ESCUELA DE MÚSICA

CREACIÓN DE UN PORTAFOLIO INÉDITO DE CINCO TEMAS DE GÉNERO *FUNK*, BASADOS EN LA CLAVE RÍTMICA DEL CUAL SE DERIVA ESTE GÉNERO, EL *BEMBÉ*

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música

Profesor Guía

Mg. Carlos Manuel Iturralde

Autor

José Paúl Dávila Olmedo

Año

2017

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante José Paúl Dávila Olmedo, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”

_____

Carlos Manuel Iturralde

Magister en Música

CI. 1713281556

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

“Declaro(amos) haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

_____

Mauricio Santiago Vega

CI: 1709443400

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

_____

José Paúl Dávila Olmedo

171796268-0

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer lugar a Dios por ser el motor principal de mi vida, gracias a su bendición, este trabajo es un hecho, por todas sus bendiciones estoy agradecido.

Agradezco a mi Madre hermanos y sobrinos que también son parte fundamental de este proyecto, gracias por la paciencia y el cariño recibido hoy y siempre.

A la Universidad de las Américas y a todo el personal docente con el que tuve el privilegio y el honor de adquirir todo el conocimiento para mi carrera.

Gracias a todos mis compañeros, amigos y colegas que con los brazos abiertos compartieron conmigo muchas experiencias inolvidables.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a Dios todo poderoso, de él serán todos mis logros.

Dedicado a mi familia, padres, hermanos, primos, sobrinos y quienes estuvieron cerca y saben el esfuerzo con el que fue realizado este trabajo.

Se lo dedico a mi compañera fiel de la música y de la vida Ivonne, gracias por el amor y dedicación que nos llevó juntos a cumplir con nuestras metas y logros en la música.

Dedico este trabajo a todo aquel que viva apasionado por la música y siempre quiera aprender día a día, a todos mil gracias y bendiciones.

RESUMEN

El siguiente escrito está dirigido al *Funk*, en su trasfondo e influencias. El objetivo principal de este proyecto será seguir una línea compositiva a través de sus inicios, dónde surge y cómo nace este género musical.

El estudio parte desde la clave rítmica que ha sido y es base de varios estilos y géneros musicales desarrollados a través de los tiempos, creados en distintos lugares del mundo y que aún es usado en la actualidad. El *Bembé*, género africano incorporado en varias culturas del continente americano, es considerado una matriz africana que ha diseñado un extenso rango de ritmos populares de América del Norte, el Caribe y América del Sur.

Existe una amplia variedad de investigación conceptual acerca del *Funk* y el *Bembé* independientemente de su transición y su contexto histórico musical. Varios artistas e intérpretes profundizan sus conocimientos enfocados en estos dos géneros indistintamente de su relación, de su fusión o combinación directa, como por ejemplo: *Fela Kuty*, *James Brown*, *The Temptations*, *Kool and the Gang*, entre otros.

Esta investigación se enfoca en la composición de tipo esquemática, influenciada desde la clave rítmica del *Bembé*, sin enfocarse en las influencias creadas hasta ese entonces y llegar directamente hasta la creación del *Funk.* Dicho enfoque presenta a continuación una composición que contribuye a entnder la relación directa entre estos dos géneros con todos los elementos rítmicos y armónicos encontrados entre sí.

Las características comunes de estos dos géneros, están enfocados en primer plano con el *Funk* y su identidad. Luego deducir cómo el *Bembé* logró desarrollar y crear una relación que llevó a que el *Funk* pueda surgir como género.

ABSTRACT

The following letter is addressed to Funk, in his background and influences. The main objective of this project will follow a compositional line through the beginning, where it comes from and how this musical genre born.
It will start in rhythmic key that has been and is based on various styles and genres developed through the ages, created in different parts of the world and is still used today. The Bembe, African genre built mostly in cultures in the Americas, is considered an African matrix which has designed an extensive range of popular rhythms of North America, the Caribbean and South America.
There is a wide variety of conceptual research on Funk and Bembe regardless of their musical transition and historical context. Several artists and performers deepen their focus on these two kinds regardless of their relationship, merger or direct combination, such as: Fela Kuty, James Brown, The Temptations, Kool and the Gang, and others.
This research is directed towards a type of composition influenced from the rhythmic key Bembe, without focusing on the influences created until then and get straight to the creation of Funk. It is able to create a direct relationship between these two genres with all the rhythmic and harmonic elements found each other.
It wants to demonstrate in context, are all common features of these two genres, approach them in the foreground with the Funk with a type of composition that shows in turn the identity of each gender and how the Bembe was able to develop and create a relationship that he led the Funk genre may arise.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 1
2. DESARROLLO DEL TEMA 2
2.1 Capítulo 1 2
2.1.1 Historia del Funk 2
2.1.2 Significado de la palabra Funk 3
2.1.3 Evolución y Crecimiento del Funk 4
2.1.4 Eras del Funk 6
2.1.4.1 Pre Funk 6
2.1.4.2 Funk Clásico (Clasic Funk) 7
2.1.4.3 Funk Disco (Disco Funk) 8
2.1.4.4 La Nueva Escuela 8
2.1.5 Estilos del *Funk* 9
2.1.5.1 P-Funk 9
2.1.5.2 Jazz Funk 10
2.1.5.3 Rock Funk 10
2.1.5.4 Go Go 10
2.1.5.5 Electro Funk 11
2.1.5.6 Funk Metal 11
2.2 Capítulo 2 11
2.2.1 Influencia del *Bembé* en el *Funk* 11
2.2.2 La clave 14
2.2.3 Cercanía con el *Funk* 16
2.2.4 *Shuffle Feel* 20
2.2.5 *Swing Feel* 22
2.2.6 Síntesis rítmico-instrumental 23
2.2.7 Bajo Eléctrico 24
2.2.8 Batería 24
2.2.9 Teclados 25
2.2.10 Vientos 26
2.3 Capítulo 3 28
2.3.1 Portafolio de temas compuestos 28
2.3.1.1 Tema 1 Fiesta 28
2.3.1.2 Tema 2 Universo 48

2.3.1.3 Tema 3 Traslación 67
2.3.1.4 Tema 4 Sólido 96
2.3.1.5 Tema 5 Leyenda 113
2.4 Conclusiones y Recomendaciones 137
2.4.1 Conclusiones 137
2.4.2 Recomendaciones 137
REFERENCIAS 138
ANEXOS 140

1. INTRODUCCIÓN

Por muchos siglos, la música, más que una manifestación cultural, ha sido un estilo de vida de expresión colectiva, tanto así que en la antigüedad se la usaba como parte de rituales y tradiciones sociales que generalmente manifestaba el contento y descontento de los pueblos de ese entonces. A través de la historia, se ha comprobado que la música tiene la capacidad de influir en el ser humano en todos los niveles: biológico, fisiológico, psicológico, intelectual, social y spiritual (Soto, 2002, párr. 7).

La Evolución musical en todas las regiones del planeta ha estado acompañada de la evolución del ser humano desde su nacimiento, hasta la actualidad. Esta evolución se determina y posiciona como una parte esencial del crecimiento del mismo, de la región, de los pueblos, etnias, culturas, descendencia. Influencias, del entorno donde se desenvuelve, etc.

