los efectos y la electrónica la cual tiene todo el control del sonido. Simultáneamente, los instrumentistas tienen potestad del nivel de algunos parámetros de la electrónica para su propia escucha, es decir, a modo de monitorización mas no a modo de salida a los altavoces principales. Éstos pueden variar parámetros como el nivel de efecto, la intensidad del retorno en relación al resto de intérpretes, etc. Esto se realiza con el fin de que cada instrumentista tenga su propia “mezcla” de modo que las transformaciones de la electrónica no afecten a su ejecución. El instrumentista puede elegir para sí un sonido completamente seco, mojado o con un porcentaje diferencial entre ambos. Para tener una visión más clara de lo que busca cada uno de estos efectos, puede revisar las convenciones que se anexan a la partitura en el apartado llamado “Glosario de Efectos”. Allí se encuentran de manera descriptiva los diferentes estados de modificación del sonido de las guitarras, sus propiedades para la síntesis en la electrónica que se aplican en diferentes momentos de la pieza y la lista de los archivos de sonido para el medio fijo.

Todos los intérpretes tienen en su retorno un metrónomo que permite sincronizar la interpretación de las guitarras a manera de dúo y en conexión con la electrónica cuando la partitura así lo indica. En este último caso, el instrumentista debe tener muy a la escucha el material pregrabado para realizar su interpretación, esto reduce en gran medida problemas de tiempo y sobretodo de dinámica que pueden surgir al momento de hacer los bucles en vivo. Por ello, antes de mandar un *loop* por la salida principal de los altavoces, el instrumentista ya lo ha

escuchado con antelación en su retorno personal y por ende, ya habrá grabado con el nivel de dinámica acorde al material presentado.

En el desarrollo estructural de la obra, se da un poco más de libertad en la temporalidad de los eventos, el ritmo del discurso creativo es marcado por cada uno de los intérpretes y actores en escena siendo liderado por el trabajo de la electrónica. La aleatoriedad es una característica que tiene protagonismo dentro de la obra en vista de que dependiendo del ritmo de la palabra del narrador, un evento sonoro puede repetirse “n” veces y es la electrónica quien da las pautas para saltar de una sección a otra, en consecuencia la duración total de la obra puede variar de un *performance* a otro dependiendo del ritmo de la voz y del tiempo de espera en la toma de decisiones técnicas e interpretativas de la electrónica. Son pocas las maniobras que se deben ejecutar con un tiempo específico, igualmente éstas tienen un margen de tolerancia amplio, entonces el ejecutante de la electrónica puede decidir extenderse lo que quiera según su sentir o ser estricto con el tiempo señalado en la partitura.

La voz, contrario a lo que puede pensarse, en esta obra no tiene valor protagónico, (de hecho, no tiene presencia física en el escenario) el foco principal está sobre los instrumentos musicales, la intercomunicación de las dos guitarras eléctricas mediadas por los sistemas de sonido electrónicos. El narrador tiene intervenciones muy cortas, no más de dos frases, por ello sólo contextualiza o recrea el imaginario en los oyentes de lo que los instrumentos de manera programática están tocando o a pasos de interpretar.

Para tal fin, en la intervención de la lírica recurre a la utilización de la metáfora como figura literaria del texto que va a ser declamado, el artista surrealista ruso Vladimir Kush (2010) nos cuenta lo siguiente:

“La metáfora está dirigida a los sentimientos y el subconsciente del espectador. Da rienda suelta a la imaginación, ya que es la imaginación la que crea las conexiones entre dos cosas aparentemente diferentes. La metáfora deja la mente abierta para captar la semejanza oculta de las cosas y los eventos.”

#### 4.4 Te espero

“Te espero”, es un *Lied* compuesto para voz solista con acompañamiento de piano. Tiene una estructura formal ternaria (ABA’) Donde A está en tonalidad mayor y B en tonalidad menor. Su melodía vocal es muy *cantabile*, predomina el movimiento por grado conjunto y tiene pocos saltos interválicos. El piano destaca por arpeggios en la mano izquierda durante toda la pieza y en la mano derecha acordes que apoyan a la melodía principal, también hace uso del bajo alberti a modo de acompañamiento y trémolos en dinámica *mezzo-forte* que aportan carácter dramático en ciertas partes de la pieza.

Su tonalidad principal es Eb mayor, pero hace bastante uso del intercambio modal. Podemos destacar a la Subdominante que se haya unas veces mayor y otras veces menor, dependiendo el momento de la obra. Podemos encontrar una Subdominante mayor, por ejemplo, en una cadencia perfecta (IV – V7 – I) que finalice una frase musical o una sección. A su vez, una Subdominante menor en el acompañamiento del primer motivo de la voz (I – IVm6 – I).

En la reiteración de esta primera frase musical se hace uso de acordes disminuidos con séptima disminuida. Estos acordes a pesar de tener implícito un tritono, no tienen una función dominante, solo se consideran como una aproximación cromática logrando dar dinamismo y “color” a la progresión. Tenemos el primer acorde disminuido sobre la Dominante medio tono por encima ( $\#V^{\circ}7$ ) y la Mediante rebajada medio tono ( $bIII^{\circ}7$ ). Ambos acordes son complementados por la escala disminuida que hace la voz.

**Figura 2.**

*Fragmento de la pieza “Te espero”*

The image shows a musical score for Soprano and Piano. The Soprano part is in G minor, starting at measure 17. The Piano part is in G minor, also starting at measure 17. The score shows a chromatic descent in the piano accompaniment. Two specific chords are highlighted with red boxes: a #V°7 chord (F#m7b9) in measure 18 and a bIII°7 chord (Bbm7b9) in measure 20. The lyrics are: "o que ven-gas no cre-o que-ven-gas. lo sé, sé que no-o-o-ven-drás. Sé que".

