

**LA CLAVE ES LA CLAVE,  
CUATRO COMPOSICIONES PARA ORQUESTA DE SALSA**

**JHON JAIRO CARDENAS PUENTES  
Código 14202002**

**Proyecto de grado**

**ADOLFO ENRIQUE HERNÁNDEZ TORRES  
Director de proyecto**

**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA  
FACULTAD DE MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2008**

**LA CLAVE ES LA CLAVE,  
CUATRO COMPOSICIONES PARA ORQUESTA DE SALSA**

**JHON JAIRO CARDENAS PUENTES**

**Requisito de Grado para obtener el Título de  
Maestro en Música**

**DIRECTOR  
ADOLFO ENRIQUE HERNÁNDEZ TORRES  
MAESTRO DE COMPOSICION Y ARREGLO**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA  
FACULTAD DE MUSICA  
BUCARAMANGA  
2008**

## DEDICATORIA

*Dedico este trabajo de grado a mi familia, especialmente a mi Madre  
Por apoyar mi sueño de ser músico, creer en mi y hacerme su orgullo.*

## AGRADECIMIENTOS

*Doy gracias a Dios por darme la vida y el bello don de la música,  
A mis padres y el tío Por su apoyo incondicional,  
A mis hermanos, tíos y a mi querida abuela por hacer parte de mi vida  
A los maestros Adolfo Hernández, Rubén Darío Gómez, Vladimir Quesada,  
Edwin Rey y la maestra Luz Helena Peñaranda por sus aportes y conocimiento,  
A mis amigos José Leonardo Pino (yogui) y Alberto Ardila  
por ayudarme a construir este sueño que hoy se hace realidad,  
A Carlos Alfredo Chávez (percusionista) y Carlos Muñoz (saxofonista)  
Por su valioso aporte musical en el desarrollo de este trabajo,  
A los músicos Iván Darío Serpa, Adriana Barajas, Abel A. Espinel (trompetas),  
Eyner Díaz, Ricardo Rueda (trombones), José Leonardo Pino (timbal),  
Eduardo Jiménez (conga), Alberto Ardila (güiro), Humberto García (piano)  
Nelson Anaya (bajo eléctrico), Jhon M. Pérez, Nelson Aparicio (vocalistas)  
Por su tiempo, talento y dedicación aportados a la preparación del concierto de grado.*

## **TABLA DE CONTENIDO**

### **1. INTRODUCCIÓN**

### **2. OBJETIVOS**

### **3. JUSTIFICACIÓN**

### **4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **5. ALCANCES Y LIMITACIONES**

### **6. MARCO REFERENCIAL**

- Marco teórico

### **7. LISTADO GENERAL DEL REPERTORIO**

### **8. RESEÑA BIOGRÀFICA**

- Jhon Jairo Cárdenas Puentes

### **9. ANÀLISIS DE LAS OBRAS**

### **10. CONSIDERACIONES GENERALES**

### **11. CONCLUSIONES**

### **BIBLIOGRAFIA**

## 1. INTRODUCCION

El presente trabajo plantea de manera didáctica el proceso técnico musical para la composición y arreglo de la música conocida como salsa, desde la forma misma de cómo se ejecutan cada uno de los instrumentos (en clave), la manera como se relacionan las líneas melódicas con esta norma y su participación en los formatos actuales de las orquestas de salsa.

Como propuesta metodológica se plantea, el proceso de la creación de cuatro composiciones para orquesta de salsa, elaboración del texto, elección de la tonalidad, definición del motivo melódico, elección del tipo de clave sobre la que se construirá el arreglo, relación entre el tema de la composición y los arreglos musicales.

Este texto trata de acercar al talento santandereano la información básica para la producción, interpretación y ejecución de algunos patrones que intervienen en la música salsa; específicamente el Son, en Mambo, “aire de Guaguancó” para salsa, el patrón “A caballo” y “aire de Cumbia colombiana”, utilizados en las mencionadas composiciones.

## 2. OBJETIVOS

### Objetivo General

Hacer cuatro composiciones musicales usando el concepto de clave para la Salsa, establecida en la cultura latinoamericana, bajo la influencia de los más importantes compositores y productores de éste género.

### Objetivos Específicos

- Analizar el concepto de clave, sus variaciones e importancia para la ejecución de la música Salsa.
- Aplicar el concepto de la clave para la creación rítmico melódica en cuatro composiciones en ritmo de Salsa.
- Presentar de manera exitosa en cuanto a su ejecución y memorias escritas y audio, cuatro composiciones de Salsa con una correcta aplicación de la clave.

### **3. JUSTIFICACIÓN**

Concientes de la importancia del uso de la clave en la creación de la música Salsa, se ha decidido consultar, analizar y poner en práctica esta información, abriendo y acercando un poco más estas teorías a la zona santandereana.

Se desea lograr un óptimo rendimiento y claridad a la hora de mostrar satisfactoriamente el resultado del presente desarrollo, que aclarará dudas en el proceso de la elaboración y producción de la música salsa siguiendo los patrones y los órdenes operacionales para dicho propósito.

Se hace importante resaltar una de las razones más relevantes que avala la decisión del desarrollo de consulta y aplicación del tema “la clave para la Salsa”. Definitivamente el proyecto de vida del autor del presente documento es la realización, producción, ejecución e interpretación cantada de esta corriente musical.

En pocas palabras, está aquí la importancia de consultar, tomar talleres, investigar para llegar a nuevas propuestas que sean de un buen nivel competitivo: se debe mejorar!.

#### **4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

En un país caracterizado por sus complejos e increíbles cambios, los adelantos tecnológicos, el caos que el mismo desarrollo trae consigo, y el intento desesperado por tratar de hacer las cosas de la mejor manera, indudablemente acarrea como consecuencia una lista de errores que deben ir siendo superados en la medida que transcurre el tiempo y se crece, ciertamente, en el mundo del arte donde en cada momento más y nuevas personas con increíbles talentos intentan ofrecer al consumidor de música sus mejores obras, van adelantando este proceso de solucionar problemas; sin embargo, se es conciente que la región santandereana no ha sido muy privilegiada a la hora de adquirir conocimientos suficientes para la creación de la música salsa y la correcta utilización de las normas técnicas y culturales que adelanten de manera notable y superen la calidad de las producciones en otras ciudades.

La imagen de los músicos interpretes de la salsa de la ciudad de Bucaramanga es evaluada drásticamente en el medio musical de otras ciudades del país tales como Cali y Medellín, reconocidas como las mejores expositoras de éste genero en la actualidad, y Barranquilla y Bogotá, que aunque bien se sabe, en la última década no han sido impactantes en la producción discográfica salsera, si cuenta con una nomina de reconocidos músicos, productores e interpretes. Es por esta razón que se hace importante la labor de estudio, consulta y análisis que abra las puertas a nuevas investigaciones, mejore la imagen y el consumo de la música hecha en Santander.

##### **Formulación del Problema**

¿Cómo se aplica correctamente la norma de la clave para la composición, ejecución e interpretación de fragmentos rítmico-melódicos en ritmo de salsa?

## **5. ALCANCES Y LIMITACIONES**

El presente documento alcanza a denotar las variaciones que han marcado a través de la historia al ritmo de la salsa, su evolución, sus cambios, las tendencias y sencillamente el gusto que cada uno de los creadores ha dado como sello en la medida que pasa el tiempo, para de ésta manera descubrir y aplicar la forma correcta de la utilización de la norma de la clave de salsa. En cierta medida éste análisis e información persuade al compositor lector del presente documento a la búsqueda de más información y propuestas innovadoras.

Al tratarse de arte, no es un secreto, que las propuestas irreverentes que no obedezcan las normas citadas dentro del marco referencial, no hace que producciones de éste perfil sean sencillamente rechazadas, sino mejor, la presente tesis permite y deja las puertas abiertas a nuevas alternativas y sonidos.

## 6. MARCO REFERENCIAL

### Marco Teórico

En el instante de la colonización española en el área de la isla cubana, hicieron parte del desarrollo cultural los prisioneros de cárceles de la península ibérica, nativos de la región y también, aventureros, músicos y cantores; quienes con sus violas y vihuelas amenizaban domingos, pascuas y otras fiestas como lo hacían en tierra española.

Es clásico admitir que entre otras cosas los conquistadores intentaban ingresar de manera forzosa las culturas, creencias y costumbres religiosas españolas, cosa que se logró paulatinamente mientras se construían iglesias donde se enseñaba la tradición musical del viejo continente, como el canto coral y la interpretación de instrumentos traídos de Europa, lo anterior debido al fácil manejo y exterminio de los dóciles nativos indígenas cubanos.

Se hace importante señalar la inminente presencia de culturas africanas, traídas por los conquistadores a manera de esclavitud, que sin lugar a dudas de alguna manera fundieron y permearon las costumbres y formas de expresar la música y demás ritos en Cuba. Fueron realmente ellos, quienes sembraron esa azúcar negra que le dio el sabor característico a la música del Caribe.

Definitivamente, la cultura africana fue tan fuerte, que aunque debían realizar sus rituales en un ámbito oscuro, alejado y oculto, tocaban sus tambores y elevaban sus cánticos, con el fin de mantener vivas sus creencias, de ésta forma y en conjunto con la tradición musical europea, tejieron las primeras puntadas de lo que hoy se conoce como música cubana.

Sin lugar a duda, hasta hoy sobreviven instrumentos y maneras de tocar africanas y europeas que con la creatividad del criollo cubano, han ido evolucionando con el paso del tiempo y las fluctuaciones originadas por los eventos históricos.

Vale la pena resaltar, que lo que los conquistadores europeos veían como una simple adoración de los africanos hacia sus dioses (santería)<sup>1</sup>, es realmente lo que hoy se conoce como el conjunto sonoro de tambores e improvisaciones que caracteriza esta corriente musical caribeña. Todo éste desarrollo cultural produjo en Cuba una especie de amalgama entre los fervientes seguidores del catolicismo y los adoradores afro, que mostró su repercusión directa en las corrientes y el desarrollo étnico, mostrando en alto relieve las diferencias, principalmente en la música.

---

<sup>1</sup> Santería: Sistema de cultos que tiene como elemento esencial la adoración de deidades surgidas del sincretismo entre creencias africanas y la religión católica.

Con el paso del tiempo se dio cabida a los llamados cabildos, que fueron sociedades de ayuda y medios de entretenimiento, que entre otras cosas protegían y aseguraban la durabilidad de las costumbres africanas, estos cabildos, permitieron la asociación y reencuentro de líderes y grupos culturales, lo que impulsó en medio del ámbito cubano, el retumbar de los tambores de diferentes grupos étnicos, tambores de rebeldía, libertad y de bailes de salón.

Gracias a estos cabildos, se forjó la espina dorsal de lo que hoy es la música cubana en todas sus facetas; el guaguancó, el mambo, el pregón, el cha-cha-chá, el mozambique, el songo, la conga, que se tocan con instrumentos de origen africano.

Con el paso de los años y las adversidades del mundo, son muchas las situaciones económicas críticas y de seguridad por la que tiene que atravesar el pueblo cubano.

Fueron muchos los eventos históricos, que con el correr del tiempo influenciaron y aportaron ciertos cambios a la cultura y específicamente a la música en Cuba, pasando así por diferentes etapas: 20 de Mayo de 1895 se entonan cánticos de libertad luego de una larga etapa de guerra, en el año de 1901 Cuba se convierte en “subcolonia” norteamericana, donde se permite toda clase de abusos de los gobiernos corruptos estadounidenses; Como consecuencia del fácil acceso a Cuba de músicos provenientes de Nueva Orleans y viceversa, nacen nuevas tendencias influenciadas por las propuestas tanto Habaneras, como Norteamericanas, he aquí los primeros pasos de lo que hoy se denomina jazz latino y a su vez el formato de las bandas y las orquestas de baile de salón, los principales exponentes que resaltan en el momento de recordar esta historia son Mario Bauzá y Francisco Pérez Gutiérrez “machito”, quienes en calidad de familiares (cuñados), deciden viajar a la “gran manzana” y de una u otra forma logran adentrarse en el medio, obteniendo importantes relaciones con uno de los grandes exponentes de la música, abierto a las alternativas, explorador de nuevos sonidos Dizzy Gillespie.

El 1 de enero de 1959 el “Che” Guevara se une a Fidel y un gran grupo de opositores e invaden las selvas en calidad de guerrilleros y de manera clandestina logran derrocar el régimen de Batista, triunfando así la revolución cubana. Debido al régimen de Castro basado en ideales marxistas y leninistas, muchos de los ciudadanos cubanos en busca de libertad y nuevas oportunidades, deciden escapar hacia Estados Unidos, con la ilusión de mejoras en la calidad de sus vidas, esto trajo importantes adelantos y tecnificación en el proceso de la producción y elaboración de la “salsa” y todas sus formas de expresión, ya sean basadas en fusiones con otros ritmos o sencillamente de una manera tradicional.