Es por eso que la música tiene su propia evolución independientemente del entorno en el que se encuentre. Como lo menciona Gabriela Soto (2002) en su escrito “La Música: un factor de evolución social y humana”:

La historia de la música siempre estará relacionada al entorno cultural y demográfico, y siempre estará acompañada de una influencia presenciada como base, un fundamento, un elemento el cual será la pauta del surgimiento de una nueva forma de expresión intelectual a través de la música. (Soto, 2002, párr. 4).

La música, es tan antigua como el hombre, que sus atributos están cronológicamente asociados en su mayoría, al tener una experiencia propia de creatividad, su naturaleza y espontaneidad son tan inmediatas y necesarias como la comunicación y el lenguaje que hace que el ser humano pueda desarrollar y fortalecer su sensibilidad e intelectualidad. Es importante que la conducta del ser humano esté asociada a la música desde sus inicios, ya que estas dos partes dependen de una evolución y crecimiento el cual estará siempre asociado al aprendizaje por medio de aplicaciones, conductas y vivencias que las llevará a un nivel de perfeccionamiento dentro y fuera de una sociedad.

Es así como el concepto de evolución y crecimiento de la música y de la humanidad siempre se enfocarán en las facultades evolutivas adquiridas a través del conocimiento.

2. DESARROLLO DEL TEMA

2.1 Capítulo 1

2.1.1 Historia del Funk

El *Funk* surge como género en el principio de los años 50 a base de la influencia del *Soul* y el *R&B* con el objetivo de hacer una amplia descripción de los *grooves* de estos dos géneros y simplificarlos en la nueva era del *Funk*.

Su primer periodo de unificación se dio desde el año de 1965 hasta 1972 creando la dinastía *Funk* desarrollada por la leyenda *James Brown*, seguido por la aclamada banda de *Sly and Family Stones* y otros artistas más quienes en ese tiempo formaron parte de esta nueva era (Vincent, 1996, p. 29).

Estas dinastías eran analizadas en términos e ideas que asegurarían que la historia del *Funk* fuera contada por sus propios exponentes, en sus propios términos, que tengan identidad y la libertad de definir al *Funk* con originalidad, sin usar los términos de otros géneros de esa época como el *Rock and Roll* y el *Soul.*

La primera dinastía pasó de lo general a lo particular rompiendo formalidades para generar una síntesis de lo que tendría el *Funk* en esencia y cuál sería su impacto en el mundo y así poder contar con exactitud sus historias en una línea de tiempo propia.

La Idea de organizar al *Funk* en dinastías, fue por medio de la zona de producción del rap en ese entonces, a través "*Ashem"* conocido como el "Hombre del *Funk"* o el "*Hombre Funky" (The Funky Man)* quién logró asegurar que el *Funk* tenga su propia historia.

En ese entonces, aquella síntesis acerca del *groove*, ocurre dentro de los alcances que tenía el *Rock and Roll* en aquel tiempo, luego entre el brillo del *Pop* y *Soul*, y por último con el innovador furor del *Jazz*, separando así todos estos sonidos para luego segregarlos e iniciar con todos estos unidos a la vez,

una nueva forma musical que logre predominar por décadas (Vincent, 1996, p. 10; 11)

Después del principal desarrollo social y musical de la época de 1972-76 se creó la "*United Funk Dynasty*" gran momento para estar dentro de la era *Funky* no solo por el poder que la gente tenía en ese entonces, si no por la diversidad de grupos, la tecnología de la época, la sonoridad tradicional de la música, los problemas religiosos y espirituales, dogmas, etc. Todo enrollado dentro de una unidad contenedora de experiencias musicales y culturales.

Luego del éxito musical de un *Funk* fuerte en esencia y gracias al estado de ánimo de la sociedad rodeada de estrés y ansiedad; llega la era de oro de la música *Dance* (*The golden age of dance music),* era donde la música *Dance* vino a ser una institución en América.

Sin duda en este periodo de tiempo (1965-77), el *Funk* emerge como estilo a principios de los 70 rescatando elementos típicos del *Soul, R&B,* y *Jazz* basados principalmente en motivos, *riffs*, *vamps*, que partían de un solo acorde, *Groove* o línea melódica creando una relación sólida entre los integrantes de las bandas (Vincent, 1996, p. 32).

2.1.2 Significado de la palabra Funk

Hay varias definiciones del significado de la palabra *Funk* que describen el estilo terrenal de la cultura y el *folklor* negro*,* también lo mencionan como la palabra clave o termino que considera a este como el estilo musical Afroamericano más popular de esa época. Para hablar acerca del significado de la palabra *Funk* se debe tener en cuenta varios puntos de vista importantes para definirla, mencionarla, hasta para usarla al momento de expresarse dentro del entorno cultural y musical (Bolden. 2008. p. 13)

Uno de los puntos específicos para hablar del *Funk*, es tener por lo menos un concepto universal sobre las definiciones acerca del mismo. Otro pertenece a la estética de todas las variaciones que existen en la expresión cultural del *Funk*. También hablar acerca de las escrituras y como estas deben innovar a medida que van trascendiendo a través de los años. Por último, es importante referirse a muchas de las expresiones y definiciones del *Funk*, específicamente

enfocados en su actividad, no son examinadas por los críticos por mucho tiempo (Bolden. 2008. p. 13; 14)

Una de las definiciones más mencionadas hace referencia al mal olor corporal que viene de la lengua *Kikongo* llamada *lu-fuky* (Thompson, 1984). Otra definición se refiere al término *Funk* como un temor, estar acobardado, estar en un estado emocional sombrío o estar en un estado de depresión. También se lo relaciona con la palabra del Flamenco *Fonk* que determina tener temor (Vincent, 1996, p. 34).

2.1.3 Evolución y Crecimiento del Funk

El *Funk* es digno de ser estudiado con profundidad gracias al contenido histórico y musical que abarca hasta la actualidad, al ser un tipo de música negra, tiene su lugar en esta cultura que es y sigue siendo cada vez más popular dado que pertenece a una extensa lista de estilos musicales negros como el *raggtime*, *swing*, *blues* y *rock.*

En esa época varios exponentes de estos estilos y géneros compartían o se prestaban información y formas de interpretación musical que nunca fueron reconocidas entre sí. El propósito de su evolución dentro de la historia de la música, es el ser reconocido de tal forma que se lo pueda determinar como un capítulo en la historia de la música de América y en el mundo.

El *Funk* se posiciona como un nuevo capítulo del legado musical americano y de cómo la cultura Afroamericana fue más popular y duró por un límite de tiempo extenso.

Cada vez se podía apreciar las nuevas y frescas tendencias músico culturales que se desarrollaban en la comunidad de negros, pero muchas veces, a través de tendencias como el *jazz* y el *rock and roll,* los exponentes del *Funk* se veían obligados a desarrollar algo nuevo casi siempre por el hecho de que estos perdían popularidad y enganche con facilidad.

Sin duda esto fue una barrera que existió durante toda su evolución, y casualmente, los causantes directos que provocaban que el *Funk* tenga limitantes, fueron los blancos y todo su ciclo de apropiación artística por medio del *mainstream,* la cultura de los blancos, el racismo y la restricción de estatutos sociales que inhabilitaban el desarrollo de la cultura negra, pero que

permitía que los blancos puedan producir imitaciones musicales de los negros que amparados por la ley, se podían determinarlos como uso de consumo popular, mas no exclusivos de la cultura negra (Vincent, 1996, p. 20)

A pesar de todas estas circunstancias, la cultura y la música negra predominaron durante la evolución de la música en América del norte gracias al incremento y a la constante creación y adaptación de su propia música, para los negros esto era innovar, para los blancos era un peligro (Vincent, 1996, p. 34).