Seguido de esto, contrastamos con una progresión desde el sexto grado bajando cromáticamente la fundamental dando como resultado, acordes prestados de otros modos y con una cadencia perfecta se regresa al tema inicial.

Su parte B contrasta con una tonalidad menor que juega cromáticamente con el séptimo grado, unas veces lo altera, otras no. Hace uso de cadencias rotas y de acordes dominantes que no tienen resolución. Es el caso del compás 38 donde de un Ab7 vamos a un D mayor, el quinto grado de la tonalidad de esta sección. Posterior a ello modulamos a la tonalidad principal, Eb mayor para la repetición de la Parte A por medio del mismo acorde dominante (Ab7), el piano acompaña con tritonos descendentes.

En la reiteración de la Parte A, mantenemos la misma cuadratura y melodía solo con algunos cambios en los acordes. Para los compases finales, después del desplazamiento cromático desde el sexto grado, la cadencia perfecta que sucede en la primera parte aquí se convierte en una cadencia imperfecta dejando la Dominante en un calderón que acaba con el

dramatismo de los trémolos para “descansar” en Tónica en su primera inversión. Finalmente, una relación II – V7 – I da por terminada la obra.

#### **4.5 La Noche Santa**

“La noche santa”, es una obra de música sacra para voz solista, coro mixto (SATB) acompañado de orquesta de cuerdas frotadas. El coro trabaja como apoyo y acompañamiento vocal con una textura polifónica en bloque y realiza contra-melodías que rellenan los espacios que deja la voz solista. Es protagonista durante el estribillo que solo aparece una vez generando contraste y siendo el punto cumbre de la obra.

El texto ha sido elaborado por la cantautora barranquillera, María Ángel Camacho. Se compone de seis estrofas con una línea melódica levemente variada (apenas para el fraseo) y se presenta siempre de manera anacrúsica a diferencia del estribillo que entra de manera tética. La orquesta de cuerdas frotadas se compone de doce integrantes con la formación instrumental 4-3-2-2-1 y maneja texturalmente un acompañamiento homofónico y contrapuntístico al estilo barroco que es evidenciado en el intermedio instrumental de la obra donde el bajo continuo sale a relucir.

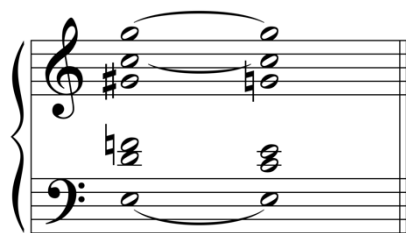
Un elemento para destacar en esta composición es su frenético cambio en la armonía. A lo largo de ella podemos encontrar que modula de tonalidad varias veces. Inicia en el tono de A mayor y después de tres estrofas, en el intermedio instrumental, las cuerdas frotadas realizan su contrapunto en la tonalidad de C mayor y regresan a A mayor, posteriormente, avanzan hacia la tonalidad de Bb mayor. Las dos primeras modulaciones se hacen por medio de los dominantes principales de la tonalidad previa, es decir, al estar en A mayor, la cadencia es E7 - C y al estar en C mayor la cadencia es G7 - A.



La primera resolución es recurriendo a la armonía cromática, entre los acordes E y C podemos encontrar una Relación Cromática Mediante (R.C.M.) o Relación por Cromatismo de Tercera. Dos acordes están en una R.C.M. si se encuentran a una distancia de 3ra mayor o 3ra menor, sea ascendente o descendente y deben tener por lo menos una nota común. En este V7 alterado es posible encontrar tres notas en común que nos facilitan una modulación directa.

### Figura 3.

#### *Modulación por Relación Cromática Mediante*



A: V<sup>7</sup>Alt C: I<sub>3</sub><sup>6</sup>

Estando en la tonalidad de C mayor, la segunda resolución se hace por medio de una cadencia rota artificial V7-VI(M) que cumple el mismo propósito de una cadencia rota común V7-VIm. Teniendo en cuenta que el VI grado se le conoce como tónica relativa o relativo, en este caso, cambia la modalidad del acorde (se transforma en un acorde mayor).

### Figura 4.

#### *Modulación por Cadencia Rota Artificial*



C: V<sup>7</sup> - VI  
A: I

Este acorde se utiliza como punto pivote siendo la tónica relativa (VI grado) de C mayor y la Tónica principal (I grado) de A mayor, es decir, tiene una doble función tonal, esto gracias al intercambio modal del acorde y la progresión sucesiva que asienta la modulación a esta tonalidad. La ultima parte se desenvuelve en la tonalidad de Bb mayor llegando por medio de su dominante principal F7 a través de un movimiento cromático E7 - F7.

El estribillo al ser la parte de contraste cambia el carácter modal recurriendo a la tonalidad paralela Bb menor en calidad de menor melódico durante la primera parte de la frase, siguiente a ello, realiza una cadencia II-V-I a la tonalidad paralela, Bb mayor.

De aquí en adelante nos quedamos en una sola tonalidad (Bb mayor) sin embargo, se hace uso del préstamo modal en distintos momentos. Para destacar, en el compás no. 69, el grado bVII (modo mixolidio) se utiliza como re-armonización de la Subdominante, esto a razón de que el coro realiza un acorde de Sexta Italiana por lo cual, un IV grado diatónico no cabría allí.

### Figura 5.

#### *Re-armonización de la Subdominante*

Bb: ii<sup>7</sup> - bVII<sup>7</sup> - V<sub>4</sub><sup>6</sup>

#### 4.6 Cuando Estoy Contigo

“Cuando estoy contigo”, es una canción hecha en ritmo de tambora, una de las manifestaciones que hacen parte de los bailes cantados que se establecen en los departamentos de Bolívar, Magdalena y Cesar en la región caribe colombiana.