En el año de 1968, la “Fania Records” apoyando la idea de Johnny Pacheco y Jerry Masucci decide crear lo que hoy se conoce como “Fania All-Stars”, que reúne los mejores instrumentistas y cantantes tanto americanos como latinos, algunos de ellos provenientes de Cuba, convirtiéndose así en la orquesta que

llevaría la Salsa a todos los rincones del mundo. Vale la pena señalar que el nombre de "Salsa" se le dio a la música ejecutada por la Fania como una estrategia de mercadeo, debido a que este nuevo ritmo es el resultado de la fusión de diferentes sonoridades y patrones rítmicos que tradujeron todo este proceso en una corriente y un estilo de vida.

Mientras tanto, en Colombia el maestro Julio Ernesto Estrada "Fruco", por la influencia de las orquestas de salsa que tuvo la oportunidad de apreciar, propuso un estilo propio que lo llevaría a ser pionero en la industria de la salsa colombiana.

La creación de la "salsa romántica" fue una idea genial del arreglista mayor de la salsa durante los años setenta, Louie Ramírez, cuando arregló, grabó y publicó en 1982, todos los temas del álbum "Noche caliente", subtulado "Los éxitos más románticos de ayer en ritmo de salsa", y propone la Palabra como su creador.

Mas adelante en la década de los 80's, el campo comercial, el comportamiento humano y el arte, sufrieron cambios, y la "Salsa" no podía ser la excepción, debido a esto nació una notable corriente, la llamada "Salsa erótica", donde el protagonismo de los instrumentistas que hacían improvisaciones paso a un segundo plano, y fue en este momento en el que los productores musicales y ejecutivos de las casas disqueras se preocuparon mas por consolidar la imagen de cantantes solistas, con letras y líneas melódicas románticas, todo con fines comerciales. Aparecen nombres como Frankie Ruiz, Eddy Santiago, David Pavón y arreglistas y compositores como Wlli Sotelo, Tommy Olivencia, "Tite" Curet Alonso entre otros.

Para ésta época en Colombia los maestros Jairo Varela y Alexis lozano cabezas de las dos mas importantes orquestas de Salsa colombiana, Grupo Niche y Guayacán respectivamente, desarrollarían una propuesta que rompería esquemas y generaría Salsa con estilo, con sabor a Colombia.

Se escucha un grito de moda en los 90's donde se le dió a la "Salsa" un aire innovador con el objetivo de conquistar los competidos mercados. Se dió cabida como en los "viejos tiempos" a resaltar la virtuosidad de los músicos ejecutantes, volvieron a oírse improvisaciones, pero ahora de una manera mucho mas organizada.

Al igual que en los 80's siguió siendo el cantante quien llevaría el liderazgo, ahora no solo le cantaba al amor y al desamor, sino existió un nuevo ingrediente, improvisaba y proyectaba una excelente imagen y presencia escénica, pueden mencionarse protagonistas de esta corriente como Gilberto Santa rosa, Rey Ruiz, Jerry Rivera, y Víctor Manuelle, con arreglos de Bobby Valentín, Cuto Soto, Cuco Peña, Sergio George y composiciones de Omar Alfanno, Jorge Luis Piloto entre otros.

Del año 2000 en adelante hacen su aparición grupos como DLG, Adolescent's Orquesta (hablando de las mas comerciales) que proponen la fusión de la Salsa con sonidos electrónicos y logran posicionarse entre los consumidores de salsa vanguardistas, esto no significa que la Salsa tradicional deje de producirse, sino que día tras día son mas las propuestas que llegan a los oídos de los insaciables melómanos.

## La Clave

La clave es un instrumento (el cual se explica mas adelante) y es también un patrón rítmico tipo ostinato, tocado en frases de dos compases sobre el cual se construyen muchas de las músicas del caribe, para este caso, la salsa.

*“Existen varios patrones de claves que han evolucionado a través de los siglos, y sus raíces principales provienen de la música africana occidental y central. En Latinoamérica, los dos países principales que han desarrollado estos patrones en sus tradiciones musicales, tanto en la música sagrada como profana, son Brasil y Cuba”<sup>2</sup>*

En este orden de ideas, es la clave el elemento más importante, el cimiento, la base y el punto de partida para producir y ejecutar la salsa.

Los orígenes de la clave tienen una referencia de tipo político como lo explica el maestro Bebo Valdés<sup>3</sup> en el documental calle 54 (Side B) *“En 1804 cuando la revolución haitiana o el G3 que se liberaron de Francia, las familias ricas que vivían ahí, en Puerto Prince, se vinieron a Santiago de Cuba que es el lugar mas cercano, y con ellos vino ese tipo de cinquillo de contradanza, entró a Cuba por ahí, y de ahí empezó el son”*

Es el son cubano entonces quien toma este tipo de cinquillo y lo traduce en lo que conocemos como la clave (la clave de son), la cual está conformada por un grupo de 5 golpes, dividido en dos compases de 2/2 (uno de tres y otro de dos golpes).

Puede imaginarse la clave como una línea sin comienzo y sin fin, sobre la cual se establecen estos dos grupos de una manera intercalada (3,2,3,2,3,2.... ó 2,3,2,3,2,3...), dependiendo de cómo inicie la clave en el grupo de tres o el grupo de dos, esta toma el nombre, Clave 3/2 o clave 2/3 respectivamente.

## Tipos de clave

---

<sup>2</sup> Tomado del texto A review of the clave for “The Cuban clave: it`s origins, Development and impact and impacto n Word music. (Mills Collage, 1997)

<sup>3</sup> Bebo Valdés: Gran pianista cubano. El primero en grabar jazz en su país y creador de la “Batanga” (ritmo musical).

Para el desarrollo de este trabajo se referencian cuatro tipos de claves: La clave de son, la clave de Güagüancó, la clave campesina o de 6/8 y la clave de bossa nova.

La forma mas conocida de organizar estos golpes dentro del compás en punto musical se escribe de la siguiente manera:

### Clave de son

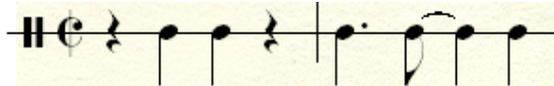


Ilustración 1: Clave de Son 2-3

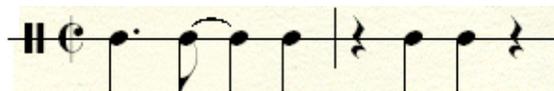


Ilustración 2: Clave de Son 3-2

### Clave Guaguancó (o clave de Rumba).

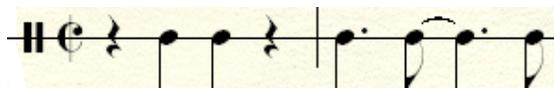


Ilustración 3: Clave de Rumba o Guaguancó 2-3



Ilustración 4: Clave de Rumba o Guaguancó 3-2

La diferencia entre la clave de 'Rumba' y la clave de 'Son' se hace notable en el compás del grupo de tres golpes, es evidente que el tercer golpe está desplazado una corchea mas adelante, lo que hace que los instrumentos sean ejecutados de una forma diferente. Como la intención de la figura de la clave cambia, de la misma manera la intención de la rítmica cambia. Por el contrario el compás que contiene solo dos golpes permanece exactamente igual.

### Clave campesina o clave de 6/8



agudo, dependiendo del material y tipo de madera. Es posible imaginar que la forma más primitiva de producir una percusión fue haciendo golpear una piedra con otra o un pedazo de madera con otro o dos huesos de animales para llevar el ritmo de algún sencillo brote melódico.



Ilustración 7: Claves

## La Conga

Instrumento de percusión nacido en Cuba, fue adaptado de África donde comenzó como un tronco sólido ahuecado y con una piel clavada sobre la apertura de un extremo. La forma de la conga es similar a la de un vaso de aproximadamente 70 y 100 centímetros de alto y un diámetro que oscila entre 9" y 17", puede estar hecho en madera o en fibra de vidrio, en la parte superior esta cubierto con un cuero o parche sintético tensionado por unos aros metálicos y herrajes, en el otro extremo (inferior), un hueco que hace las veces de caja de resonancia. De acuerdo a su tamaño y afinación, la conga recibe clasificaciones que cambian su nombre:

- **Quinto:** conga de cuerpo delgado de afinación aguda.
- **Conga:** de cuerpo mediano, se puede afinar de 2 formas: una es más aguda para poder tocar como tumbadora central en formato de 2 ó más congas, la otra es más grave para poder tocar únicamente esa tumbadora en la rumba.
- **Tumbadora:** afinación grave, su cuerpo es más ancho.



## Ilustración 8: Congas

La conga se percute directamente con las manos encontrando con ellas varios tipos de colores, uno de ellos es el golpe palma, que como su nombre lo indica se hace con la media palma de la mano, otro son los dedos, golpe apagado, golpe bajo, golpe seco o quemada y el golpe abierto. La conga puede ser tocada ya sea sentado o de pie utilizando unos soportes o atriles para ellas.

Históricamente Chano Pozo, Mongo Santamaría, Carlos “Patato” Valdés, Ray Barreto, Changuito, Poncho Sánchez, entre otros, demostraron ser de los virtuosos más destacados en el mundo, mostrando su habilidad y destreza a la hora de interpretar este instrumento. Indudablemente en la actualidad es Giovanni Hidalgo el conguero más versátil y creativo, y se ha ganado ese título gracias a sus múltiples propuestas y seguridad cuando ejecuta la conga. En Colombia ha sido el maestro Diego Galé, el encargado de acercar y demostrar a la cultura latina el estilo de percutir la conga, demostrando ser no solo un gran percusionista sino también un excelente productor musical.

La conga tiene una forma específica de ser tocada dependiendo de la clave y el patrón rítmico, a continuación, se mostrara una serie de convenciones con las que se especificará la manera técnica de percutir el instrumento según el método “Conga Virtuoso, Giovanni Hidalgo”. Para la escritura de los golpes de la conga y la utilización de las respectivas manos, se usaran las iniciales de los nombres en ingles pero se explicaran en español y así se les llamará en esta tesis.

### **Golpes:**

**O: Open tone = tono abierto:** este golpe se ejecuta con la total superficie de los dedos y media palma de la mano, se hace cerca al aro de la conga, dejando fuera del parche la otra media palma, este golpe permite la vibración del parche.

**S: Slap = quemado:** se usa la misma superficie de la mano que en el caso anterior, solo que en este no se permite la vibración del cuero y se da como un golpe firme y seco, dando la sensación de una palmada brillante.

**M: Mute = Cerrado/apagado:** se logra presionando sobre el cuero con la punta de los dedos con la misma mano.

**B: Bass = Bajo:** Se logra descargando toda la superficie de la palma y dedos sobre la mitad del cuero, dando un registro bajo.

**P: Palm = Palma:** ofrece un sonido parecido al bajo, pero este se hace con la zona de inicio de la palma cercana a la muñeca.

**T: Tips = Dedos:** este golpe se hace con la yema de los dedos, y normalmente se intercala con el golpe P: Palma.

### **Manos:**

**R: Right = Derecha**

**L: Left** = Izquierda

En el siguiente segmento se verá la escritura de los patrones rítmicos mas usados en la salsa y la ejecución específica de cada uno de ellos. Se iniciara con los patrones básicos “Son y Mambo” para tocar salsa<sup>4</sup>.

OPSTPTOO PTST PTO  
RLRL L L RR LLRL LLR

Ilustración 9: Patrón de Son en la conga, clave 2-3

PTST PTO PTSTPTOO  
LLRL LLR LLRL L L RR

Ilustración 10: Patrón de Son en la conga, clave 3-2

Normalmente en la salsa cuando se llega al clímax de la canción, inicia la participación de la campana tanto del timbal como del bongó, a esta sección la llamamos “mambo” de la misma manera es la tumbadora la que empieza a cumplir un papel que está explicito a continuación en la partitura, el golpe siempre es abierto y debido a su forma, un sonido mas grave que los demás.

OPSTPTOO PTSOOSO P TST PTOO PTSOOSO  
RLRL L L RR LLRR L L RR LLRR L L RR LLRR

Ilustración 11: Patrón de Mambo en la conga, clave 2-3

<sup>4</sup> Patrones tomados del video didáctico “PERCUSIVO”, Codiscos S.A., Colombia 2004; “Conga virtuoso Giovanni Hidalgo”, Warner Bros Publications, Inc., 1996 y entrevista con el percusionista José Leonardo Pino Díaz.