Al hablar de la evolución del *Funk*, no solo se puede basar en este género, si no, en toda la misión que los antecesores a toda la música lograron cumplir hasta llegar a América. La música negra ha continuado innovando por siglos, mucho antes de conocer lo que se conoce como música ahora en toda América y en el mundo.

Desde los primeros cánticos de los esclavos, en los campos de concentración, los llantos melodiosos del *Congo Square,* la misión de evolucionar e innovar en la música siempre fue la misma, siempre con la mentalidad de entender que la música negra del oeste de África, las canciones de esclavos, el *blues*, la música religiosa, el *jazz,* y el *soul,* siempre fueron y serán el marco de referencia para que pueda nacer el *Funk* y pueda evolucionar (Vincent, 1996, p. 21)

Con el pasar del tiempo, el *Funk* fue tomando forma a consecuencia de que todas sus características pasaron de lo general, a lo específico y ya necesitaba considerarse como un nuevo género, un nuevo estilo y una nueva era y es ahí cuando a finales de los 60´s y principios de los 70´s el *Funk* cambiaría el mundo utilizando elementos musicales de alta riqueza y mucha más originalidad que antes.

El modelo más representativo de la evolución del *Funk* se encuentra ilustrado a través de la mayoría de análisis y estructuración de otras historias musicales. Por ejemplo el *Soul* es considerado una mezcla entre el *R&B* y la música *Gospel*, y con el cruce de artistas de *gospel* que se adentraban al *soul*, surgieron artistas como *Aretha Franklin*, *Sam Cooke*, *Al Green*, entre otros, que a la final fueron fundamentales en el tema del nacimiento del *soul* en los 60.

Así se puede determinar cómo los géneros nacen de la fusión o mezcla entre dos o más géneros.

A continuación se puede apreciar una ilustración acerca del modelo musical de la evolución del *Funk*:

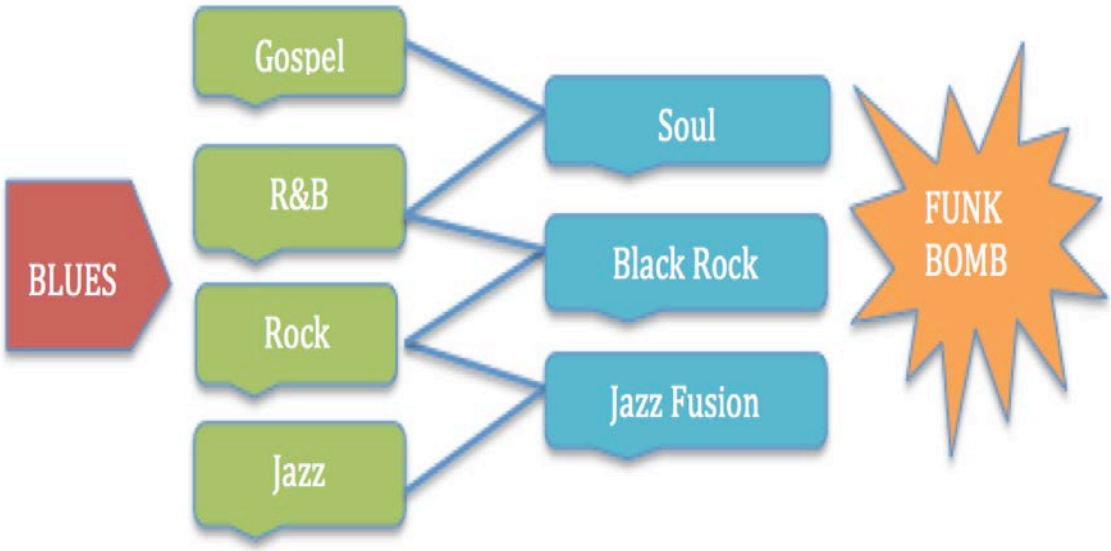


Figura 1. Modelo musical de la "Evolución del Funk"
Adapdado de: (Vincent, 1995)

2.1.4 Eras del Funk

2.1.4.1 Pre Funk

Esta era marca los inicios del *Funk* antes de establecerse como género, durante 1950 y 1960 el principal autor que realizó todo un trabajo preparatorio para liberarse de los elementos convencionales del *R&B* de esa época, y luego, establecer la base del *Funk* dentro de un patrón que sea poco usado por los géneros anteriores, fue *James Brown*.

A mediados de 1960 desarrolló un groove característico donde predomine a través de un énfasis en el *Downbeat*. Esto debido a que en la música tradicional africana hacía énfasis en el *backbeat,* pues *James Brown* quiso contraponerse a la tradición lográndolo con éxito. Sin duda *Brown* llegó a ser el "Dios" del *Funk* (*The Godfather)* debido a su interiorización en ritmos

sincopados, y a la intensa relación que lograba establecer entre conceptos rítmicos y los instrumentos armónicos. (Thompson, 2001, p. 1)

Una de las primera fórmulas establecidas entre una relación rítmica sincopada, y un ritmo establecido de guitarra a principios de 1962 fue "*Limbo Jimbo*" tema que se convirtió en la principal fórmula musical que logró refinarse hasta mediados de los 60s logrando su propia admisión perfeccionando esta fórmula para luego obtener excelentes resultados con "*Papa´s Got a Brand New Bag"* (Thompson, 2001, p. 1)

A la par de las interpretaciones de *Brown*, en la escena ocurrían más interpretaciones en un contexto similar al de la fórmula musical del "*Dios del Funk*". Los artistas o bandas que aparecieron en la escena con un concepto similar fueron "*Booker T. & The MGs", "Junior Walker and The All Stars"* y "*Archie Bell & The Drells"* (Thompson, 2001, p. 1, 2.)

2.1.4.2 Funk Clásico (Clasic Funk)

Después de los resultados del mainstream en la escena de la música de los finales de los 60s y comienzos de los 70s, incluyendo al *Rock* y al *R&B*. El resultado de la relación de la música con mensaje político, la terminología de los géneros cambió en esencia, como cuando el *Jazz* pasó a ser *Fusión* y la música tradicional dio un giro inesperado, así empezaría la era de oro del *Funk (The Golden Age of Funk).*

Muchas de las bandas perdieron el miedo y la vergüenza de interpretar un tipo de estilo musical que se enfoque en la mezcla de varios géneros a la vez. La política al ser un detonante para relacionarla con la música, fue la influencia directa para que no solo sea la política la que tenga que mezclarse con la música, si no, todos los géneros presentes en esa época sirvan para que haya una mezcla o fusión para crear un sonido nuevo para el *Funk* y lo mismo para cada género (Thompson, 2001, p. 69)

Es así como el *Jazz* pasaría a ser *Fusión,* la música tradicional pasaría a ser *Folk Rock* y algunas ranuras conceptuales del *R&B* pasarían a ser el *Funk,* todo esto para la época fue un impacto musical denominado psicodélico, multi racial, multi género por el hecho de crear una fusión con sonidos híbridos.

2.1.4.3 Funk Disco (Disco Funk)

La llegada de esta era a la historia del *Funk* es considerada como el final de sus días. La llegada del televisor, el estatus de vida de la sociedad, las atracciones tecnológicas y obviamente el ambiente cosmopolita de la ciudad, fueron algunos de los factores para que el *Funk* se vea alejado a la realidad que la sociedad empezó a vivir a lo largo de la década de los 70s.