Originaria en la sub-región de la Depresión momposina en el Brazo de Loba del río Magdalena, la tambora es una práctica musical ancestral donde se expresa la identidad cultural del nativo. Se halla principalmente en las poblaciones ribereñas: San Martín de Loba, Barranco de Loba, Hatillo de Loba, Altos del Rosario, Tamalameque, entre otras. La tambora es considerada un complejo artístico ya que no solo abarca ritmo sino también danza (de allí que es un baile cantado). Adicionalmente, dentro de ella se interpretan distintos aires o estilos que tienen leves variaciones en los golpes dependiendo de la población donde se toque, incluso, un mismo estilo difiere su nombre de lugar a lugar. Podemos destacar aires como la tambora golpiá’, el berroche, el chandé o pajarito, la tambora redoblá’ (exclusiva en San Martín), la tambora corria’ y la guacherna.

Para el caso de esta composición, se busca entrar en el marco de una expresión tradicional de la manera más fiel posible. Se escoge el aire de tambora golpiá’ del modo que se interpreta y con el formato instrumental autóctono en San Martín de Loba: voz líder, respondones que baten las palmas, tambor alegre (también conocido como currulao) y tambora. Su base rítmica es la siguiente:

**Figura 6.**

*Patrón rítmico básico del aire de tambora golpiá'*

♩ = 130

Palmas  
(Gallitos)

Tambor  
Alegre

Tambora

The musical notation is presented in three staves, all in 2/4 time. Above the staves, a tempo marking indicates a quarter note equals 130 beats per minute. The first staff, labeled 'Palmas (Gallitos)', shows a sequence of four quarter notes, each with an accent (>) above it. The second staff, labeled 'Tambor Alegre', shows a sequence of eighth notes, with accents (>) above the first and third notes of each pair. The third staff, labeled 'Tambora', shows a sequence of eighth notes, with accents (>) above the first and third notes of each pair, and a quarter rest in the second measure.

Esta compuesta por ocho pregones cada uno en forma de cuarteto con diferentes tipos de rima. Cada pregon se intercala por el coro a modo responsorial. Este tiene dos líneas melódicas que contrapuntean una contra la otra de forma paralela. Se pensó para que fuera interpretado por un coro de voces masculinas y femeninas sin que ninguno tenga exclusividad de una u otra línea melódica. Esto ya dependerá de las posibilidades que tengan los intérpretes dentro del coro hablando en términos de rango vocal o de las convenciones que como grupo previamente se realicen. De igual manera, si los intérpretes poseen una musicalidad natural y/o empírica, la afinación y la cuadratura en el ritmo de la palabra se pueden ver alterados. Este fenómeno puede manifestarse además dentro de otros ámbitos, en un coro conformado por personas originarias de los poblados donde se genera esta música, por ello, esta obra además de cumplir con los criterios del portafolio quiere mostrarse como una obra artesanal, propia de su región con el color natural de la misma. Para ello se decide “ensuciar” y hacer un tratamiento especial a el coro y el cantador/a en términos de afinación haciendo pequeñas inflexiones de tono llevándolos a una ambigüedad modal en adición a la variedad de las rítmicas internas del coro creando así una

heterofonía, de modo que la obra no este tan supeditada a la disposición y a la rigurosidad de la academia.

Su melodía principal tiene un contorno y una interválica muy tradicional en la tambora, destaca su rítmica sincopada con desplazamiento de las sílabas tónicas en algunas palabras. Esto consiste en emitir el acento tónico de una palabra en la parte débil de un tiempo y prolongarlo hasta el Tiempo Fuerte (T.F) siguiente a razón de que este no sea acentuado y la siguiente sílaba también sea emitida en la parte débil del tiempo. Cabe aclarar que hay acentos tónicos que sí caen en el T.F y síncopas que no están prolongadas porque son producidas por palabras monosílabas.

**Figura 7.**

*Melodía principal “Cuando estoy contigo”*

Cuan - do\_es - toy con - ti - go te vuel - ves tú mi\_a - le - grí -  
 - a. \_\_\_\_\_ Cuan - do\_es - toy con - ti - go con - tem - plo\_a mi al - ma vi - va. \_\_\_\_\_

En la canción esencialmente tenemos una forma responsorial de manera que el coro de respondones, como su nombre lo indica, responde a los pregones del cantador. Dentro de esta misma dinámica encontramos también lo que en la tambora se le conoce como “Goza’o” que es la disminución de esa conversación entre ambos actores, reduciendo la duración de la frase del coro a la mitad donde se integran ambos frentes.

Esta es una parte muy especial de la tambora que se destaca por tener un ritmo más cadencioso con un tempo mucho más acelerado ya que dancísticamente representa el acoplamiento entre el hombre y la mujer manifestándose en la danza. Dentro de la estructura de esta obra, el momento de interpretación del Gozao' queda a libertad de líder del grupo, es algo que naturalmente lo dará la situación de la puesta en escena.

### **5. Profundización Investigativa: Investigación Para El Arte**

“De mi tierra”, es un compendio de tres piezas para *Big band* en ritmo de cumbia y de merecumbé cuya sonoridad y estilística obedecen a lo que desde décadas anteriores se denomina comercialmente en Colombia “música tropical”, un conglomerado de ritmos y géneros musicales de origen costeño que han sido adaptados y orquestados a un formato más numeroso, dando a su vez, nuevos tipos y variantes englobados bajo este mismo concepto. Teniendo en cuenta lo anterior, me he de centrar en el género de la cumbia y dos de sus variantes, el paseo y el merecumbé.