Ilustración 15: Patrón “A caballo” en la conga, clave 2-3

Ilustración 16: Patrón “A caballo” en la conga, clave 3-2

Como se puede observar, los dos compases del patrón “A caballo” son iguales, razón por la que son ejecutadas las mismas figuras rítmicas en cada compás sin importar el momento de la clave. Es importante señalar que en este caso son los instrumentos melódicos y la voz los encargados de resaltar la intención de la clave.

Ilustración 17: Patrón “aire de Cumbia tradicional colombiana” en la conga, clave 2-3



Ilustración 18: Patrón “aire de Cumbia tradicional colombiana” en la conga, clave 3-2

El patrón “aire de Cumbia tradicional colombiana”<sup>5</sup> es una base rítmica colombiana que tiene una forma de interpretación y acentuación muy particular, que determina su carácter como tal. Al igual que el patrón “A caballo”, tiene la particularidad de ser igual en los dos compases.

El conguero tiene la posibilidad de “repartir”<sup>6</sup> en la tumbadora a gusto personal, esto se logra ejecutando el ritmo base con la mano izquierda de manera que la mano derecha queda en total libertad de hacer su expresión (ad libitum) con lo que se conseguirán aires con sabor a cumbia.



Ilustración 19: Patrón aire de cumbia tradicional colombiana en la conga (mano izquierda)

**Nota:** El instrumentista tiene la libertad de ejecutar “lujos” o adornos en la conga como el “baqueteo”<sup>7</sup> que pueden ser propuestos por éste o por el arreglista.

## El Bongò

Este instrumento está conformado por dos pequeños tambores unidos por una pieza de madera. Sus raíces son africanas y al igual que la conga, se percute con las manos, principalmente con los dedos, su forma es irregular, es decir uno es más pequeño que el otro, el más pequeño se llama macho y el más grande recibe el nombre de hembra. El bongó es parte importante de la percusión y su papel es más de solista en la sección del ritmo, se toca

<sup>5</sup> El estilo de cumbia que se menciona en este trabajo es el estilo tradicional de la cumbia atlanticense donde predomina el toque a contratiempo del llamador (Interpretado por el quinto) y el complemento a manera de improvisación hecha por el alegre (interpretado por la conga)

<sup>6</sup> Repartir: término usado comúnmente por los músicos tropicales para persuadir improvisación.

<sup>7</sup> Baqueteo: Es un golpe hecho en la conga basado en el patrón Son, también llamado popularmente “masacote”

normalmente sentado y sostenido entre las rodillas. La técnica moderna para ser tocado es basada en un modelo de tocar la piel que se llama el “martillo”<sup>8</sup>. El bongosero también tiene la responsabilidad de interpretar la campana de mano o cencerro, también llamada campana del bongo, instrumento de importancia al momento del mambo. En la actualidad existen importantes bongoseros o percusionistas menores como se les conoce también, pero fue Roberto Roena quien demostró una habilidad especial y nuevas sonoridades al interpretar este instrumento.



Ilustración 20: Bongó

Para la escritura de los golpes del bongó y la utilización de las manos usaremos las iniciales en inglés pero serán explicadas en español como se vera a continuación.

#### **Golpes:**

**T: Tips of fingers** = yemas de los dedos.

**TH: Side of Thumb** = costado del pulgar.

**O: Open tone on low drum** = tono abierto en tambor bajo (hembra).

#### **Manos:**

**R: Right** = Derecha

**L: Left** = Izquierda

En el siguiente segmento se mostrará la manera correcta de ejecutar el bongó según la clave, es claro que su participación es muy alegre e improvisando en la medida en la que se desarrolla el tema, pero aún así esto se hace sobre una base estructurada<sup>9</sup>:

<sup>8</sup> <http://www.musicofpuertorico.com/index.php/instrumentos/bongos/>

<sup>9</sup> Patrones tomados del video didáctico “PERCUSIVO”, Codiscos S.A., Colombia 2004; “Conga virtuoso Giovanni Hidalgo”, Warner Bros Publications, Inc., 1996 y entrevista con el percusionista José Leonardo Pino Díaz.

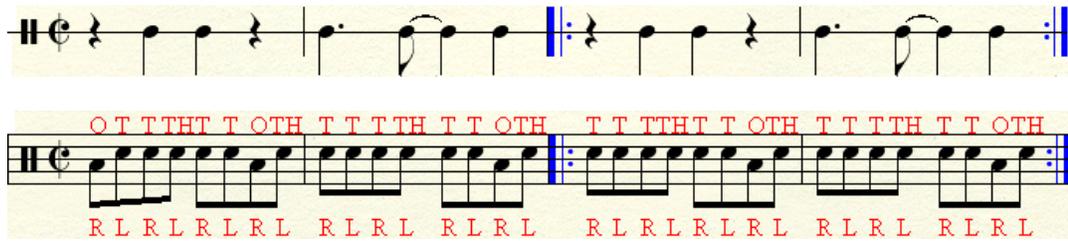


Ilustración 21: Patrón de Son en el bongó, clave 2-3



Ilustración 22: Patrón de Son en el bongó, clave 3-2

El bongó también cumple un papel importante en el patrón “aire de guaguancó” para salsa, en el formato actual de las orquestas normalmente se usan sólo las congas, el timbal y el bongó, razón por la cual es éste quien cumple el papel de quinto y se encarga de improvisar.

### Cencerro o Campana de Mano



Ilustración 23: Cencerro o Campana de mano

La campana de mano también es llamada campana del bongosero y se percute con una baqueta de madera de aproximadamente 1,5 cms de diámetro y 20 cms de largo, es de latón o cobre, ahuecada y achatada en todos los lados. Su sonido es de características fuertes dependiendo del lugar donde se toque y como se sujete, es fácil de descubrir en la orquesta de salsa.

Al igual que los “tambores” que se utilizan en la salsa son de herencia africana, también lo es el concepto de timbres tipo metálicos, este es el caso de las campanas.

*“... La campana es la encargada de mantener la unidad metrorítmica con el apoyo del ritmo fijo de las sonajas y los palos percutientes. Sobre esta poliritmia, se ejecutan en bloque los tambores y la improvisación del instrumento solista, de acuerdo a los patrones rítmicos celosamente guardados por cada grupo.”<sup>10</sup>*

Los antecedentes históricos de las campanas usadas en la salsa, se entienden desde la existencia de algunas agrupaciones y músicas de descendencia africana que llegaron a América y tomaron sus instrumentos de trabajo, especialmente de la agricultura y los aplicaron a sus músicas, tal es el caso de la llamada “Guataca” como lo referencia el investigador Lino Neira Betancourt en su libro “La percusión en la música cubana.

*“Durante la etapa de la esclavitud, en los cabildos y sociedades de las áreas urbanas, los conjuntos instrumentales, tenían las mismas características de sus antecesores... El conjunto está integrado, fundamentalmente, por grupos de tres a cuatro tambores, con una morfología peculiar y a ellos se une la campana o en su defecto la hoja de guataca (hoja del Azadón de agricultura)”*

La intervención de la campana se da en el momento del “mambo” o sea el momento del clímax de la obra. A su vez es utilizada cuando se da el patrón “a caballo”, siendo de gran importancia cuando el timbal improvisa ya que permite saber en que clave entra éste al terminar la improvisación.

---

<sup>10</sup> Tomado del libro: “La percusión en la música Cubana” de Lino Neira Betancourt, editorial letras cubanas, 2005

### Golpes patrón del Mambo en la campana:

**o:** Abierto = se ejecuta en la boca de la campana.

**+**: Cuello cerrado = se ejecuta en el cuello de la campana.

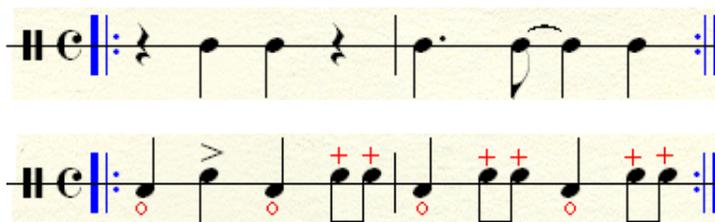


Ilustración 24: Patrón de Mambo en la campana, clave 2-3

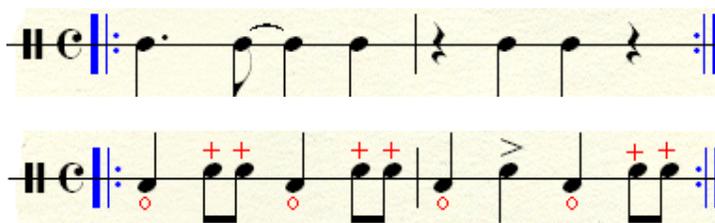


Ilustración 25: Patrón del Mambo en la campana, clave 3-2

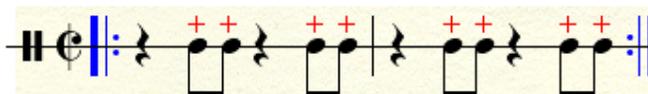


Ilustración 26: Patrón "A caballo" en la campana

En este ritmo, la campana conserva la particularidad que caracteriza el patrón "a caballo", nuevamente aquí se destaca la igualdad de los dos compases, de manera que no es relevante el momento de la clave en el que se está tocando, la campana hará siempre lo mismo.

La participación de la campana del bongó tanto en el patrón "aire Guaguancó" como en el patrón "aire de Cumbia tradicional colombiana" no es relevante, de hecho es decisión del arreglista, si es incluida o no en estos ritmos.

**Nota:** En el caso en el que se le de algún papel a este instrumento, la forma de ser tocada será propuesta por el instrumentista quien tiene la libertad de hacer "lujos" o adornos en la campana de mano que serán propuestos por éste o por el arreglista.

## El Timbal



Ilustración 27: Timbal

En el contexto de la Salsa, aparece este instrumento como el resumen de la batería del jazz aplicado a las orquestas de Son y posteriormente de Salsa. Inicialmente, el Timbal<sup>11</sup> recibió el nombre de paila, pues en sus comienzos sólo se trataba de una vasija de hierro o cobre con forma de “media naranja”<sup>12</sup>, estos recipientes eran usados en las fábricas de azúcar, y se utilizaban sencillamente como contenedores. Estas pailas fueron cubiertas con cueros de animales, y fueron ejecutadas con baquetas, en algunos casos con la intervención de las manos ejerciendo presión para cambiar su afinación, luego fue desarrollándose su nombre a timbal, debido a su sonoridad “tim-bal”.

En la actualidad, tanto la evolución de las técnicas como la inquietud de los timbaleros han hecho que estos anexen otros instrumentos al timbal como el bombo, el redoblante, algunas campanas, platillos, entre otros.

Puede definirse el timbal como dos tambores huecos (macho y hembra), 14” y 15” respectivamente, de estructura metálica, con parches solo en la parte superior afinados por quintas aproximadas, montados en un trípode, y enriquecidos con otros accesorios como campanas, jam blocks y platillos de efectos, que ofrecen al percusionista una miscelánea de colores que permiten un sin número de alternativas para hacer acompañamiento rítmico en diversos estilos musicales. No sólo se tocan los parches, sino también los cuerpos de las pailas, cuyo sonido es definido como ejecución de las cáscaras.

Sin lugar a duda, el timbal al igual que la conga se ha convertido en icono e insignia del ritmo de la salsa. Algunos famosos timbaleros son Guillermo Barreto, Willie Rosario, Jimmy Sabater y Tito Puente como principal exponente, quien logro gracias a su versátil ejecución, convertir al timbal en protagonista

---

<sup>11</sup> Timbal: Nombre en singular dado por los músicos latinos a pesar de estar constituido por dos tambores (Macho y hembra)

<sup>12</sup> <http://groups.msn.com/EscueladeSalsaenCuernavaca/historiadelostimbales.msnw>

de este género musical, en la actualidad los nombres mas desatacados cuando se habla de los virtuosos en este instrumento son: Luisito Quintero, Douglas Guevara, Marck Quiñónez, entre otros.