La era disco representó a los aspectos de la cultura americana que fueron fenómeno a lo largo de la década, los nuevos sonidos musicales provenían de la cultura del baile y de la impenetrable fantasía que se vivía a través de la televisión, la moda de las discotecas, los clubs de aeróbicos, las películas de danza, etc. (Vincent, 1996, p. 204, 205)

2.1.4.4 La Nueva Escuela

El liderazgo de la música americana en el mundo era determinante, el grado de desarrollo de cada género era analizado minuciosamente para determinar si su nivel era bueno o malo, y si se merecía ser considerado como tendencia dentro del *mainstream.* Los artistas o grupos no solo fueron disfrutados, si no, analizados a tal punto que no importaba si sus componentes, con respecto a la forma y contenido eran universales, muchos eran despreciados como la novedad de la era *Disco* (Thompson, 2001, p. 295, 296)

El liderazgo de América fue atacado por la absorción descontrolada de un género a otro, que sirvió de ejemplo para que el mundo pueda absorber dicha actividad, y su reacción se fue pronunciando cada vez más hasta que América se vio atacada por la presencia artística del *Reino Unido*.

El paisaje se veía distorsionado cuando en América pensaban que los británicos estaban realizando un plagio de cómo era su cultura musical, pues los británicos simplemente creían que vivían en una tierra donde era más simple seguir el ejemplo del líder americano (Thompson, 2001, p. 293)

Para la nueva escuela era valioso enfocarse en la sonoridad que querían mostrar, si bien es cierto, los británicos tenían en ese entonces, el sonido de su música con un *feel* recto (*straight*), algo totalmente lejano a lo que los americanos estaban acostumbrados a mostrar.

Sin duda, en América la sonoridad del *Funk*, y de la música en general estaba basado en *grooves* con una sensación con *swing* (*swing feel*) pero para la nueva escuela, la música británica quiso asemejarse y experimentar el *swing feel* de la música americana, y lo mismo pasó con los americanos que empezaron a experimentar el *straight feel* de la música británica.

Se puede decir que el *funk* en cierto momento se volvió *straight* (con *feel recto*) similar al pop británico, por una cuestión de mercado y por la época en la que se vivía en ese entonces donde lo que era poco prestigiadle, se convertían en elementos despreciados relacionados con el disco y su ambigüedad.

2.1.5 Estilos del *Funk*

2.1.5.1 P-Funk

Más conocido como "*Parlaments-Funkadelics"* o *Pure Funk* (*Funk Puro)* fue un grupo de músicos con ideas novedosas que desarrollaron una influencia directa con el *Jazz* y el *Rock Psicodélico.* Este estilo empezó a producir ensambles y temas con más riqueza musical acompañados de creaciones colectivas con una gran suma de artistas y músicos, estilos, géneros, sonoridad, etc. (Vincent, 1996, p. 231)

El impacto del *P-Funk* en la música negra hizo que pueda reinar aún la sonoridad del pop, el sonido electrónico de las palmas, bajos sintetizados, las letras con enfoque político y de conciencia social, etc. Creando a menudo una síntesis entre las estructura armónica europea y el groove característico de ritmos africanos (Vincent, 1996, p. 231)

P-Funk hace mención a los nombres de dos bandas lideradas por el músico y productor *George Clinton* llamadas "The Parlaments" y "*Funkadelic"* lograron un alto grado de popularidad por el tipo de sonoridad que elaboraron en la década de los 70.

Las dos bandas compartían a algunos de los músicos con el fin de crear un imperio que sirva de testimonio para los artistas que empezaron a surgir en esa década, la versatilidad de las dos bandas en conjunto y por separado, ocasionó el avivamiento del concepto urbano donde todos se daban una mano para

elaborar un sin-número de mezclas de talentos (Vincent, 1996, p. 231, 233, 234.)

2.1.5.2 Jazz Funk

En 1974 se desata el boom de la experimentación musical y de la fuerza de la fusión de géneros, los músicos de *jazz* que empezaron a experimentar fusiones con el *Rock* al inicio de la década de los 70, comenzaron a fusionar el *Jazz* con el *Funk,* dándole importancia y caracterización al uso de instrumentos electrónicos y sintetizadores análogos tales como bajo eléctrico, piano eléctrico, piano *Rhodes*, *Hammond,* Sintetizador *Moog*, guitarras eléctricas, mantenían la misma fusión interpretativa de los instrumentos de viento y percusión. (Vincent, 1996, p. 145)

El campo del *Jazz Funk* fue cambiando su perspectiva y enfoque de la sonoridad, dejando un lado la determinación del *swing feel* para que el groove sea más *straight*, este cambio de proporción en el *groove* llevó a que sus composiciones estén enfocadas en una estructura con mayor densidad, donde la gente no solo disfrute escuchando, si no también, bailando, cantando, que el ambiente de diversión se mantenga con frecuencia (Vincent, 1996, p. 147)

2.1.5.3 Rock Funk

El *Rock Funk,* o también conocido como *Funk* Rock, inició su camino con un problema de incorporación e interacción entre el estilo del *Rock* de los blancos y el *Funk* de los negros. Pero para que esta relación entre los dos se haga más fácil, los músicos blancos de *Funk* realizaban *jam´s* buscando un sonido propio entre una fórmula o base de *Rock,* con el desafío de incorporar más estilos como el *Pop* y el *Funk,* para luego grabar y obtener el sonido que más les guste (Vincent, 1996, p. 299)

Éste estilo se caracteriza por tener un vasto rango de estilos a la vez, ya que se trata de disfrutar la versatilidad del estilo sin que haya un límite en la búsqueda de ese sonido propio creado con dos o más géneros a la vez, tales como el *folk*, *bues*, *metal, funk, etc.* (Vincent, 1996, p. 299, 300)

2.1.5.4 Go Go

Se originó en Washington D.C encabezado por Chuck Brown quien compartió con las bandas un *Funk* con un sonido pesado, lento, oscuro y solapado por

dinámicas de la percusión y los instrumentos de viento. Brown entregó a la década una fuerte y candente experiencia musical que no consistía solo en tocar, si no en realizar sesiones de improvisación (*Jam Sesions*) con dos o tres canciones de larga duración donde no sólo participaban músicos, también participaban cantantes y bailarines, los cuales demostraban su talento con el fin de determinar al Go Go como un ritual negro de celebración (Vincent, 1996, p. 293, 294)

2.1.5.5 Electro Funk

En esencia este género mantiene las características primordiales e innatas del *Funk*, simplemente está totalmente plasmado e inclinado a la música electro, se puede decir que es un subgénero y a la vez es un híbrido entre el *Funk* y la música electro.

Mantiene las mismas cualidades del *Funk* en cuanto a forma, sonoridad e interpretación, la diferencia está en que está creado con instrumentos electrónicos como las baterías electrónicas o cajas de ritmos, teclados con instrumentos de viento sintetizados, bajos sintetizados, etc.

2.1.5.6 Funk Metal

Surge en 1980 con un enfoque en el sonido de la música alternativa, surge de la mezcla del *Rock Funk* y el *Heavy Metal* mezclando motivos y riffs que hacen las guitarras en el Heavy *Metal* con ritmos y *grooves* sincopados del *Funk* presentes en el bajo y la batería.