Para ello utilizaremos la forma tradicional de la cumbia como punto de partida para poder hablar sobre los distintos tránsitos que pudo haber tenido hasta llegar a considerarse como música tropical y parte importante de las fiestas decembrinas en Colombia, basándonos principalmente en elementos analíticos musicales de tipo formal, rítmico e instrumental, así como de tipo social e histórico que han sido constatados de manera documental en los diferentes autores citados y en los catálogos musicales de la época de las compañías discográficas mencionadas. Además, estudiaremos la instrumentación de este tipo de música señalando sus diferenciaciones entre los estilos y variantes seleccionados, sus combinaciones y/o permutaciones en el formato y sus particularidades en la manera de interpretarse, todo esto ejemplificado en cada una de las piezas del compendio.

## 5.1 Origen y Transformaciones de la Cumbia en Colombia

Desde su práctica primitiva en los conjuntos de flauta de millo hasta llegar al formato de orquesta de salón en la música tropical, hay diversas teorías acerca de su proceso evolutivo. El investigador musical Juan Sebastián Ochoa (2016) en su artículo: “La cumbia en Colombia: Invención de una tradición”, habla acerca de dos hipótesis en las que se dio esta transición.

La primera tiene que ver con un tránsito de la música de los conjuntos de flauta de millo y conjuntos de gaita a la música de “bandas pelayeras” y de las “bandas pelayeras” a las orquestas de salón. Esta hipótesis es en parte refutada por el mismo autor argumentando que si bien, todas estas músicas tienen similitudes en su rítmica, estas no corresponden a una transición directa o cambio de formato de la una a la otra, principalmente porque en la música de “bandas pelayeras” no está contemplado el ritmo de cumbia. Sin embargo, éstas practican ritmos como el porro que sí han sido orquestados y tienen su variante en la música tropical, pero para efectos de esta investigación no ahondaremos en este apartado.

La segunda hipótesis habla de un paso directo de la cumbia de los conjuntos de flauta de millo a la de orquestas de salón, pero según el autor es poco creíble ya que mientras los precursores de la música tropical como Lucho Bermúdez incursionaban orquestando ritmos como el ya mencionado porro, la cumbia seguía tocándose de manera tradicional en conjuntos de flauta de millo. No fue sino poco después cuando compositores como Francisco “Pacho” Galán y Edmundo Arias siguieron la misma tendencia de formar orquestas para tocar los ritmos caribeños, también promovido con fines comerciales por parte de las disqueras del país y comenzaron a componer y grabar cumbias para este nuevo formato. Por este motivo con la cumbia no se puede hablar en términos de transformación de los conjuntos de flauta de millo a las orquestas de salón, es decir, no hay una transición directa de un formato a otro, sino una

apropiación de lo que en esa época (décadas de los 30's y 40's) se venía haciendo con el porro, estilizar y sofisticar su sonido para que fuese más “moderno” y posteriormente comercializarlo.

## **5.2 Papel de la Industria Fonográfica**

El señor Antonio Fuentes, natural de la ciudad de Cartagena, en el año de 1935 con su empresa Discos Fuentes instituyó el camino de la industria fonográfica en Colombia que realizó grabaciones de las primeras orquestas que tocaban porros, gaitas, cumbias y fandangos dentro de la nación. Acerca del tema, Peter Wade (2002) expresa lo siguiente:

A pesar de que estas primeras compañías grabaron un amplio espectro de materiales, es evidente que el énfasis estaba centrado en la música costeña; la música cubana tenía una gran demanda, en ocasiones se grababa localmente, pero, en general, sus discos eran importados o prensados bajo licencia de alguna compañía extranjera. [...] Fuentes tenía menos remilgos y en su catálogo de 1954, que se remontaba hasta comienzos de la década del 40, se encuentran numerosos porros, gaitas y fandangos, además de unas cuantas cumbias, así como merengues, paseos y unos cuantos números denominados "Son vallenato". (pp. 124-125)

Posteriormente, el éxito comercial de este tipo de música derivó en que disqueras del interior del país como Sonolux grabaran la cumbia de orquesta a su estilo creando así, variantes al género de las cuales vamos a profundizar más adelante. De igual manera, no hay que dejar por fuera a aquellas disqueras internacionales que, así como prensaron los discos, también grabaron este tipo de música y es que, a pesar del auge de las grabaciones a nivel nacional, “los músicos costeños siguieron trabajando con estas compañías extranjeras con la esperanza de acceder a un mercado más amplio.” (Wade, 2002, p. 126). Es el caso de la RCA Victor, CBS Records, Philips Records, Odeón, entre otras.



### 5.3 Distinciones Instrumentales

#### 5.3.1 Instrumentación de las Composiciones.

Para la instrumentación de las tres canciones de “De mi tierra”, se toma como base el esqueleto de la *Big band* norteamericana.

- **Sección de maderas:** Cinco saxofones (dos altos, dos tenores y un barítono)
- **Sección de metales:** Cuatro trompetas y cuatro trombones
- **Sección armónica:** Piano, guitarra y contrabajo
- **Sección rítmica:** Batería

De manera posterior, con el objetivo de adaptar el sonido de los instrumentos del caribe colombiano, a este formato base se le procede añadir y remplazar algunos instrumentos quedando la instrumentación de la siguiente manera:

- **Sección de maderas:** Cinco saxofones (dos altos, dos tenores y un barítono) y un clarinete soprano.
- **Sección de metales:** Cuatro trompetas y cuatro trombones.
- **Sección armónica:** Piano, teclado sintetizador y *baby bass*.
- **Sección rítmica:** Batería, timbal, congas, maracas, güiro y güira.

El número de instrumentos en comparación con el formato de la *Big band* norteamericana es mayor (diecisiete contra veintidós), al igual que el número de instrumentistas. No todos tienen un único instrumento a interpretar, dependiendo la obra pueden cambiar de instrumento, incluso dentro de una misma pieza. Esto es una práctica común en todos los ensambles de gran formato, incluida la orquesta sinfónica.