### Golpes patrón del Son en el timbal:

**R: Right** = Mano derecha, con baqueta sobre la cáscara.

**L: Left** = Mano izquierda, con baqueta sobre la cáscara.

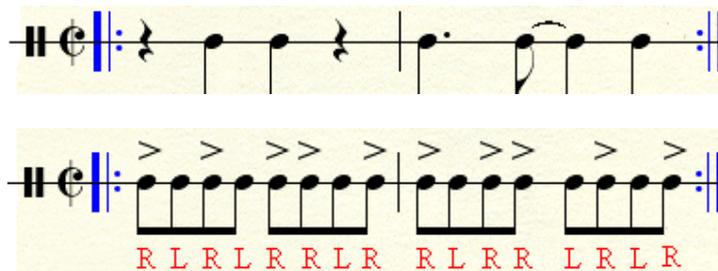


Ilustración 28: Patrón del Son en el timbal, clave 2-3

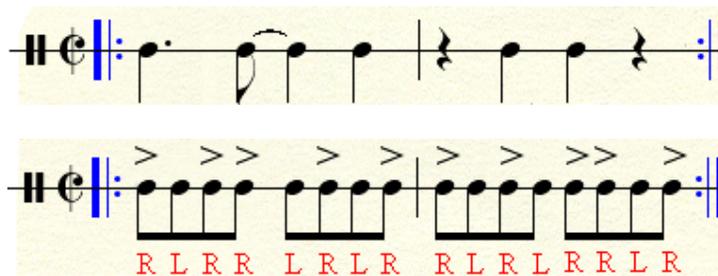


Ilustración 29: Patrón del Son en el timbal, clave 3-2

### Golpes Patrón del Mambo en el timbal:

**R: Right** = Mano derecha, con baqueta sobre la campana del timbal.

**L: Left** = Mano izquierda sin baqueta.

**O: Open tone** = Golpe abierto con la mano sobre el tambor hembra.

**C: Close tone** = Golpe cerrado con la mano sobre el tambor hembra.



Ilustración 30: Campana Mambo (Brillo del timbal)

Musical notation for Mambo pattern in clave 2-3. The notation is presented in three staves:  
 - The first staff shows a melodic line starting with a repeat sign, consisting of quarter notes and eighth notes.  
 - The second staff shows a rhythmic pattern with red 'R' notes below the notes, indicating right-hand strokes.  
 - The third staff shows a pattern with red 'C' and 'O' notes above and 'L' notes below, indicating conga and tom-tom strokes.

Ilustración 31: Patrón del Mambo en el timbal, clave 2-3

Musical notation for Mambo pattern in clave 3-2. The notation is presented in three staves:  
 - The first staff shows a melodic line starting with a repeat sign, consisting of quarter notes and eighth notes.  
 - The second staff shows a rhythmic pattern with red 'R' notes below the notes, indicating right-hand strokes.  
 - The third staff shows a pattern with red 'C' and 'O' notes above and 'L' notes below, indicating conga and tom-tom strokes.

Ilustración 32: Patrón del Mambo en el timbal, clave 3-2

**Golpes patrón “aire de Rumba o Guaguancó” en el timbal:**

**R: Right** = Mano derecha con baqueta en la cáscara del timbal.

**L: Left** = Mano izquierda con baqueta sobre el Jam block.

**O: Open tone** = Golpe abierto, con mano izquierda, con baqueta sobre el tambor hembra.



Ilustración 33: Jam block

Ilustración 34: Patrón “aire de Rumba o Guaguancó” en el timbal, clave 2-3

Ilustración 34: Patrón “aire de Rumba o Guaguancó” en el timbal, clave 2-3

Ilustración 35: Patrón “aire de Rumba o Guaguancó” en el timbal, clave 3-2

Ilustración 35: Patrón “aire de Rumba o Guaguancó” en el timbal, clave 3-2

**Golpes patrón “A caballo” en el timbal:**

**R: Rigth** = Mano derecha con baqueta sobre la Campana cha cha.

**L: Left** = Mano izquierda, golpe abierto con baqueta sobre el tambor hembra.



Ilustración 36: Campana cha cha

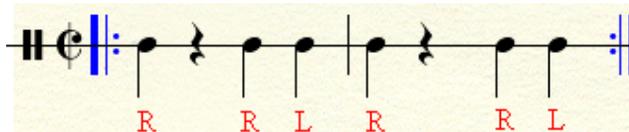


Ilustración 37: Patrón “A caballo” en el timbal

**Golpes patrón aire de Cumbia en el timbal:**

**R: Rigth** = Mano derecha con baqueta en la cáscara del timbal.

**O: Open tone** = Mano derecha con baqueta sobre el tambor hembra del timbal.

**O': Open tone** = Mano izquierda con baqueta sobre el tambor hembra del timbal.



Ilustración 38: Platillo

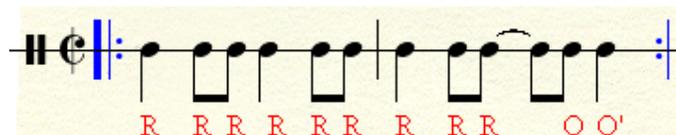


Ilustración 39

El ritmo anterior no solo puede tocarse en la cáscara del timbal, también puede ejecutarse sobre el jam block o las campanas de éste y así cambiar los ambientes del arreglo.

Otra de las variaciones que permite la Cumbia para generar nuevos colores es el siguiente:

**R: Right** = Mano derecha con baqueta sobre el platillo.

**L: Left** = Mano izquierda con baqueta sobre el jam block.

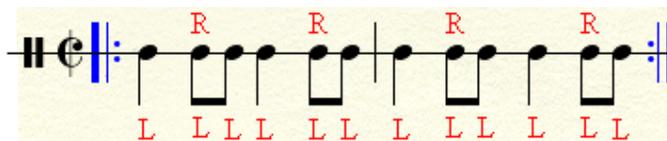


Ilustración 40: Variación patrón “aire de Cumbia tradicional colombiana” en el timbal

## El Güiro



Ilustración 41: GÜIRO

El güiro es una calabaza grande y alargada marcada con “muescas horizontales en uno de sus lados”<sup>13</sup>, y por el costado tiene unos agujeros para que pueda sujetarse. Se toca con una varilla que puede ser de madera o pasta,

---

<sup>13</sup> [http://www.salsa-merengue.net/musicos/percusion\\_menor.html](http://www.salsa-merengue.net/musicos/percusion_menor.html)



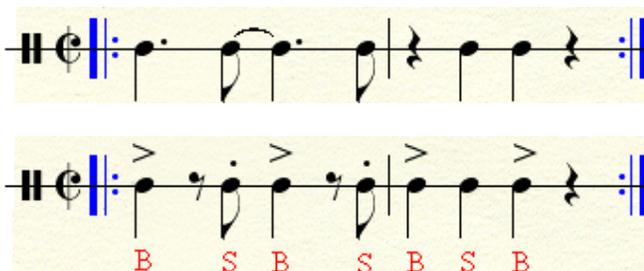


Ilustración 45: Patrón aire de Rumba o Guaguancó en el güiro, clave 3-2

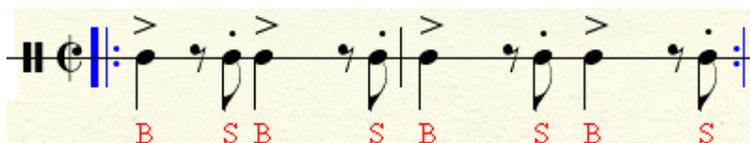


Ilustración 46: Patrón "A caballo" en el güiro

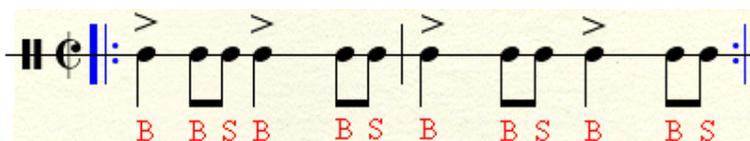


Ilustración 47: Patrón aire de Cumbia tradicional colombiana" en el güiro

## INSTRUMENTOS ARMONICOS MÁS USADOS EN LA SALSA

A comienzos del siglo XVI, los reyes católicos de España solicitaron el acercamiento de los instrumentos de cuerda al tercer mundo para persuadir a los nativos del nuevo continente a las creencias religiosas.

Debido a la falta de accesibilidad de estos instrumentos a los habitantes tercer mundistas, fueron creando ellos replicas con herramientas y materiales regionales que aun perduran en América.

Nace en Cuba una nueva corriente de músicaailable llamada Son, ritmo en el que se destaca la participación de instrumentos de cuerda como la guitarra, un tiple o una bandola, que al ser fusionados surge el nacimiento del tres cubano, encargado de hacer la melodía y el "Tumbao"<sup>14</sup>, el cual es la estructura rítmica del 'Son'.

<sup>14</sup> Tumbao (tumbar): acción de ejecutar la tumba. Este término comenzó a utilizarse para referirse a la forma de tocar los instrumentos rítmicos en la salsa. Ej: Tumbar el bajo, tumbar el bongó.

Con el tiempo, debido a la influencia y fusión de la música y los ejecutantes norte americanos, la participación y el protagonismo del tres cubano ha venido disminuyendo, dándole mayor importancia al piano en la sección armónica.

Al comienzo los instrumentos encargados de las frecuencias bajas de la armonía para el acompañamiento de esta música cubana, fueron “la Marimbula (caja hueca del tamaño de un televisor con teclas o flejes hechos de metal provenientes del resorte de un reloj o vitrola, tañidos por el ejecutante sentado sobre el mismo y que producía sonidos graves) y la Botija (una botella de cerámica grande con un agujero el cual se soplaba produciendo sonidos bajos). Debido a la evolución y la necesidad de encontrar nuevas sonoridades, estos instrumentos fueron reemplazados por el Contrabajo”<sup>15</sup>.

## El Piano



Ilustración 48: Piano

“El Piano es un instrumento musical que pertenece a la familia de las cuerdas percutidas”<sup>16</sup>, Se diferencia de sus precesores por la utilización del sistema del martillo impulsado hacia las cuerdas por la tecla, lo cual permite al intérprete modificar el volumen mediante la pulsación fuerte o débil de los dedos. Fue inventado en 1698 por Bartolomeo Cristofori y llamado en sus inicios “Forte-piano”. Actualmente gracias a la tecnología y a la dificultad de trasportar este instrumento de semejantes proporciones, han sido creados pianos electrónicos con características similares a los tradicionales pianos acústicos.

Por ser el piano un instrumento rítmico melódico, al igual que la percusión, tiene una manera específica de ser tocado, dependiendo del momento de la clave en el que se encuentre. El piano juega un papel importante en el ensamble de los diversos ritmos que conforman la salsa, cada ‘Tumbao’ es específico de acuerdo al patrón rítmico que se este ejecutando.

---

<sup>15</sup> <http://www.cuatro-pr.org/Home/Espan/Instrumusica/Instrumentos/Otrosinstrum/eltres.htm#Antecedentes%20históricos>

<sup>16</sup> <http://www.geocities.com/rockdrigoy2k/historia.htm>

Algunos de los pianistas más destacados en la salsa son: Larry Harlow, Richi Ray, Chucho Valdés, Papo Luca, Michel Camilo, Sergio George, y en Colombia Joe Madrid, Álvaro Cabarcas “pelusa”, Pablo Grajales, Julio Cortez entre otros.

### Patrón de Son <sup>17</sup>



Ilustración 49: Patrón del Son en el piano, clave 2-3



Ilustración 50: Patrón del Son en el piano, clave 3-2

### Patrón del Mambo en el piano

Como ha sido mencionado anteriormente, al momento del clímax de una obra en Salsa, se le denomina Mambo, en este punto, de la misma manera que hay variaciones en la percusión, también hay una evidente en el piano, específicamente se puede hacer de dos maneras; la primera es ejecutar el ‘Tumbao’ de ‘Son’ pero con una octava mas de separación entre las manos, lo que logra una sonoridad mas brillante, esto hace referencia a la imitación que

<sup>17</sup> Tomados del libro: “Salsa y Afro Cuban montunos for piano” Composed by Carlos Campos, a publication of A.D.G. productions, copyright 1996

en un principio hizo el piano del tres cubano. La segunda se trata de cambiar la forma de tumbar a gusto ya sea del productor o del ejecutante. Los dos casos anteriores son validos, teniendo en cuenta la clave.

### Patrón “aire de Rumba o Guaguancó” en el piano

La función del piano es principalmente la de armonizar en ‘Creando’, arpegiando ad libitum, haciendo adornos y figuras a gusto del ejecutante o arreglista siempre respetando la clave.



Ilustración 51: Patrón “A caballo” en el piano

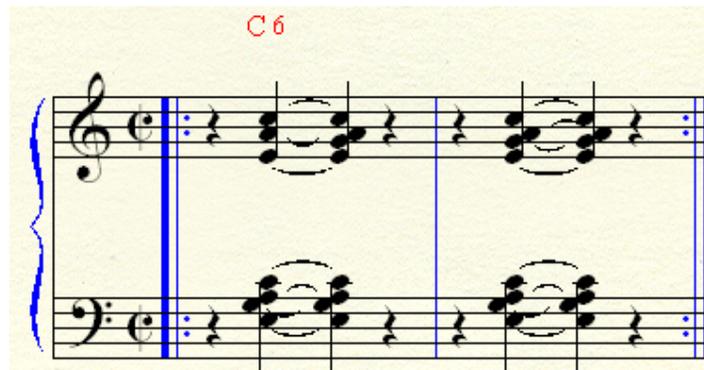


Ilustración 52: Patrón “aire de Cumbia tradicional colombiana” en el piano

Si se desea se puede tocar cambiando la disposición del acorde en las dos manos para dar otra sonoridad pero esto es a gusto del arreglista o compositor.