En esta década, éste subgénero fue evolucionando con el fin de que el *Funk* sea interpretado con una intención mucho más fuerte y predomine ante el *Metal*, bandas como *Red Hot Chilli Peppers* y *Primus* iniciaron experimentando con este sonido híbrido.

2.2 Capítulo 2

2.2.1 Influencia del *Bembé* en el *Funk*

Gracias a la naturaleza migrante de las culturas, la música del África occidental ha servido como mediador entre culturas dentro de diversos escenarios ajenos a la misma. Como lo es Estados Unidos, quien sido cuna de inmigrantes de África y Europa siendo testigo de varias habilidades innatas de los principales

géneros que surgieron en este país. Muchos de estos géneros como el *Jazz, Blues, Rock, Funk,* etc., crearon una capacidad considerada infinita en cuanto a cómo reinventarse y reinterpretarse a sí mismos en tiempo real a tal modo que el intérprete juega un papel más relevante que el compositor.

La influencia de la música africana en todo el continente, parte de la expansión de esta cultura a través de la dispersión causada por los europeos. En sí, el *Bembé* en su totalidad, viene acompañada de la gran dispersión que hubo en África por medio de la esclavitud y el traslado de varios pueblos al resto del mundo.

Para hablar de una influencia directa que esté presente en el *Funk,* se debe determinar en sí, que la causa de la expansión del *Bembé* y de varios géneros africanos en general fue la esclavitud y el comercio transatlántico de esclavos hacia otros continentes. La trata de esclavos tuvo un impacto más profundo en la expansión de la cultura y la tradición africana a nuevos horizontes.

Es así como el *Bembé* llega al continente americano y lleva indirectamente toda su cultura e integración africana a todas las regiones de América del Norte, América Central y América del Sur para involucrarse entre todas las culturas presentes dentro del continente (Vincent, 1996, p. 36).

Los Africanos lograron determinar toda una cultura folklórica negra dentro de los ambientes de las culturas propias de América, y se posicionaron en zonas específicas, principalmente en el Caribe con la música Afro Cubana y en América del Norte con el *Soul, R&B, Jazz, Blues, Funk, etc.* (Vincent, 1996, p. 36).

Para determinar con claridad lo que el *Bembé* significa para la música americana y para el Funk específicamente, es importante recalcar una reseña histórica concisa acerca del significado y/o definición de este ritmo, género o vocablo, de que se trata y que es. Para no crear un preámbulo extenso, a continuación se hablará del *Bembé* con los argumentos necesarios para determinar su presencia dentro del *Funk* y la música en América.

Bembé son un grupo originario del continente Africano que surge en el siglo XVIII tras restablecerse como república en nuevos asentamientos cercanos a

las regiones de Tanzania y Burundi. Forman un pueblo nómada y crean la República Democrática del Congo.

En esencia, el *Bembé* es un culto ancestral muy importante en la vida social y espiritual, hace mención al recordatorio de sus clanes en santuarios, asentamientos, reuniones, etc.

La palabra *Bembé* en sí tiene varias definiciones partiendo del lugar y del contexto en el que se la usa, en varias regiones de África tienen un significado diferente, por ejemplo:

- Los instrumentos de percusión de los pueblos *Dahomey*, *Malinké* y *Hausa* se llaman *Bembe.*
- *Bembe* que define a la plataforma sobre la que un rey o gran líder imparte discurso ceremonial.
- El *Bambara* que es una especie de árbol que habita en un bosque Africano llamado *Bembe*.

La definición de la cultura *Yoruba* acerca del *Bembé,* se deriva de la conjugación de dos palabras "*BE*" y "*MBE*". "*BE*" significa suplica o petición y "*MBE*" significa existir o vivir (Rodríguez, 2000, párr. 3).

Una parte importante de su musicalidad y de uno de sus clanes más emblemáticos se lo puede encontrar en la cultura de los Orishas, quienes son nombrados y llamados por el grupo *Bembe* implorando por su presencia (Thompson, 1984, párr. 5).

Para los *Orishas* el *Bembé* es el ritmo de su cultura, considerada una fiesta, donde son alabados, saludados e implorados con el fin de participar en una celebración preparada para la las personas más importantes e influyentes de la tribu o pueblo.

Se basa principalmente en una canción, en un ritmo y en movimientos que imploran la presencia del Orisha de forma que se reconozca a sí mismo en la lírica, ritmos y danzas que han sido interpretados para ellos por miles de años.

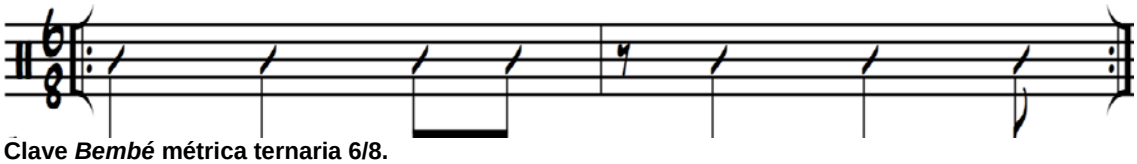
La interpretación y ejecución se basa en una sucesión de ritmos que se tocan con tambores, cada Orisha tiene su propia danza, la danza de Yemaya emula el movimiento de las olas, la de Ogun el corte con el machete, la de Oshun

representa la forma en que ella se acicala frente al espejo de mano, etc. (Thompson, 1984).

2.2.2 La clave

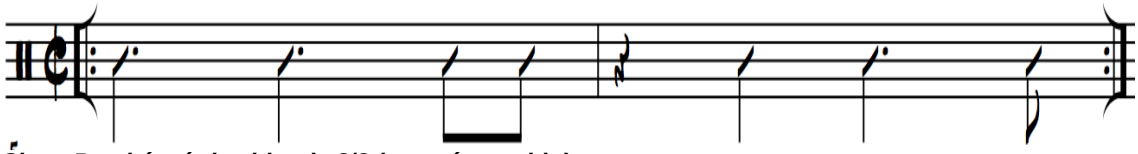
Para hablar de una definición musical mucho más técnica, teórica y directamente enfocada en un ritmo, género, patrón o estilo interpretativo, se debe tener en claro lo que el ritmo abarca no solo en un ambiente musical, si no, lo que la naturaleza determina como elemento. Ahora bien, el ritmo es considerado como una frecuencia donde varios eventos y sucesos pueden pasar, ya sea como un pulso, un sonido, un golpe, una luz, un espectro sonoro, etc.

La clave del *Bembé* determinada para usar, está creada en la métrica de 6/8 perteneciente a la tradición basada en la música del África Occidental interpretada teórica y rítmicamente a continuación:



Clave *Bembé* métrica ternaria 6/8.

Al ser una clave determinada dentro de una métrica o denominación ternaria, en la mayoría de la música tradicional del África occidental, la ejecución de dicha clave representada anteriormente y de los diversos géneros y/o ritmos de la región, pueden tener un sonido muy similar si la interpretamos a partir de una métrica o denominación binaria. A continuación se puede observar cómo está representada la clave del *Bembé* en la métrica binaria de 2/2 (compás partido)



Clave *Bembé* métrica binaria 2/2 (compás partido).

En los dos ejemplos presentados anteriormente, se puede demostrar que un patrón rítmico básico puede ser escrito e interpretado en las dos métricas

mencionadas (2/2 y 6/8). Para concretar una ejecución específica acerca de este tipo de representación de la clave y del uso de las métricas binarias y ternarias, queda estipulado de tal manera el tipo de formato en el que cada ejemplo estará representado en este proyecto.