### **5.3.2 Particularidades y Combinaciones en la Instrumentación.**

Pasa en el caso de la sección de maderas cuando el clarinete interviene, el instrumentista que lo ejecuta debe suplir un saxofón alto. En otros casos, son dos clarinetes que intervienen a la vez siendo sustituidos dos saxofones altos. Otra opción es interpretar el clarinete por un instrumentista solista dejando la cuerda de saxofones completa o dar la posibilidad de combinar los timbres (clarinete y saxofón alto), depende del arreglo musical que lleve la canción.

En el caso de la sección de metales en la gran mayoría de los casos no hay relevo de instrumentos, sin embargo, cuando se quiere utilizar un bombardino (como en el caso de una canción en ritmo de porro), un trombonista es quien normalmente lo suple.

La sección armónica no contempla cambio de instrumentos, comúnmente el pianista y el tecladista son dos personas distintas, cada una con su instrumento.

Para la sección rítmica pasa casi lo mismo con la excepción de que el baterista puede ser el mismo ejecutante del timbal a través de un set de multi-percusión, hay casos en los que es necesario que sean instrumentistas distintos. Para el “brillo”, si es una canción en ritmo de cumbia, por ejemplo, dependiendo puede utilizarse guache, güiro o maracas, esto va a criterio del arreglista. Sin embargo, en las primeras grabaciones de música tropical en la década del 40, se opta más por utilizar maracas y sólo una conga macho tocando exclusivamente un golpe abierto en el contratiempo de la manera más afín a un tambor llamador.

## **5.4 Composiciones**

A partir de aquí explicaré la metodología de cada una de las canciones que hacen parte del grupo “De mi tierra” por medio de un breve análisis armónico y/o formal a la vez que señalo algunas técnicas utilizadas para los *voicings* en la sección de vientos y los cambios instrumentales entre cada estilo de cumbia de manera práctica y su trasfondo histórico.

### 5.4.1 Palo e' Limón

“Palo e' limón”, es una composición que guarda gran similitud al formato de “*Big band criolla*” u orquesta que incursionaron los compositores costeños en esta época. “Betancur (2012) menciona que, Lucho Bermúdez afirmaba que las primeras orquestaciones del porro las hizo él tomando de las gaitas y de los millos la base para los clarinetes y las flautas”. (Ochoa, J.S. 2016 p. 39) y que posteriormente grabó con la RCA Víctor. De manera similar, en base a las rítmicas y formas de diversos álbumes de música tropical, fueron ideados los distintos temas y motivos melódicos para los vientos teniendo en cuenta la instrumentación descrita para este compendio de canciones. En esta obra en particular, cada conjunto de instrumentos en la sección (saxofones, trompetas y trombones), llevan la “*lead melody*” o melodía principal por medio de distintos temas.

Para empezar, las trompetas presentan dos temas al principio. El Tema A con un *voicing* cerrado sobre una progresión de acordes en Eb mayor pero que tienen como punto de atracción su quinto grado (Bb7) asimilando mucho más un contexto modal mixolidio y el Tema B exclusivamente sobre la dominante realizando un *voicing* con disposición semi-abierta Drop 2.

#### Figura 8.

##### Tema A – Palo e' limón

The musical score for Tema A of Palo e' Limón is presented for four trumpet parts (Trumpet in B $\flat$  1, 2, 3, and 4). The key signature is two flats (B $\flat$  major), and the tempo is marked as 190. The dynamic marking is *mf*. The chord progression is Eb, B $\flat$ 7, F#7, B $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ 7, F#7, B $\flat$ . The melody is primarily based on the fifth degree of the scale (B $\flat$ 7).

**Figura 9.***Tema B – Palo e' limón*

**B** ♩ = 190

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trumpet in B♭ 4

Seguido de esto, el foco principal se concentra en los saxofones presentando un motivo a dos voces que, por su sencillez al ser corto y repetitivo, es fácil de recordar lo que lo asemeja a una melodía “pegajosa”, es decir, que da ganas de levantarse a bailar. Por ello este trozo de los saxofones lo he denominado el *riff*. Este termino popularmente conocido, se refiere a la parte de una pieza de fácil recordación y que incita a bailar.

**Figura 10.***Riff – Palo e' limón*

♩ = 190

Alto Sax 1

Alto Sax 2

Tenor Sax 1

Tenor Sax 2

Baritone Sax

Junto al *Riff* de los saxofones, intervienen las trompetas con la técnica de *block voicing* el Tema C, el cual es el tema más álgido de la composición precisamente por aparecer en este momento.

**Figura 11.**

*Tema C – Palo e’ limón*

The musical score for four trumpets (Trumpet in B $\flat$  1, 2, 3, 4) is shown. It is in 4/4 time with a tempo of 190. The key signature is one flat (B $\flat$ ). The music features a strong "block voicing" technique, with all four trumpets playing the same notes simultaneously. The score is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with accents and slurs.

Luego este tema da final a la parte A armónicamente con una bajada diatónica en B $\flat$  mayor desde su cuarto grado hasta el primero. (E $\flat$  - Dm - Cm - B $\flat$ ) junto a elementos polirítmicos en el contrapunto melódico al tener cambios de figuras a tempo y en síncope dentro de una misma familia instrumental y en conjunto con la sección armónica.

Para la parte B, se incluye un intermedio de tambores como una practica adoptada de la cumbia primitiva cuando, por ejemplo, el “millero” (instrumentista de la flauta de millo) decide descansar o darle espacio a la percusión para que se luzca. Posteriormente retoman los trombones el Tema C y lo re-armonizan utilizando estructuras paralelas. Cada nota del *lead melody* se interpreta como la tercera de un acorde disminuido con séptima mayor, moviendo todas las notas cromáticamente y de forma paralela alternándose con los saxofones a modo de imitación.