## El Contrabajo Y El Bajo Eléctrico



Ilustración 53: Contrabajo, Baby y Bajo eléctrico

Inicialmente las bandas utilizaron el Contrabajo como instrumento de acompañamiento rítmico melódico, al igual que el piano surgió la dificultad de su transporte debido a su tamaño, problema que soluciono Leo Fender hacia el año de 1950, creando el primer Fender precision bass, quien en calidad de experto en el diseño y ensamble de guitarras eléctricas, tomó la decisión de fabricar un instrumento con las mismas virtudes del Contrabajo pero con un tamaño cómodo para facilitar su transporte, incluyo Fender al primer bajo eléctrico la existencia de los trastes para así mejorar la afinación.

Hoy por hoy se cuenta con la existencia de “Lutiers”<sup>18</sup> que en un intento por conservar el color y la sonoridad del Contrabajo, han diseñado lo que se conoce como Contrabajo eléctrico o Baby, que sin necesidad de tener la forma y el tamaño del contrabajo, por ser eléctrico, es mas pequeño y practico de manipular, estos son fabricados no en serie, cada Baby es único. Al utilizarse el bajo en la música cubana, se hace necesario señalar que este también en concordancia con lo anteriormente mencionado en los demás instrumentos, debe ser tocado en clave.

Tres de los más reconocidos intérpretes del bajo en la salsa son Salvador Cuevas, Bobby Valentín y Daniel Silva en el Baby.

---

<sup>18</sup> Lutier: Fabricante y diseñador de instrumentos musicales.

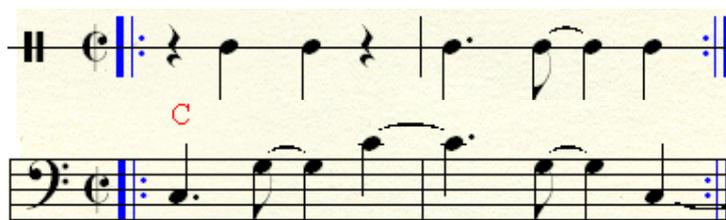


Ilustración 54: Patrón del son en el bajo, clave 2-3

### Patrón del son y Mambo en el bajo, clave 3-2

En clave 3-2 el bajo puede entrar con nota muerta o a tiempo como en la clave 2-3 esto es decisión del compositor o arreglista, la idea entonces será acentuar las notas respecto a la clave.

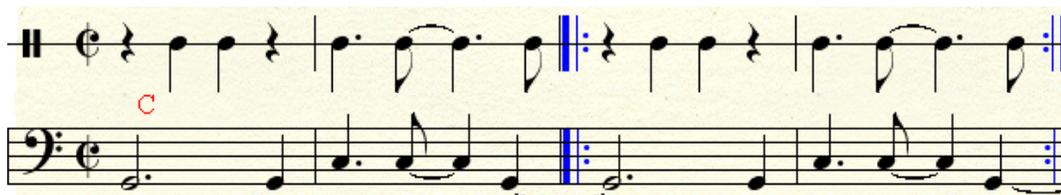


Ilustración 55: Patrón aire de Rumba o Guaguancó en el bajo, clave 2-3



Ilustración 56: Patrón aire de Rumba o Guaguancó en el bajo, clave 3-2

Nótese que al hacer un paralelo entre la forma de tocar el bajo en el aire de Guaguancó y la manera de ejecutar la conga en el mismo, es evidente la aparición del “contrapunto”<sup>19</sup> (la conga le contesta al bajo, percutiendo la misma figura).



Ilustración 57: Patrón “A caballo” en el bajo

<sup>19</sup> Contrapunto: Concordancia armoniosa de voces contrapuestas.



Ilustración 58: Patrón aire de Cumbia en el bajo

### **Creando: (Ad Libitum)**

Los productores musicales contemporáneos, han adoptado un nuevo patrón que puede ser incluido dentro del gran conjunto de ritmos que conforman la salsa. Para la ejecución de éste es necesario contar con la creatividad de los percusionistas y músicos de la armonía, quienes en últimas son los que proponen un patrón ostinato que acompañe y sea consecuente con la línea melódica y el motivo que se desarrolla en ese momento. De esta manera se confirma así que no existe una partitura predeterminada que encasille la forma de tocar el 'Creando'. El 'Creando' es sencillamente proponer una secuencia de golpes que pueden o no estar en clave y den un aire con sabor a salsa.

**NOTA:** Es importante tener en cuenta que los patrones anteriormente expuestos permiten flexibilidad al percusionista y al instrumentista armónico, es decir, se otorga libertad a la creatividad para los aportes pertinentes del intérprete, es por esto que pueden encontrarse variaciones de acuerdo al gusto del ejecutante.

### **La Voz**

Siendo esta, componente fundamental para transmitir ideas claras y mensajes de una manera asertiva, no puede ser excepción a la hora de ser interpretada en conjunto con la clave. La voz líder y los coristas pueden por medio de las variaciones rítmicas dentro de la melodía, acentuar la clave. Esto se logra ligando unas figuras con otras, acortando algunas frases o dividiendo la duración de las notas. Cuando el cantante cumple estos requisitos se dice que canta en clave.

Hay en el mundo de la salsa, destacados virtuosos, capaces de improvisar líneas melódicas, rítmicas y letras, a estos se les ha llamado soneros. Entre los más destacados pueden señalarse Ismael Rivera, Oscar D'León, Héctor Lavoe, Rubén Blades, Gabino Pampini, Gilberto Santa Rosa, Víctor Manuelle, y Willy García entre otros.

## **RELACIÓN ENTRE LAS MELODÍAS Y LA CLAVE**

Pueden hacer melodía en los formatos actuales de orquestas de salsa; el "Brass", los Cantantes, el Bajo y el Piano cuando hacen un "obligado". El definir

si una frase melódica se encuentra en clave o no, deja de ser subjetivo en cuanto al gusto cuando es comparado con la rítmica de la clave y los acentos, mientras mas sean las figuras rítmicas de la línea melódica las que empaten con los golpes de la clave, mas claro podrá definirse el momento de la clave en que se encuentra.

Ilustración 59: Comparación 1 de una melodía con la clave

En la ilustración anterior, usando la línea melódica de los cuatro primeros compases de la introducción de la obra “La agarro bajando”, de la autoría del maestro Carlos Javier Montes, e interpretada por Gilberto Santarrosa, se cuantifica la cantidad de veces que los golpes de la clave coinciden con las figuras rítmicas de dicha melodía. Si se analiza con la clave 3-2, en estos cuatro compases, son 10 los golpes ejecutados por la clave, de los cuales empatan 4 figuras, lo que corresponde al 40% de coincidencias. Por otra parte, si se mira la clave 2-3, es solo el 20% las figuras que se alinean con la melodía. Lo que hace concluir matemáticamente, que esta obra es un claro ejemplar de una línea melódica en clave 3-2. Estas comparaciones deben hacerse también para definir la clave en la que se encuentran las melodías de la voz y los obligados (si los hay) de la armonía.

Ilustración 60: Comparación 2, de una melodía con la clave

En este caso, se usó el obligado de piano y bajo de la obra “Del puente pa’ allá”, compás 99, composición del maestro Jairo Varela e interpretada por el Grupo Niche. Véase que la cantidad de coincidencias es notablemente mayor en numero en la clave 2-3, donde el porcentaje de empate es del 80%, mientras que para la clave 3-2, el porcentaje de coincidencia es solo del 30%, razón que permite deducir, que este obligado melódico de la armonía está en clave 2-3. Argumento que no fue tenido en cuenta por los primeros productores de salsa colombianos, quienes en el intento por crear salsa, basados en lo que escuchaban interpretado por artistas internacionales, hacían experimentos y fusiones que aunque gozaron del éxito radial, no estaba elaborada regido a la norma de la clave.

“En la década de los 70’s, cuando tuvimos la oportunidad de viajar a los Estados unidos tocando con los Corraleros del majagual, veíamos las presentaciones y los ensayos de las orquestas de salsa, y luego al llegar a Colombia tratábamos de imitar estos ritmos y sonidos, que dio como resultado lo que hoy se conoce como Fruko y sus tesos y The latin brothers”, es la respuesta que da Julio Ernesto Estrada (Fruko) cuando se le cuestiona acerca de sus inicios en la salsa.

“Debido a las circunstancias y al no tener la facilidad de grabar de alguna manera o escribir lo que esos músicos hacían cuando tocaban la salsa, no nos quedaba otro recurso más que la memoria, y pues por obvias razones lo que intentábamos hacer como salsa, era un ritmo guiado por la intuición y el sentimiento, que logró trascender y gustar al publico bailaor colombiano”. Asegura el productor colombiano acerca de su particular estilo de hacer música.

La música de Fruko puede asumirse como una propuesta de lo que él y los músicos de su época asumieron como los patrones de la salsa y que sin duda sirvieron como camino a seguir para los productores colombianos que desde esa época se dejaron sensibilizar por este ritmo cadencioso. No puede ser excluido el maestro Jairo Varela quien junto al maestro Alexis Lozano, por esa época e influenciados por la música de Fruko, iniciaban su proyecto musical conocido como Grupo Niche.

Como dato anecdótico, debido a la falta de claridad en el concepto de lo que era la salsa, el Grupo Niche en sus primeras producciones cometió una serie de errores con respecto a la clave en muchos de sus éxitos, que aunque funcionaron radialmente y convencieron al público, no respetaban fielmente la norma de la clave. Algunos de estos temas (los más famosos) fueron grabados nuevamente para corregir los errores en cuanto a la clave como en el trabajo discográfico de los 20 años del Grupo Niche “La danza de la chancáca”. Este es el caso de la obra Cali pachanguero en la cual se hizo necesario incluir un compás mas en una nueva versión, ya que en el comienzo de la obra la clave es de forma 3-2 y al llegar al coro pregón y hasta el final, se concibe de forma 2-3.

## **7. LISTADO GENERAL DEL CONCIERTO**

**7.1** Para Ustedes (composición y arreglo)

**7.2** Perdóname (composición y arreglo)

**7.3** Gracias (composición y arreglo)

**7.4** La Salsa (composición y arreglo)

## **8. RESEÑA BIOGRAFICA**

### **Jhon Jairo Cárdenas Puentes**

Nace en Bucaramanga, Colombia el 30 de Diciembre de 1979. Inicia sus estudios musicales a temprana edad con clases particulares de guitarra y canto. Durante su adolescencia participa como vocalista de diferentes agrupaciones musicales en su ciudad natal e inicia su carrera como compositor. Culmina sus estudios en Tecnología Electromecánica en la Unidades Tecnológicas de Santander en el año 2001, título que le abre puertas en una de las empresas mas importantes del país (Ecopetrol), propuesta que es rechazada en acuerdo a su deseo de iniciar sus estudios musicales en la Universidad Autónoma de Bucaramanga en el año 2002.

En la academia donde realiza sus estudios superiores, recibe formación como bajista con el Maestro Álvaro Martín Gómez y clases de armonía, composición y arreglo con el maestro Rubén Darío Gómez, como educación informal ha recibido talleres con los maestros José Aguirre productor y compositor, y Álvaro Cabarcas “Pelusa” productor y arreglista. En el año 2003 incorpora el grupo de música colombiana Macaregua de la universidad Autónoma de Bucaramanga, Se hace miembro de una de las corales más importantes de la región (Coral Comfenalco Santander) con la que participa en diferentes certámenes nacionales e internacionales visitando países como Brasil, Venezuela, Italia y España, logrando destacados reconocimientos.

Actualmente hace parte de uno de los grupos más representativos del oriente colombiano (Grupo Misión Secreta), con quien completa ya su tercera producción discográfica, desempeñándose como vocalista y compositor del mismo, logrando así su nombramiento como Socio activo de la sociedad de autores y compositores (Sayco). Participa en destacadas campañas publicitarias regionales y nacionales, como productor musical.

## **Julio Ernesto Estrada “FRUKO”**

Nació en Medellín, el 7 de julio de 1951, en el barrio Naranjal. A los 5 o 6 años de vida ya había intentado incursionar en el ambiente artístico conformando grupos de niños que se reunían a cantar en su barrio, en las que interpretaban música tropical y tangos, que eran el fuerte comercial de la época en Medellín. Con ellos ganó sus primeros 50 centavos cantando "La pollera colorá", con una flauta metálica de las que vendía Crescencio Salcedo.

“Fruko” se vio obligado a trabajar al momento de la muerte de su padre, y fue allí cuando entró a Discos Fuentes con la colaboración de sus tíos Mario y Jaime Rincón. En 1963 firmó contrato para cargar cables y hacer mandados, Mientras desempeñaba sus labores se unió al combo de los maestros Juancho Vargas, Julio García y Augusto Zapata quienes se dedicaron a enseñarle los secretos de la profesión.