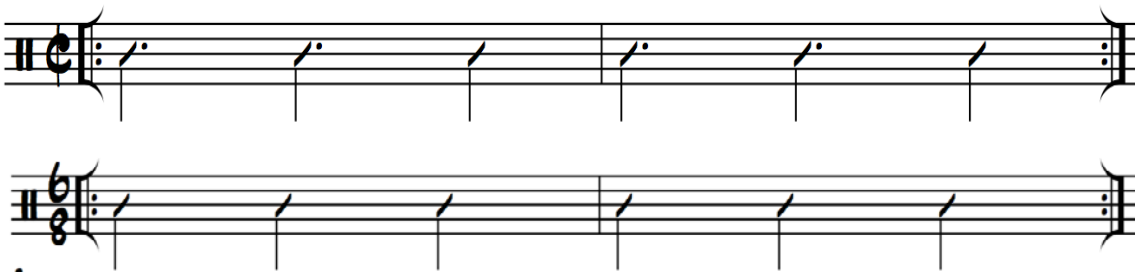
Este formato está escrito en un patrón de dos compases, formato que explorará cualquier relación entre una métrica y otra, y para esto se contará con varios recursos que amplíen conceptos de esta relación rítmica, que en un punto de interpretación puede llegar a ser lo más natural en cuanto a sonoridad, y lineal en cuanto a ritmo y métrica.

Se debe analizar la relación que existe entre la métrica subdividida en grupos de 2, 4, 8, o 16 notas, con o en contra de las métricas que se subdividen en grupos de 3, 6, 9, 0 12 notas.

Es aquí donde se puede entender si existe una relación lineal y/o natural entre una métrica binaria con una ternaria.

De un modo más específico, a esta relación se la conoce como poliritmia, donde una métrica puede ejecutarse sobre otra métrica distinta.

En el ejemplo que se presenta a continuación: el sistema superior está escrito en métrica binaria (2/2) y el sistema inferior está en métrica ternaria (6/8). La mayoría de la música del África occidental suena muy similar aún cuando su métrica sea binaria o ternaria (2 o 3)



Agrupación lineal de un patrón en las dos métricas disponibles.

Para examinar la relación entre 2 (binario) y 3 (ternario) se debe saber que la clave maestra de las dos métricas relacionadas, se encuentra en todas las subdivisiones. Todos los ritmos se relacionan primero con el pulso de cada género, y luego con la primera subdivisión llamada *upbeat.* En un ejemplo simple se puede apreciar las diferentes proporciones del pulso que se

encuentran en subdivisiones de 3, 5, 7 o 9 para “2” (métrica binaria), “2” representa al *upbeat* y *downbeat* de cada pulso o subdivisión.

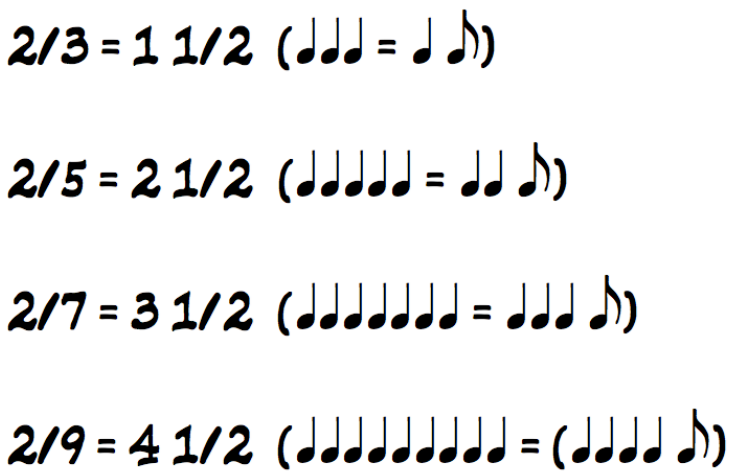


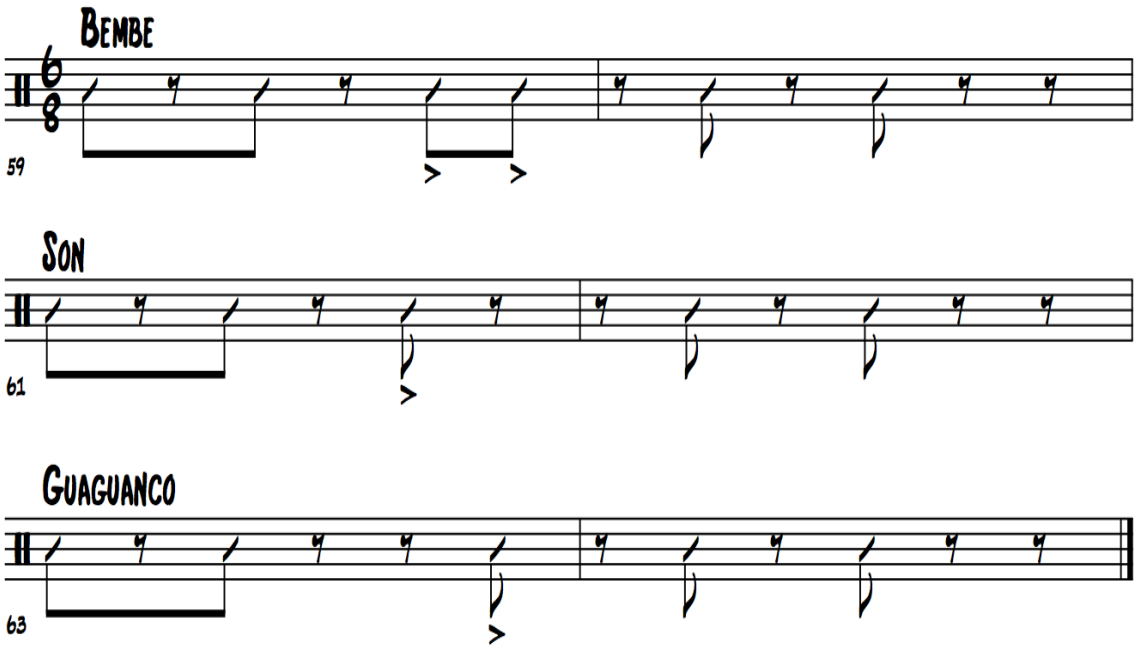
Figura 2. Proporción del pulso representado en tiempos y figuras
Adaptado de: (Toro, 1995).

2.2.3 Cercanía con el *Funk*

La cercanía existente entre la clave del *Bembé* y el *Funk* inicia en Nueva Orleans sin dejar de lado la expansión que ocurrió en toda América con la música afro americana, y en el Caribe con todos los géneros tropicales de la zona.

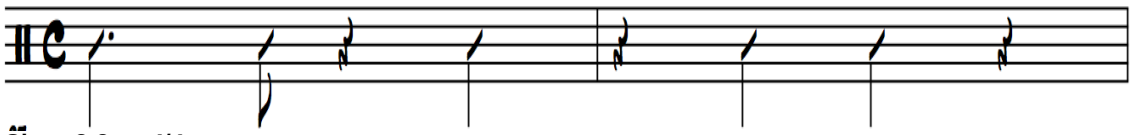
La evolución de la clave generó alteraciones que fueron creadas por los géneros que surgían con el paso del tiempo y del crecimiento musical en la historia. En el caso de la zona del Caribe, el “son” y el “guaguancó” realizaron adaptaciones acorde a lo que cada género demandaba en cuanto a utilizar una clave propia, y así la clave del *Bembé* no sea la misma en esencia.