**Figura 12.***Re-armonización Tema C – Palo e' limón*

The musical score for Trombone 1, 2, 3, and 4 is presented in four staves. Each staff begins with a dynamic marking of *mf*. The music is written in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. The tempo is indicated as quarter note = 190. The notation includes eighth and quarter notes, often beamed together, with various articulations such as accents and slurs. The Trombone 1 part starts with a quarter rest followed by a quarter note, while the other parts have more complex rhythmic patterns.

Como base de la armonía disminuida de las voces, la armonía de la canción maneja dos acordes en una relación frigía (F7 – Gbmaj7) mientras el piano hace un solo utilizando la escala menor armónica de Bb. Por último, las trompetas se unen a tocar el Tema C dando por finalizado la parte B y sigue a la repetición de la Parte A antecedido de un Sub V.

La parte A' presenta nuevamente al Tema A en modo mixolidio siendo repetido un par de veces y finalizando la canción en una progresión descendente con un bajo diatónico a Eb desde su V grado hasta su II grado, con dominantes por extensión dejando la secuencia (Bb7 – Ab7 – G7 – F7). Al final, la pieza acaba en una modulación con el detalle de acabar en la Super-tónica mayor, un recurso armónico bastante empleado en la música latina en general.

En cuanto a la cumbia de orquesta:

Desde finales de la década del 60 en adelante, se observan ciertos cambios en el mundo de la música costeña. Comenzaron a aparecer agrupaciones de músicos antioqueños y de otras regiones del interior (Cali, por ejemplo) que hacían sus propias versiones de música costeña; los grupos se hicieron más pequeños, los

ritmos se hicieron más simples y se introdujeron instrumentos eléctricos (teclados y guitarras). Algunos grupos costeños adoptaron estos cambios y otros no, pero la terminología los comenzó a reflejar. Se acuñó el término genérico de música tropical (y músicaailable) para referirse a todas las variedades de música costeña. (Wade, 2002, p. 188)

Se comienza a tocar con dos congas (una hembra y una macho) igualmente a contratiempo, pero sobre la conga hembra con dos tipos de golpes, primero un quemado y posteriormente un abierto. En segunda instancia se mermó el hecho de utilizar las maracas y muchos arreglistas optaron por monopolizar el uso de la güira que imitaba rítmicamente a la cáscara del timbal dando ese sonido tan característico de lo que es el paseo y paseaíto, ritmos procedentes de la música sabanera, aunque existe un debate dado a investigadores que afirman que estos también comparten raíces con la música vallenata, más precisamente con el son (Medina, 2016). Con su origen híbrido, estos ritmos fueron incluidos por las disqueras nacionales para también comercializarse como música tropical.

Este estilo es característico de las orquestas venezolanas de músicaailable pero que también hicieron gran carrera en Colombia como la Billo's Caracas Boys, Los melódicos, artistas como Pastor López, localmente se encuentra Los Hispanos, Los Graduados, Los Corraleros de Majagual, Alfredo Gutiérrez entre muchos otros. De hecho, en "El libro de las cumbias colombianas", los autores especifican diferenciaciones del paseo y paseaíto entre agrupaciones costeñas y agrupaciones del interior del país.

El nuevo sonido preponderante en el movimiento tropical era, por un lado, Los Corraleros de Majagual, y por otro los conjuntos juveniles paisas. Pero mientras el sonido corralero remitía a una estética más campesina, los conjuntos paisas

proveían un sonido aún con aires de costeñidad, pero con una representación más modernizante y, sobre todo, más citadina. (Ochoa J.S., Pérez C.J., & Ochoa F., 2017, p. 243)

### 5.4.2 *La Fortuna*

“La fortuna”, es una canción que lleva ritmo de cumbia estilo paseo y destaca por utilizar al clarinete como instrumento solista. Armónicamente cambia entre lo modal y lo tonal. Teniendo como foco el primer grado (G menor) hay dos acordes que le anteceden en distintos momentos. Por ello, la progresión principal es una relación binaria de acordes que siempre llegan al I grado. En primera instancia, sobre la escala menor eólica como primer factor tenemos el VII grado dando la progresión (F - Gm). Los saxofones presentan el Tema A a dos voces con el barítono doblando la primera voz en la octava inferior.

#### Figura 13.

##### *Tema A – La fortuna*

The musical score for Tema A of La fortuna is presented for five saxophone parts: Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, and Baritone Sax. The music is in G minor (one sharp, F#) and 4/4 time, with a tempo of 170. The key signature is G minor, and the time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte). The melodic line consists of eighth and quarter notes, with rests. Chord changes are indicated above the staff: Gm, F, Gm, F. The Baritone Sax part is an octave lower than the other parts.

*Nota:* La nota D# (F# en tono concierto) sobre la primera voz se utiliza como aproximación cromática hacia E (G en tono concierto).



En segunda instancia, sobre la escala menor armónica como primer factor tenemos el V grado en forma de dominante dando la progresión (D7 – Gm). Entra el solista mientras los saxofones acompañan activamente con un *voicing* cerrado, el barítono está acentuando figuras en el bajo, algo típico dentro del estilo.

**Figura 14.**

*Melodía solista – La fortuna*

The musical score for Figure 14 is written for six instruments: Clarinet in B $\flat$  (Solista), Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, and Baritone Sax. The piece is in 4/4 time with a tempo of 170. The Clarinet part begins with a forte (*f*) dynamic and a repeat sign. The saxophone parts enter with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Baritone Sax part is marked forte (*f*) and features a rhythmic pattern of eighth notes. Chord symbols D7, Gm7, and D7 are indicated above the Clarinet staff, and Gm9 is indicated above the Alto Sax 1 staff.