Ya a sus 13 años de vida, realizaba las primeras grabaciones de los Golden Boys y otras agrupaciones. Jugando con los instrumentos, le cogió un golpe a la batería, que en ese entonces estaba en boga y el cual había sido impuesto por las orquestas venezolanas de gran renombre, hecho que llamó la atención de don Antonio Fuentes, propietario de la compañía. Esto le permitió el ingreso a los Corraleros de Majagual en 1965, con los cuales grabó hasta 1972. La idea inicial fue de Antonio Fuentes y sus hijos Pedro y Jose María quienes intentaban cambiar el estilo musical de esa agrupación.

Julio Ernesto Estrada en sus inicios contaba con el seudónimo de Joselito, sin embargo, su similitud con "Fruquita", el personaje de la publicidad de la salsa de tomate y conservas Fruco, hizo que quienes lo conocían le impusieran el sobrenombre de “Fruko”.

Como mas adelante se indica, creó en 1970 junto a Pedro y José María Fuentes la banda de Fruko y sus Tesos, pionera de la salsa en Colombia. Y ésta tuvo tanto éxito bajo su batuta que le encomendaron la creación de nuevas orquestas como The Latin Brothers (1974), Afrosound (1972) y la dirección de otras tantas como la Sonora Dinamita (1976), Los Ocho de Colombia (1995), entre otras.

Actualmente, continúa vinculado a Discos Fuentes, trabaja en sus estudios de grabación propios que montó en compañía de su hijo Julio.

## Jairo Varela

El maestro Jairo Varela Martínez nació el 9 de diciembre de 1949 en Quibdó, departamento del Chocó (Colombia), en el hogar formado por el comerciante antioqueño Pedro Antonio Varela Restrepo y la escritora y poetisa chocoana Teresa de Jesús Martínez Arce, quien falleció hace poco, sumiéndolo en la más inmensa pena, pero también recordándola como una mujer de mucha fortaleza que le imprimió carácter a su vida.

Su primer contacto con la música se produce a los ocho años de edad, en el barrio Roma de Quibdó en donde conformó la agrupación "La Timba", que en esencia era una dulzaina, un bongó, unas maracas y un güiro.

Su talento artístico y habilidad comercial, la hereda de su abuelo Eladio Martínez Vélez, considerado por los historiadores como uno de los primeros industriales, de raza negra, en nuestro país. De su abuelo aprendió también mecánica, ebanistería y guitarra. Su recuerdo lo persigue desde que era un niño hasta nuestros días. En conversaciones con amigos, Varela ha confesado que su abuelo se le ha aparecido en hoteles y escenarios de todo el mundo, como negándose a dejar de ser su guía espiritual.

La infancia, la pubertad, la adolescencia y parte de su vida adulta, transcurrieron en Quibdó, su pueblo natal, al que le ha cantado en tantas oportunidades. Hacia la década de los 70, con su madre y su familia, Varela decide cambiar su ambiente y se traslada a Bogotá, en busca de nuevos y más sólidos rumbos. Sus primeras composiciones fueron "Difícil" y "Atrato Viajero", ésta última la grabó en el tercer disco de Niche en New York bajo el nombre de "Atrateño", con relativo éxito.

El Grupo Niche nace exactamente en 1980 en Bogotá gestado por Jairo Varela y conformado inicialmente por un puñado de músicos jóvenes del Chocó.

Entre ellos se destacaban Nicolás Cristancho en el piano, Francisco García en el bajo, Alí "Tarry" Garcés en el saxofón y la flauta, Alexis Lozano en el trombón y los arreglos, Jorge Bassan y Héctor Viveros como cantantes y Luis Pacheco en las congas.

Niche nació como una nueva alternativa salsera, puesto que en ese momento el panorama musical en Colombia era muy pobre, cobertura que aprovechó Varela para introducir un estilo y un sabor más internacional que empezó a calar y se mantiene vigente entre los amantes de la salsa.

## **Alexis Lozano**

Nació en Quibdó (Chocó) en el año de 1958. A la edad de cuatro años realiza sus primeras presentaciones con la timba del barrio Cesar Conto (Llamase timbas a agrupaciones infantiles con instrumentos improvisados como tarros de galletas, ollas, botellas, chicharras, tapas de ollas, etc.). Se inicia en la ejecución de la guitarra a la edad de 9 años, junto a sus hermanos Evelio y Cecilio integra el grupo musical los Tremenditos. A los 11 se vincula a la escuela de música del Padre Isaac Rodríguez, de la catedral de Quibdó, donde recibe los fundamentos técnicos del arte musical tales como solfeo, gramática musical y ejecución de instrumentos de viento. Fue miembro de la banda San Francisco de Quibdó, y ejecutante de la música folclórica en las chirimías del Chocó. Autodidacta por excelencia aprende la armonía, orquestación y composición musical.

Ya a los Veinte años se radica en la ciudad de Bogotá y se vincula al conservatorio de la Universidad Nacional, a la banda de la guardia presidencial y orquestas de renombre en la capital tales como: Chicho Medina, Wasintong y sus latinos, los Hilton y la protesta de Colombia entre otras. Participa como fundador, director, trombonista y arreglista del Grupo Niche desde el año 1979 hasta 1982.

Hacia 1983 crea una escuela de educación musical no formal a la que llamó Guayacán y en 1986 aparece en el mercado discográfico con el nombre de Guayacán Orquesta con la que ha tenido grandes éxitos llevando muy en alto el nombre de Colombia por el mundo. Se ha distinguido por su liderazgo en la preservación y producción de la música del Pacífico. En el 2004 cumplió 25 años de vida artística profesional, cuenta con más de 50 discos grabados de gran connotación nacional e internacional.

## 9. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

**Título:** Perdóname  
**Compositor:** Jhon Jairo Cárdenas Puentes  
**Métrica:** 2/2  
**Género:** Salsa  
**Clave:** 2-3  
**Tonalidad:** Fa Mayor  
**Tempo:** = 85

**Forma general:**

The diagram illustrates the structure of the piece 'Perdóname' across three staves, each starting with a treble clef and a common time signature (C). The sections and their durations are as follows:

- Staff 1:** INTRO (10 Compases), A (16 Compases), B (18 Compases), CORO (16 Compases).
- Staff 2:** PUENTE 1 (8 Compases), C (8 Compases), B (16 Compases), CORO (16 Compases).
- Staff 3:** PUENTE 2 (8 Compases), CORO PREGÓN 1 (24 Compases), PUENTE 3 (16 Compases), CORO PREGÓN 2 (16 Compases), CODA (11 Compases).

### Perdóname

Mentiría si te digo que ya no te quiero,  
Que las cenizas que quedaban se las llevo el viento,  
Mentiría si te digo que fue pasajero,  
Si están grabadas tus caricias en todo mi cuerpo.

Si supieras que en las noches aun lloro en silencio  
Cuando busco en mi memoria tus bellos recuerdos,  
Este es un dulce castigo son como cuchillos,  
Se van clavando en mi alma, ese es mi castigo.

#### Coro

*Perdóname, yo no quise herirte,  
Decirte tantas mentiras no fue inteligente.  
Perdóname, vuelve te lo pido,  
No hay una noche que no sueñe con volver contigo.*

Si supieras que esta casa solo habla de ti,  
 Y no se si es que estoy loco, te he sentido aquí  
 Caminando, cocinando, te he escuchado reír,  
 Tu recuerdo me atormenta y quiero ser feliz...

Pasan y pasan los días y todo es igual,  
 Desde ese día hasta la fecha no se donde estas  
 Te he buscado en mil caminos sin poder hallarte,  
 No te imaginas como duele no poderte encontrar

Coro pregón 1

*Perdóname yo no quise hacerte daño.*

Coro pregón 2:

*Perdóname.*

La introducción esta compuesto por 10 compases con anacrusa en la que la melodía es llevada por los trombones al unísono hasta el compás 5 y luego es tomada por la trompeta 1 hasta el final del intro. El saxofón barítono tiene un papel mixto en el que en algunos compases hace contra melodías, acompañamiento armónico y melodía. El final del intro termina con toda la sección de vientos haciendo melodía armonizada a 5 voces con *double lead*.

The image shows a musical score for six instruments: Saxo Baritono, Trompeta 1, Trompeta 2, Trompeta 3, Trombón 1, and Trombón 2. The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The Saxo Baritono part starts with a melodic line in the first measure, which is then taken up by Trompeta 1 in the fifth measure. The Trombones (1 and 2) play a rhythmic accompaniment throughout. The Trompetas 2 and 3 enter in the final measure with a double lead melody.

Ilustración 61, "Perdóname, Fragmento Letra A"

Durante esta sección la base rítmico armónica (percusión, piano y bajo) llevan un patrón Son en clave 2-3 finalizando con un cierre, para dar paso a la siguiente sección. El timbal apoya las frases realizadas por los vientos en los compases 7 y 9. Cabe aclarar que en esta y las demás obras veremos indicaciones para el timbal tales como "redoble" y "lujo", estas indicaciones son dadas al instrumentista para darle libertad de creación y aporte a las obras.

La letra A esta compuesta por 16 compases en la que entra la voz líder en anacrusa interpretando la melodía y lírica de la obra acompañada del bongó haciendo patrón Son en clave 2-3. En el compás 13 entra el piano “creando” y en el compás 17 entra el timbal “creando” en cáscara. Desde el compás 17 la trompeta 1 y el trombón 1 hacen contra melodías a la melodía de la voz líder y a partir del compás 23 hay un background rítmico armónico hecho por los trombones y terminando la sección con una contra melodía armonizada a 5 voces.

Musical score for 'Perdóname, Fragmento Letra A'. The score includes parts for Voice (V.L.), Trumpets 1, 2, and 3 (Tpt. 1, 2, 3), and Trombones 1 and 2 (Tbn. 1, 2). The lyrics are:   
 V.L.: vien to... men si ni a si... le di... que fue pa an je to... sien tan gra la dar tu... ca ti... que an lo do mi quer... a en que... tu re cuer do mos... tor men... ta que ro ser tu... li... pa san

Ilustración 62, “Perdóname, Fragmento Letra A”

La letra B esta compuesta por 18 compases en los que nuevamente la voz líder en anacrusa apoyada por un corte en tutti a 5 voces hecho por los vientos. Entre cada frase propuesta por la voz líder surge un contra melodía como respuesta ejecutada por los trombones a 2 voces entre los compases 29 y 34.

Musical score for 'Perdóname, Fragmento Letra B'. The score includes parts for Saxophone Baritone (Sx. B.), Trumpets 1, 2, and 3 (Tpt. 1, 2, 3), and Trombones 1 and 2 (Tbn. 1, 2). The lyrics are:   
 Sx. B.: pre ras que en las no... ches ain ilo roen si... len cio... cian do bus coen mi... me mo... ria tus be llos re cuer dos... este es y pa san... los di... as y to do en... gna al... dos de ese di a has ta la fe... cha no se don de... es... fue... este es feche bus

Ilustración 63, “Perdóname, Fragmento Letra B”

En el compás 36 hay un apoyo a la melodía hecho por los trombones y el saxo barítono al unísono y en el compás 37 las trompetas 2 y 3 se unen finalizando

la frase a 4 voces con duplicación de la primera voz. La trompeta 1 entra en el compás 37 haciendo contra melodía terminando a 5 voces con duplicación de la primera voz hecha por los demás vientos.

The musical score for 'Perdóname, Fragmento Letra B' features a vocal line at the top with lyrics in Spanish. Below the vocal line are staves for Saxophone Bass (Sx. B.), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Trumpet 3 (Tpt. 3), Trombone 1 (Tbn. 1), and Trombone 2 (Tbn. 2). The score is in 2/3 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 64, "Perdóname, Fragmento Letra B"

El acompañamiento ritmo armónico entra con patrón Son en clave 2-3 hasta final de sección con excepción del piano y el bajo que ejecutan un "obligado" propuesto el arreglista y apoyado por el timbal el cual hace un "redoble" para dar paso a la siguiente sección.

The musical score for 'Perdóname, Fragmento Letra B' shows the piano (Pno.), bass (B. E.), timbale (Timb.), and double bass (Bgó.) accompaniment. The piano and bass parts are marked with 'F13'. The timbale part includes 'Redoble del timbal' and 'Cierre' markings. The score is in 2/3 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 65, "Perdóname, Fragmento Letra B"

El coro esta compuesto por 16 compases con casillas, donde la voz líder empieza en anacrusa y es acompañada por los trombones. El trombón 1 hace apoyo melódico a la voz líder y el trombón 2 realiza contra melodías creando una nueva textura.