A continuación en el siguiente ejemplo se puede apreciar las alteraciones que cada género realizó para constituir nuevas sonoridades.



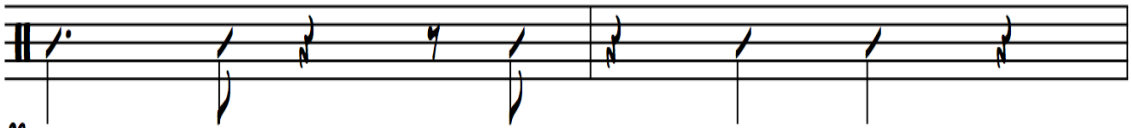
Clave africana *bembé*, clave caribeña del "Son", Clave "Guagauncó" escritas en 6/8 (de arriba hacia abajo).

Cabe recalcar que el "son" y el "guaguancó" son claves binarias (4/4-2/2) guiadas por el patrón interpretativo de 2-3 que es el formato del pulso de la clave, donde en el primer compás hay tres *beats* y en el segundo solo dos como se observa en la clave del "son" a continuación



Clave 3-2 en 4/4.

Y la del "guaguancó" presentada del mismo modo con su acento modificado a su estilo sonoro

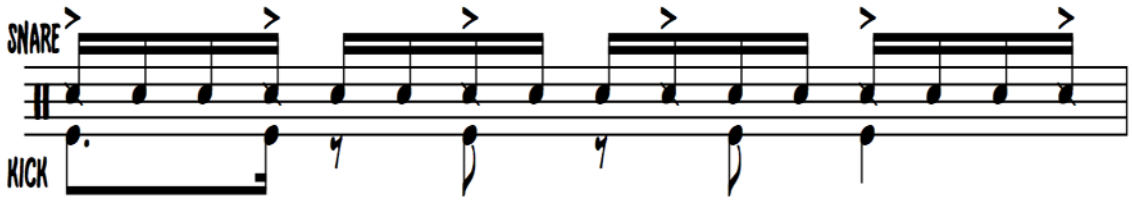


Clave Guaguancó en 4/4.

Al haber explicado en breve cómo la clave evolucionó en el Caribe, también en América hubo un proceso similar en esta evolución. La clave pasó por un proceso más extenso que el del Caribe por el hecho de que hubo varios géneros antes de que se origine el *Funk.*

En Nueva Orleans con una gran variedad de sonidos, estilos y géneros musicales, la clave aún no tenía alteraciones, incluso cuando el *Second Line* (estilo que salió a la luz) marcó una gran diferencia entre varios géneros como el *blues, jazz, swing, etc.*

Este género (*Second* Line) se caracteriza primero por ser un estilo usado en procesiones de difuntos, ya que *Second Line* hace referencia al orden con el que la gente marchaba hacia los cementerios, en la primera fila marchaban los deudos y familiares, y en la segunda fila marchaban los músicos quienes tocaban un patrón con tambores durante toda la procesión. El *groove* del *Second Line* está compuesto por un patrón entre el redoblante y el bombo, instrumentos característicos del género en sus inicios.



Célula rítmica del *Second Line* (caja y bombo).

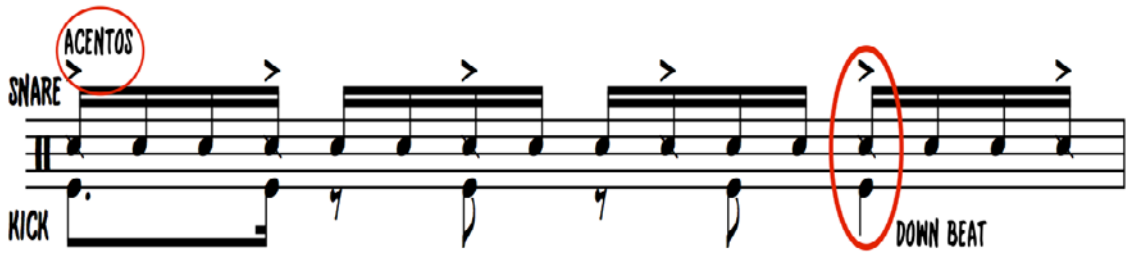
Este *groove* al igual que la mayoría de la música afroamericana, carecía del *down beat o back beat*, o no formaba parte del estilo en un inicio, ya que había mucha cercanía de la clave en esa época. Se puede considerar que la transformación y/o alteración de la clave tuvo un proceso más largo que el del Caribe y sus alrededores, un proceso donde la subdivisión de métricas y notas toma un papel muy trascendental.

Artistas como *Pierce Smith*, *Henry Roeland*, *The Wild Magnolias*, *Ernie K. Doe*, representan en sus temas dicha cercanía con la clave y su transformación.

Como se mencionó anteriormente, la presencia del *down beat o back beat* es crucial: es el inicio para que la clave tome un nuevo rumbo sonoro y varios

conceptos musicales tomen la libertad de innovar sus sonidos tal como lo hizo el *Funk*.

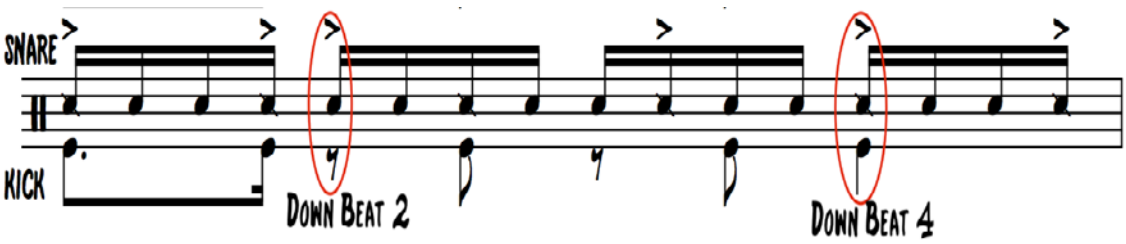
En primera instancia, dentro del *groove* del *Second Line* la clave es ejecutada por el bombo en subdivisión de corcheas (en su mayoría), el redoblante o *"snare"* ejecuta el *groove* en subdivisión de semi corcheas y realiza acentos característicos de la sonoridad de este género.



Acentos característicos, presencia del down beat.

Como se observa en el ejemplo anterior, en un compás de 4/4 solo existe un *down beat* y se encuentra en el cuarto tiempo del compás, los acentos se encuentran ejecutados en los tiempos débiles lo que hace que durante todo el compás haya un solo *beat* que sea fuerte en conjunto con el bombo y el redoblante. En un inicio el *groove* fue concebido de esa forma puesto que la clave africana estaba plantando sus cimientos dentro de la música americana.

Ya con su evolución el *down beat* o back beat dejó de sentirse solo en el cuarto tiempo, para que exista una mejor sonoridad, y el *Second Line* pase a ser la influencia por un nuevo género o estilo, el *down beat* complementó su sonoridad al usar un *beat* adicional en el segundo tiempo del compás, así el compás de 4/4 se compone de dos *beats* o *kicks* característicos en los tiempos 2 y 4.