Estas dos progresiones acompañan en toda la pieza junto a la cadencia andaluza por momentos que rompe esa permutación en conjuntos de dos acordes (*x*- Gm) y aporta dinamismo al ritmo armónico de la canción.

Luego de diversas vueltas con otros temas y repeticiones, como elemento sorpresa, la pieza modula a su tonalidad paralela, G mayor. Mantiene la progresión de acordes principal (D7 - G) e implementa un instrumento muy característico en este tipo de cumbia que es el

teclado sintetizador. La sección de vientos realiza apoyos sincopados con los saxofones y trombones además de contestar el llamado del sintetizador con las trompetas haciendo un *voicing* semi-abierto Drop 2, con un *fade in* o aparición en términos de dinámica.

**Figura 15.**

*Sintetizador – La fortuna*

The musical score for 'Sintetizador – La fortuna' is written for four parts: Synth (Organ), Saxes, B♭ Tpts, and Tbn. The tempo is marked as ♩ = 170. The key signature has one sharp (F#). The Synth part consists of a repeating eighth-note pattern with chords D7 and G. The Saxes part starts with a dynamic of *mf* and features a melodic line with accents. The B♭ Tpts part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *p*. The Tbn. part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *mf*. The score includes first and second endings.

Para finalizar, vuelve a intercambiar la modalidad regresando a la melodía distintiva del clarinete realizando un solo posteriormente y termina la canción con la cadencia andaluza que no aparecía desde la primera parte en modalidad menor.

El formato instrumental de este tipo de cumbia en muchos casos no es el de una *Big band*, en distintas agrupaciones basta con un dúo de trompetas para la sección de vientos, algunas tomaban por nombre “sonora”. “El término “sonora” indica que la agrupación cuenta solo con trompetas en la sección de vientos” (Ochoa J.S., Pérez C.J., & Ochoa F., 2017, p. 160), es el caso de grupos como “La sonora dinamita”, “Sonora del Caribe”, entre otros. El resto de las secciones instrumentales sí permanecen con los mismos elementos o equivalentes.

### 5.4.3 *Siente Mi Cosquilleo*

Por último, para cerrar este compendio de piezas de música tropical, tenemos a la composición titulada “Siente mi cosquilleo” en ritmo de merecumbé. Una mezcla entre la cumbia y el merengue costeño ideada por Francisco “Pacho” Galán y que se hizo conocida gracias al apoyo de la disquera Sonolux al grabar en el año 1955 el sencillo “Ay, cosita linda”.

Adlai Stevenson Samper (2006), periodista y escritor barranquillero hace un análisis musicológico acerca del estilo musical de este compositor:

La fórmula de Pacho tenía componentes clásicos y contemporáneos con esquemas armónicos y melódicos del jazz cuyos orígenes provienen del merengue, la cumbia y el porro juntos, que Pacho lleva a distintos instrumentos. Es decir, sería una síntesis creativa que mezcla estos ritmos autóctonos con el merengue raizal dominicano y el magdalenense nativo, que proyectó a una nueva dimensión la música del Caribe.

Este nuevo ritmo fue de gran aceptación entre el público de la época y adoptado por las orquestas que por aquel entonces tocaban musical tropical tanto locales como extranjeras, incluyendo al merecumbé como parte de esta identidad musical. (Ali Pérez, 1997)

“Siente mi cosquilleo”, es una pieza que se encuentra en la tonalidad de G mayor y realiza una progresión armónica básica de tónica-dominante a lo largo de toda la pieza. El aspecto que más resalta es la “conversación” entre trompetas y saxofones siempre por turnos, nunca se cruzan, a excepción de la parte final donde se encuentra el *tutti*. En el tema inicial, los saxofones imitan con mutación en la cola, el motivo presentado por las trompetas con un *voicing* cerrado. El saxofón barítono está relleno con el trombón 4 el registro grave de la sección instrumental.

**Figura 16.***Tema A – Siente mi cosquilleo*

**A**  $\text{♩} = 135$

Chord progression: G G D7 D7 D7 D7 G G

Staff labels: A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx., B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4

Dynamics: *mf*, *f*

La naturaleza de algunos temas creados para las trompetas, tienen un carácter imponente por eso prima mucho en ellos el unísono y la duplicación a la octava. Buscan atacar el tiempo fuerte y en menor medida hacen uso de la síncopa. Los saxofones por su parte llevan un ritmo más vertiginoso y cortado, con menor brío a comparación de los metales y concentrándose en el registro medio-bajo buscando un sonido “robusto” en contraposición a la “brillantez” de su contraparte. Los trombones están presentes la mayoría del tiempo como acompañantes, dan “color”, complementan la armonía de los saxofones y refuerzan el unísono de las trompetas en pasajes determinados. A continuación, como ejemplo se encuentra el Tema B que contiene estas características:

**Figura 17.***Tema B – Siente mi cosquilleo*

En términos de forma, mantiene una cuadratura de ocho compases en la presentación de cada sección. Se dividen en sección A, B y C donde se mantiene el juego de pregunta-respuesta entre trompetas y saxofones, aunque dependiendo de la sección, varía la duración de los temas, a veces pueden ser de dos o de cuatro compases. Por último, está la sección D que comprende un tema para el saxofón barítono a modo de solista.

**Figura 18.***Tema del saxofón barítono – Siente mi cosquilleo*

Se repite esta estructura (ABCD) con una mutación en la sección A siendo entonces A' y para finalizar, la sección D' con una contra-melodía *al soli* de los saxofones al solista, un “colchón armónico” de los trombones y apoyos de las trompetas en tiempo débil.