Ilustración 66, "Perdóname, Fragmento Coro"

En el compás 53 hay un corte en *tutti* al cual lo anticipa un "redoble" del timbal continuando con la textura ya planteada anteriormente durante 4 compases más concluyendo esta sección con una frase hecha por todos los vientos a 3 voces con duplicación en el compás 59 donde empieza la primera casilla.

Ilustración 67, "Perdóname, Fragmento Coro"

La percusión y la armonía inician con patrón "A caballo" los dos primeros compases de esta sección y seguidamente cambian a patrón mambo clave 2-3 hasta final de sección con el timbal apoyando la frase hecha por los vientos.

El Puente 1 consta de 8 compases iniciando con un “obligado” de piano y bajo en los compases 61 y 62, seguida de una respuesta que empieza por el saxo barítono, luego por una melodía armonizada a 3 voces hecha por las trompetas y termina con notas largas a dos voces en los trombones.

The musical score for 'Puente 1' is arranged in a grand staff format. It includes parts for Sax. B., Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Pno., and B. E. The piano part is marked 'Creando' and features a 'Patrón Son, clave 2-3' rhythm. The bass line is marked 'Patrón Son, clave 2-3' and includes a 'C' section. The score shows a piano introduction in measures 61 and 62, followed by a saxophone response, trumpet harmonization, and trombone long notes.

Ilustración 68, “Perdóname, Puente 1”

La percusión cambia de patrón mambo 2-3 a patrón Son 2-3 durante toda esta sección. Luego de iniciar este interludio melódicamente, el bajo continúa en patrón Son 2-3, y el piano “creando”.

La letra C es relativamente igual a la letra A mantiene la misma melodía pero contiene otra lírica, además el background rítmico armónico está sujeto a patrón Son clave 2-3 durante toda la sección.

Después de la letra C vuelve la letra B manteniendo su estructura intacta pero cambiando la lírica.

Posteriormente entra el Coro manteniendo la misma estructura analizada anteriormente pero termina con la segunda casilla que a diferencia de la primera esta concluye con el trombón 2 acompañando la melodía en notas largas.

V. L. 77 y no se sies que es toy lo co tehe sen ti doa i go

Tbn. 2

Ilustración 69, “Perdóname, Fragmento Coro”

El Puente 2 está compuesto de 8 compases en pregunta y respuesta manejando tres texturas diferentes comenzando por una pregunta hecha por los trombones a 2 voces y el saxo barítono seguido por una respuesta que inicia por las trompetas a 3 voces y a la cual se unen los demás vientos concluyendo la frase a 5 voces (compases 77 al 79). Para continuar con el desarrollo de esta sección en la cual se repite la textura anteriormente analizada, los trombones y el saxo barítono hacen una frase a octavas como conexión en el compás 80.

77 **PUENTE 2**

Sax. B.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Ilustración 70, “Perdóname, Puente 2”

En esta sección la conga, el timbal y la campana de mano llevan un “obligado” en anacrusa propuesto por el arreglista. El güiro, el bajo y el piano se mantienen en patrón mambo clave 2-3.

76 **PUENTE 2**

C.

Timb.

Bgo.

C. M.

Gro.

Ilustración 71, “Perdóname, Puente 2”

El coro pregón 1 consta de 24 compases en el que la melodía es llevada por los coristas 1,2 y 3 iniciando en anacrusa al unísono en los 2 primeros compases y armonizada a 3 voces los 2 compases siguientes. Esta frase se repite en los compases 93 y 101. La voz líder es la encargada de realizar el pregón (improvisado) como respuesta a cada coro pregón.

Musical score for Coro Pregón 1, measures 84-101. The score includes three vocal parts (1, 2, and 3) and a 'Pregón' line. The lyrics are: "Per do na me yo no quichea cer te da ño". The score shows the vocal lines and the improvisatory 'Pregón' line.

Ilustración 72, "Perdóname, Fragmento Coro Pregón 1"

La percusión y la armonía hacen patrón mambo clave 2-3 durante toda la sección. La conga hace un "cierre" y el timbal un "redoble" en el compás 108 para pasar a la siguiente sección. Los vientos no tienen participación.

El puente 3 tiene 16 compases en el que inicia los trombones seguido del saxo barítono formando una frase de 8 compases la cual se repite hasta final de sección.

Musical score for Puente 3, measures 109-124. The score includes three parts: Sax B. (Saxophone Baritone), Tbn. 1 (Trumpet 1), and Tbn. 2 (Trumpet 2). The score shows the melodic lines for these instruments.

Ilustración 73, "Perdóname, Fragmento Puente 3"

En el compás 116 entran las trompetas haciendo una melodía a 3 voces sobre la melodía elaborada por los trombones y el saxo creando una textura contrapuntística hasta el compás 123 ya que seguidamente se hace una frase a 5 voces por las trompetas y los trombones para finalizar la sección.

Ilustración 74, “Perdóname, Fragmento Puente 3”

La armonía hace patrón mambo clave 2-3 durante toda la sección.

La conga hace un “baqueteo” los 8 primeros compases, luego hace patrón mambo clave 2-3, además hace un “lujo” en el compás 119 y termina haciendo un cierre para concluir la sección. El timbal marca la clave en el *jam block* los 8 primeros compases, realiza un redoble en el compás 117 para cambiar a patrón mambo clave 2-3, igualmente hace un “lujo” en el compás 121 y acaba con un redoble para pasar a la siguiente sección.

La campana de mano hace un obligado propuesto por el arreglista durante los primeros 8 compases y cambia en el compás 118 a patrón mambo clave 2-3 hasta final de sección y concluye con un cierre. El bongó no tiene participación en esta sección.

Ilustración 75, “Perdóname, Fragmento Puente 3”

El coro pregón 2 consta de 16 compases y a diferencia del coro pregón 1 la frases de los coristas son de 1 compás y tiene 2 formas melódicas. La voz líder continua improvisando entre cada coro pregón.

134

CORO PREGÓN 2

Pregón

Pregón

Per do na\_ me

Per do na\_ me

Per do na\_ me

Per do na\_ me

Ilustración 76, “Perdóname, Fragmento Coro Pregón 2”

El piano y el bajo permanecen en silencio los primeros 7 compases para luego entrar en “creando” hasta final de sección.

El timbal es el único instrumento percusivo que tiene participación en el inicio de esta sección, marcando la clave en el *jam block* y complementando con el redoblante a gusto del instrumentista; en el compás 133 hace un “redoble” para entrar “creando” hasta concluir la sección. La conga entra “creando” en el compás 131 hasta el final de sección. La campana de mano entra en el compás 133 “creando”. El bongó no tiene participación en esta sección.

La coda consta de 11 compases con casillas en los que la melodía es llevada por la trompeta 1, terminando la frase con las demás trompetas a 3 voces. Esta melodía es acompañada por el saxo y los trombones con notas largas y pequeñas contramelodías. Después de la segunda casilla los coristas hacen una frase similar a la de coro pregón 2 pero con diferente melodía, finalizando la obra con un corte en tutti.

141 CODA

1. 2.

Per do\_na me

Sx. B.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Detailed description: This musical score is for the Coda section of 'Perdóname'. It features vocal lines for Soprano (Sx. B.) and four instrumental parts: Trumpets 1, 2, and 3, and Trombones 1 and 2. The vocal parts have lyrics 'Per do\_na me' and include first and second endings. The instrumental parts are in 2/3 time and feature a mambo clave rhythm. The score is marked with measure numbers 141 and includes first and second endings for several parts.

Ilustración 77, "Perdóname, Coda"

El bajo y el piano hacen patrón mambo clave 2-3 y finaliza la sección apoyando la melodía hecha por los coristas para luego sumarse al tutti.

La percusión hace patrón mambo clave 2-3 y finiquita apoyando la melodía de los coristas y luego haciendo un obligado en el último compás para unirse al tutti.

141 Patrón Mambo, clave 2-3

1. 2. Patrón Mambo, clave 2-3

C.

Timb.

C. M.

Detailed description: This score shows the percussion parts for the Coda section. It includes parts for Conga (C.), Timbales (Timb.), and Conga/Melodica (C. M.). All parts are in 2/3 time and feature a mambo clave rhythm. The score is marked with measure numbers 141 and includes first and second endings for the Conga and C. M. parts.

Ilustración 78, "Perdóname, Coda"



9

B. Sx.

Tbn. 1

Tbn. 2

Patrón Son Clave 3-2  
G m7

A 11

Pno.

Patrón Son Clave 3-2  
G m7

A 11

G m7

A 11

E.B.

Ilustración 80, "Para Ustedes" Fragmento de Intro

La percusión y la armonía entran a partir del compás 9 en patrón son clave 3-2 hasta final de sección en donde apoya el corte hecho por los vientos.

La letra A consta de 16 compases donde la melodía es repartida entre trompetas, trombones y saxo barítono a 3 y 2 veces respectivamente. Esta sección termina con bloque a octavas hecha por los vientos concluyendo con un corte a 5 voces con *double lead*.

25

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Ilustración 81, "Para Ustedes" Fragmento de Letra A

En cuanto al acompañamiento ritmo percusivo continua en patrón Son clave 3-2. El bajo hacen un corte apoyando los vientos en el compás 31 y el piano además de realizar este apoyo, hace un obligado para pasar a la siguiente sección.

La letra B esta compuesta por 24 compases. En esta sección el arreglista decide oxigenar la obra proponiendo cambios en el acompañamiento, iniciando en patrón “aire de guaguancó” clave 3-2 desde el compás 33 al 40 pasando a patrón Son clave 3-2 y 8 compases después cambiando a patrón mambo clave 3-2.

Al igual que en la letra A la melodía en la letra B es distribuida entre los instrumentos de viento. Desde el compás 40 al 43 la melodía es armonizada a 5 voces y octavas durante el desarrollo de la misma.

Ilustración 82, “Para Ustedes” Fragmento de Letra B

El piano en la letra B inicia “creando” durante el patrón “aire de guaguancó” y luego cumple su función según los cambios de patrón.

El puente tiene 16 compases en los cuales el acompañamiento ritmo percusivo continua en patrón mambo clave 3-2 hasta final de sección donde apoya el corte hecho por la armonía y los vientos. A diferencia de las demás secciones, en esta no hay acompañamiento armónico.

La melodía en esta sección es de carácter rítmico y es interpretada por los trombones, saxo barítono, piano y bajo a octavas. A partir del compás 65 entran las trompetas originando una textura contrapuntística, concluyendo sección con un corte en *tutti*.

Ilustración 83, “Para Ustedes” Fragmento de Puente

La letra C consta de 16 compases. La melodía es llevada por los trombones con el saxofón barítono realizando contra melodías que se une a los finales de frase.

Ilustración 84, “Para Ustedes” Fragmento C

El background rítmico armónico hace patrón “aire de cumbia” durante esta sección.

El Coro Pregón tiene 80 compases en el que la frase melódica es llevada por los coristas 1,2 y 3 durante 4 compases, repitiéndose cada 8 compases con diferente lírica en 6 ocasiones. La sección concluye con 2 frases ya cantadas en esta sección de manera consecutiva.

Ilustración 85, “Para Ustedes” Fragmento de Coro Pregón

A continuación se verán las líricas del coro pregón.

Lírica Coro Pregón:

Para ustedes suena la conga hasta retumbar  
Para ustedes suena el timbal que pone a gozar  
Para ustedes suena el trombón viene a improvisar  
Para ustedes suena la salsa para bailar  
Para ustedes suena la salsa para gozar  
Para ustedes suena la salsa para bailar  
Para ustedes suena la salsa para bailar, para ustedes suena la salsa para gozar.

Entre cada coro pregón hay improvisaciones realizadas por la conga, el timbal, el trombón y los coristas.

La percusión y la armonía conservan el patrón mambo clave 3-2 durante la sección.

La coda consta de 34 compases en los cuales la melodía inicia con los trombones a unísono y a voces y luego el saxo barítono continua con la melodía concluyendo esta frase de 16 compases que se repite. Las trompetas hacen contra melodías armonizadas a 3 voces los 8 primeros compases de sección.

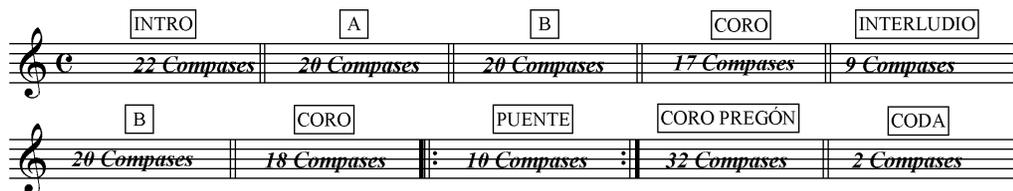
The image displays a musical score for the Coda of the piece "Para Ustedes". It consists of two systems of staves, each containing six parts: B. Sc. (Soprano Saxophone), B. Tpt. 1 (Bass Trumpet 1), B. Tpt. 2 (Bass Trumpet 2), B. Tpt. 3 (Bass Trumpet 3), Tbn. 1 (Tuba 1), and Tbn. 2 (Tuba 2). The first system starts at measure 185. The B. Sc. part begins with a melodic phrase in measure 185. The B. Tpt. parts play a rhythmic accompaniment. The Tbn. parts play a rhythmic accompaniment. The second system starts at measure 193. The B. Sc. part continues with the melodic phrase. The B. Tpt. parts play a rhythmic accompaniment. The Tbn. parts play a rhythmic accompaniment.

Ilustración 86, "Para Ustedes" CODA

## Análisis Complementarios

**Título:** Gracias  
**Compositor:** Jhon Jairo Cárdenas Puentes  
**Métrica:** 2/2  
**Género:** Salsa  
**Clave:** 2-3  
**Tonalidad:** Sol Mayor  
**Tempo:** = 87

Forma general:



A continuación se verá la lírica de la obra:

### Gracias

Hoy serás mi inspiración mi mejor canción,  
Indudablemente para mi eres lo mejor  
La mas bella creación como tu no hay dos  
Daría hasta mi vida por no ver en ti el dolor  
Aunque falle una y otra vez siempre en ti hay perdón.

Más de lo que puede un hombre como yo encontrar  
A Dios en este momento las gracias quiero dar  
Rechazas cada cosa que a mi vida le hace mal  
Incluso aun que no soy un niño tu me has de cuidar  
Aunque falle una y otra vez me has de perdonar.

### Coro

Más, de tu amor quiero más  
Aunque siempre has estado conmigo hoy yo quiero caminar contigo quiero  
Más, más de tu compañía  
Ahora solo me resta decirte que si te vas contigo yo me iría

Más de lo que puede un hombre como yo encontrar  
A Dios en es te momento las gracias quiero dar  
Rechazas cada cosa que a mi vida le hace mal  
Incluso aun que no soy un niño tu me has de cuidar  
Aunque falle una y otra vez me has de perdonar.

Coro Pregón:

Y quiero dar gracias a Dios por darme siempre lo mejor  
Por escuchar mi voz, por tu creación, por bendecirme con tu amor  
Y quiero dar gracias a Dios

Y quiero dar gracias a Dios

Y quiero dar gracias a Dios por darme siempre lo mejor  
Por escuchar mi voz, por tu creación, por bendecirme con tu amor  
Y quiero dar gracias a Dios

• Características Generales

Es una salsa con una lírica especialmente compuesta en forma de acróstico, para un ser muy especial en la vida del compositor (su mamá). Esta hecha en clave 2-3 y con los respectivos patrones característicos en este género.



Ilustración 87, "Gracias" motivo de las letras A y B



Ilustración 88, "Gracias" motivo del coro



Ilustración 89, "Gracias" motivo del coro pregón

**Título:** La salsa  
**Compositor:** Jhon Jairo Cárdenas Puentes  
**Métrica:** 2/2  
**Género:** Salsa  
**Clave:** 2-3  
**Tonalidad:** La bemol Mayor  
**Tempo:** = 100  
**Forma general:**

The diagram shows the structure of the piece 'La Salsa' across three staves of music. Each staff contains five measures, each with a label above it and a measure count below it. The first staff contains: CORO (8 Compases), INTRO (10 Compases), CORO (12 Compases), A (16 Compases), and CORO (12 Compases). The second staff contains: B (16 Compases), CORO (12 Compases), INTERLUDIO (16 Compases), CORO (12 Compases), and C (16 Compases). The third staff contains: CORO (12 Compases), D (18 Compases), E (16 Compases), F (20 Compases), and G (17 Compases). Below the third staff, the titles 'Cali Pachanguero', 'Oiga, mire, vea', and 'El Preso' are aligned under measures D, E, and G respectively.

A continuación se verá la lírica de la obra:

### Coro

En la salsa la clave siempre es primero pa pa pa  
 Conga, bongó y timbal con su son me hacen gozar  
 Esos son los cueros.

Empezó hace muchos años cuando Cristóbal Colón  
 Arribo a tierras cubanas, fue la colonización  
 Y entre cultura y religión españoles y esclavos  
 Fusionaron sus costumbres pero al ritmo de un tambor.

Con el paso de los años Machito y Bauzá,  
 Por si usted no los conoce, del son cubano los papás,  
 Viajan a la gran manzana y junto a Dizzy Gillespie  
 Crean un nuevo formato, las bandas de latín jazz.

Llegan los años sesenta Johnny Pacheco ha de crear  
 Un ritmo que es cadencioso y además es comercial,  
 Y reúne a los mejores músicos para tocar,  
 Eso que llamamos salsa con la Fania All Stars

Como somos colombianos no podemos olvidar  
 A nuestros gran des salseros Fruko, Niche y Guayacán,  
 Que con su salsa sabrosa al mundo hicieron bailar,  
 Este pequeño homenaje lo hacemos pa´ terminar.

- Características Generales

En esta obra la lírica esta compuesta especialmente con el fin de hacer una breve reseña histórica de la salsa y la importancia de la clave. Finaliza con un pequeño homenaje a los tres grupos más importantes de este género en Colombia, tomando fragmentos de sus obras mas conocidas.



En la sal sa la cla\_\_\_ve siem pre pri me ro pa pa\_\_\_ pa

Ilustración 90, “La Salsa” motivo generador de la obra

A diferencia de las obras anteriores, el piano y el bajo hacen un “obligado” melódico propuesto por el arreglista durante todas las estrofas. Este obligado se obtiene teniendo en cuenta el motivo generado de la obra.

Ilustración 91, “La Salsa” Fragmento de Estrofa

## CONSIDERACIONES GENERALES

Partiendo de la premisa “La práctica lleva al conocimiento”, en el momento mismo en el que se inicia el desarrollo del presente proyecto, empiezan a detectarse hallazgos que aportan experiencia y van mostrando el rumbo más conveniente para adelantar el trabajo. La prueba y error fue una de las alternativas usadas en la puesta en marcha de las actividades para la consecución de los objetivos y se hará visible en los ítems citados a continuación:

- Al determinarse la idea inicial de realizar cuatro composiciones en ritmo de Salsa, surgió la necesidad de diseñar un título que fuera acorde con este propósito y que resumiera el contenido de este trabajo de grado en una sola frase: “La clave es la clave, cuatro composiciones para orquesta de Salsa”.
- Hablar de Salsa, conlleva directamente a hablar de la clave, razón que direcciona el contenido del marco referencial del presente texto y genera la necesidad de hacer una breve contextualización de la temática, puntos que empiezan a verse reflejados en los objetivos y justificación del documento.
- Se ven reflejados en este trabajo de grado, y específicamente en las composiciones y los arreglos musicales, las vivencias, las percepciones, y los sentimientos experimentados por el autor durante la etapa de elaboración del proyecto. (La obra “La Salsa” nace a partir del conocimiento adquirido en la elaboración del marco referencial).
- Interpretar las composiciones concebidas sobre el papel, abre un sin número de posibilidades gracias a los aportes hechos por los instrumentistas que participan en este proceso, específicamente puede identificarse en la obra “Perdóname”, donde fueron evidentes cambios significativos en la percusión, en la cual el músico propuso figuras rítmicas diferentes a las concebidas inicialmente por el arreglista, que satisfacen de una mejor manera la necesidad de proyectar lo que se deseaba en la obra. Fueron situaciones similares las que se presentaron en las otras tres obras, y no solo con esta sección de la orquesta, sino también con la armonía, los vientos y los cantantes. Las propuestas de los músicos enriquecieron considerablemente el arreglo.
- Durante el proceso de composición fue necesario establecer el tipo de clave en el que se encontraban las obras, para alcanzar este objetivo fueron comparadas las líneas melódicas con las dos alternativas de la clave ( $3/2$  y  $2/3$ ), y se tomaron decisiones que en dos de los obras fueron erróneas (“Gracias” y “Perdóname”). En acuerdo con la asesoría

del Maestro Vladimir Quesada<sup>20</sup>, se identificaron inconsistencias en las obras anteriormente mencionadas que rápidamente fueron asistidas, lo que conllevó a comparar las líneas melódicas no solamente con la clave, sino también con la figura del brillo del timbal, sistema que resultó definitivamente efectivo para identificar y corregir el tipo de clave en que se debió elaborar el arreglo. .

- Durante la elaboración de este trabajo, fueron aplicados instrumentos de consecución de información como entrevistas con expertos<sup>21</sup>, quienes indiscutiblemente aclararon conceptos relacionados con el tema de investigación y facilitaron de esta manera el proceso para el desarrollo de los objetivos.
- Se contó también con el apoyo del maestro Edwin Rey<sup>22</sup>, quien con un interés innato de adquirir conocimiento ha recopilado información valiosa (textos, revistas, artículos, videos, audios...) concerniente con el tema de investigación, haciendo aportes significativos al presente trabajo.

---

<sup>20</sup> Entrevista realizada al Maestro Vladimir Quesada en la ciudad de Bucaramanga, Noviembre 20 de 2008.

<sup>21</sup> Entrevista realizada a los Maestros Álvaro Cabarcas "Pelusa" y José Aguirre (Arreglistas y Compositores de Grupos de salsa importantes como el Grupo Niche) en la ciudad de Bogotá, Enero de 2007.

<sup>22</sup> Entrevista realizada al Maestro Edwin Rey en la ciudad de Bucaramanga, Noviembre 27 de 2008.

## GLOSARIO

**Aire:** Hace referencia a algunos elementos tomados del patrón original del que se está hablando.

**Arreglista:** Dicese del músico o persona que tiene como ocupación la creación y modificación de composiciones musicales.

**Baqueteo:** Es un golpe hecho en la conga basado en el patrón de Son, también llamado popularmente “masacote”.

**Cierre:** Golpe realizado en el instrumento de percusión para finalizar una sección.

**Lujos:** Adornos (ad libitum) que realiza el músico en el instrumento.

**Productor musical:**

**Repartir:** término usado comúnmente por los músicos tropicales para persuadir improvisación

## Conclusiones

La salsa es una corriente musical derivada de culturas africanas en conjunto con las culturas indígenas cubanas, es tocada sobre un patrón rítmico ostinato binario llamado Clave y que es aplicada también en muchas expresiones musicales caribeñas.

Con el fin de resaltar el comportamiento y la importancia de la clave, fueron consignadas aquí cuatro composiciones donde se aplica claramente la norma, teniendo en cuenta su intención y su rol.

Para ustedes: es el primero de los ejemplares, está compuesto en clave 3-2, es de tipo instrumental, elaborada con la intención de destacar el dinamismo y las interpretaciones gustosas de los instrumentos más usados en la salsa.

Perdóname: es una salsa de corte romántica, concebida en clave 2-3, con ella se intenta sensibilizar al escucha por medio de la composición poética que va acorde con la interpretación de los instrumentos.

Gracias: esta obra es una dedicación cuya lírica es de tipo acróstico, hecha en clave 2-3 y articula entre su composición y arreglo sentimientos de amor materno.

La salsa: en esta obra, trata de establecerse una pequeña reseña histórica con los acontecimientos más importantes para el desarrollo de lo que hoy llamamos salsa, está compuesta en clave 2-3.

## Bibliografía

- ◆ Neira Betancourt Lino, La percusión en la música cubana, editorial letras cubanas, 2005
- ◆ “*Salsa y Afro Cuban montunos for piano*” Composed by Carlos Campos, a publication of A.D.G. productions, copyright 1996
- ◆ A review of the clave for “The Cuban clave: it`s origins, Development and impact and impacto n Word music. (Mills Collage, 1997)
- ◆ Método para conga de Giovanni Hidalgo
- ◆ Método para conga, timbal y Bongó de Richie Gaajate García
- ◆ PEASE, Ted. Jazz composition, theory and practice. Berklee Press. 2002.
- ◆ PEASE, Ted. Modern jazz voicings, arranging for small and medium ensembles. Berklee Press. 2002

## Videografía

- ◆ Documental “Calle 54 (side B), Fernando Trueba, 2002

## Algunas páginas de internet:

- ◆ [http://www.timba.com/artists/charangahabanera/index.asp?page=CH\\_Clave\\_Changes\\_es.htm](http://www.timba.com/artists/charangahabanera/index.asp?page=CH_Clave_Changes_es.htm)
- ◆ [http://www.salsa-merengue.net/musicos/percusion\\_menor.html](http://www.salsa-merengue.net/musicos/percusion_menor.html)
- ◆ <http://groups.msn.com/EscueladeSalsaenCuernavaca/historiadelostimbales.msnw>

- ◆ <http://www.musicofpuertorico.com/index.php/instrumentos/bongos/>
- ◆ <http://www.salsaclave.es/>