Esta última sección en donde interactúan todos los instrumentos de viento prosigue a una coda en la cual todos se acoplan rítmicamente con un pequeño motivo y hacen la cola del tema del saxofón barítono. Esta coda se repite hasta acabar la pieza.

**Figura 19.**

*Coda final – Siente mi cosquilleo*

♩ = 135

G D7 D7 G

1, 2, 3. 4.

A. Sx. 1  
mf f

A. Sx. 2  
mf f

T. Sx. 1  
mf f

T. Sx. 2  
mf f

B. Sx.  
mf f

B♭ Tpt. 1  
mf f

B♭ Tpt. 2  
mf f

B♭ Tpt. 3  
mf f

B♭ Tpt. 4  
mf f

## 6. Conclusiones

Cada una de las canciones que hacen parte del compendio “De mi tierra”, fueron compuestas para un contexto netamente instrumental, similar a las formas musicales de cumbia en los conjuntos tradicionales y la inclinación de las orquestas y agrupaciones que iniciaron el camino de la música tropical por ello se ha seguido estas particularidades para componer que dan ese sentidoailable. Sin embargo, no hay que olvidar las composiciones que disponen de la instrumental como acompañante de un solista o grupo vocal, en otras palabras, las composiciones con letra, debido al extenso repertorio que abarca en este tipo de música que ciertamente le hizo conocido al rededor de todo el país.

Muchas de las letras de las cumbias se centran en decir que la canción es una cumbia, cómo se baila la cumbia y con qué instrumentos se interpreta, y por eso la alusión a las velas, las playas, el ron, las bellas mujeres, la pollera, el llamador, el alegre, las gaitas y la caña de millo son recurrentes. El término “cumbia” le imprimía a las canciones cierta aura de autenticidad que servía para promover las grabaciones y para posicionar a los músicos y agrupaciones que las interpretaban.

(Ochoa J.S., Pérez C.J., & Ochoa F., 2017, p. 16)

Gracias a diversas disqueras nacionales impulsando a artistas y orquestas, los discos compilatorios como “14 cañonazosailables” de Discos Fuentes y “El disco del año” de Codiscos, donde en su mayoría se incluía música tropical influenciaron la cultura musical colombiana de los años 60’s, 70’s y 80’s. Al ser de naturalezaailable fue música predilecta no solo en los grandes eventos y conciertos, sino también en las fiestas y reuniones familiares de ese entonces gracias al L.P. (del inglés *long play*), como lo podían ser fiestas de cumpleaños,

Navidad, fin de año, etc. Sin embargo, se relaciona mas con este ultimo debido a que los lanzamientos de estos discos compilatorios se daban en aquella época del año.

Actualmente, la costumbre de la música tropical como atracción en eventos oficiales y fiestas privadas sigue vigente, pero en menor medida. No goza de la misma popularidad que en su época dorada, pero sigue siendo reconocida y muy bien aceptada. También porque aún están presentes y siguen sonando las composiciones de los pioneros de esta música como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, además de que sus orquestas siguen en activo como organizaciones musicales manteniendo su legado al tocar esas mismas canciones, pero con diferentes arreglos naturalmente dada la evolución instrumental y estilística con el paso de los años. De la misma manera, orquestas de baile graban también sus propias versiones de esas composiciones a modo de homenaje o tributo y son tocadas en vivo, difícilmente hay música inédita de este tipo. La producción nueva de cumbia en la última década se ha tornado hacia otros contextos como el de grupos tradicionales, grupos con instrumentos electrónicos y otro tipo de fusiones. Por ello este trabajo procura aportar no solo a la preservación de esta música como ya se hace, sino también contribuir con la creación de nuevo repertorio “cumbiero” para las orquestas de baile.



## 7. Referencias Bibliográficas

- Marín Niebles, A (2018). Repertorio académico del Caribe colombiano: Patrimonio en peligro. En Rodríguez Pernet, A., Vizcaíno Visbal, S., Rodríguez Núñez, Y., Sandoval Camacho, Y., Lara-Posada, E., Marín Niebles, Á. y Mariano Vilorio, M. (2018). Ensamble Cultural del Caribe. Barranquilla, Colombia: Ediciones Universidad Simón Bolívar
- Wade Peter. (2002). Música, raza y nación (Ed. 1). Bogotá, Colombia: Vicepresidencia de la República
- Ochoa, J. S., Pérez, C. J., & Ochoa, F. (2017). El libro de las cumbias colombianas (Ed. rev.). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia
- Samper A. (2006). Pacho Galán. El Rey del merecumbé. Barranquilla, Colombia: Fundación Cultural Nueva Música e Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Barranquilla
- Sabatini I. (Sin fecha). John Cage Sonatas e interludios para piano preparado. Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla - Buenos Aires. Diplomatura Superior en Música Contemporánea. URL: <https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/john-cage-piano-preparado-por-ines-sabatini>
- Medina A. (2016). El Paseaíto y el Pasebol: ¿parientes perdidos del Vallenato?. Panorama cultural. URL: <https://panoramacultural.com.co/musica-y-folclor/4425/el-paseaíto-y-el-pasebol-parientes-perdidos-del-vallenato>
- Ochoa, J. S (2016). La Cumbia en Colombia: Invención de una tradición. Revista musical chilena. Vol. 70 Núm. 226. Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes
- Kush, V. (2010). Artist's Credo. USA: Vladimir Kush. URL: <http://vladimirkush.com/credo>

Pérez A. (1997). En García, F. (Productor) y Castellanos, C. (Director). (1997). Maestro Francisco “Pacho” Galán” Vida y obra [Documental]. Barranquilla, Colombia: Audiovisuales

Zapata. D. (1962). La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana. Revista Colombiana de Folklore, segunda época, no. 7