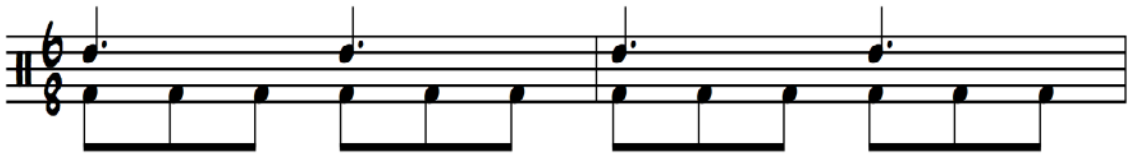


Presencia del down beat e los tiempos 2 y 4 del compás.

Toda esta exposición acerca de la correlación entre la clave y el *Second Line* en cuanto a sonoridad, no es más que un preámbulo que encadena varios métodos de investigación acerca de la clave y su sentido real dentro del *Funk*.
Si bien es cierto, la música en Nueva Orleans es ejecutada con diferente *feel*, y al mencionar esta palabra, se hace referencia al tipo de interpretación en la que de sebe ejecutar un ritmo, *groove*, estilo, etc. Para la clave originaria (*Bembé*) el modo preceptivo en el que debe ser ejecutado o interpretado, se basa en la subdivisión, o a su vez, en el tipo de *time feel* con el que se ejecuta un estilo musical.

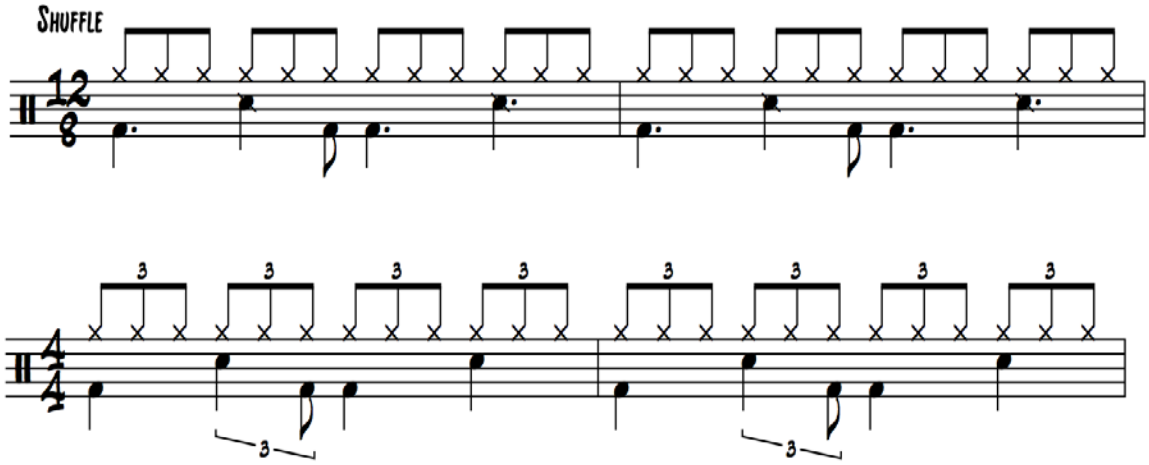
2.2.4 *Shuffle Feel*

Como modelo principal explicativo, se asevera que la clave (*Bembé)* es analizada primero como un *"double time feel"* que hace referencia a la subdivisión de cada tiempo del compás. Si bien es cierto la clave está creada en dos compases de 6/8 con dos negras con punto por compás, cada negra se subdivide en 3 corcheas o en su caso en un tresillo de corchea por cada tiempo.



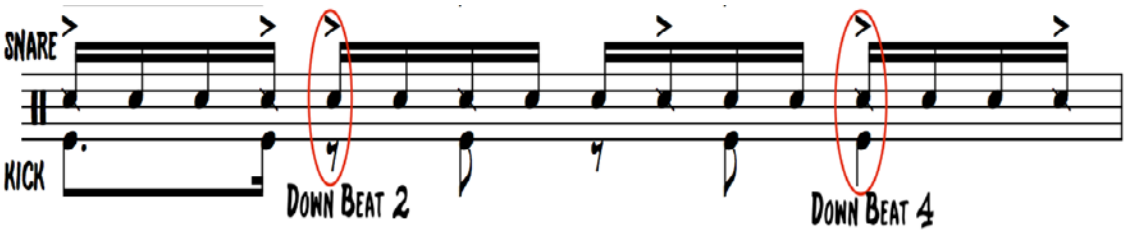
Subdivisión del *shuffle* en 6/8.

Para poder ejecutarla con *double time feel*, le corresponde al ejecutante analizar a la clave en 12/8 en vez de 6/8 y escudriñar su resultado con el *shuffle*, que al igual que el *Second Line*, se trata de un patrón creado en 12/8, también constituido por el *time feel*. La relación con el *Second Line* proviene del *half time* que se refiere a la subdivisión del *groove* a la mitad del tiempo del patrón en ejecución.



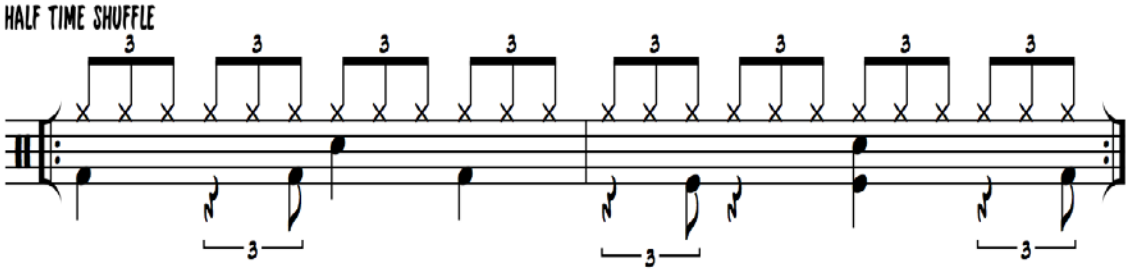
***Célula rítmica del Shuffle* en 12/8 y 4/4.**

Es así que el *shuffle*, al ser ejecutado a la mitad (*half time)* la relación con el compás de 4/4 es invariable, esto quiere decir que la clave (*Bembé)* puede estar en un solo compás con los acentos característicos del *Funk* o a su vez con el *down beat* o *back beat* en los tiempos 2 y 4.



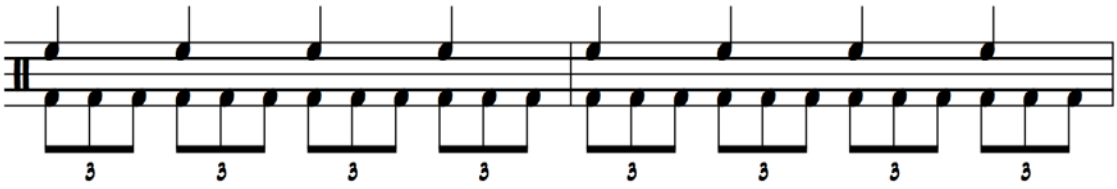
Presencia del down beat e los tiempos 2 y 4 del compás.

En teoría el patrón principal se encuentra escrito en 4/4, pero gracias a la labor del *time feel*, los estilos o géneros pueden ser interpretados en las diferentes subdivisiones de tiempo, y para corroborar que el *half time* del *shuffle* es el correcto, el patrón no solo debe ser leído, se lo debe sentir o pensar en el *feel* o su forma de subdividir correspondiente.

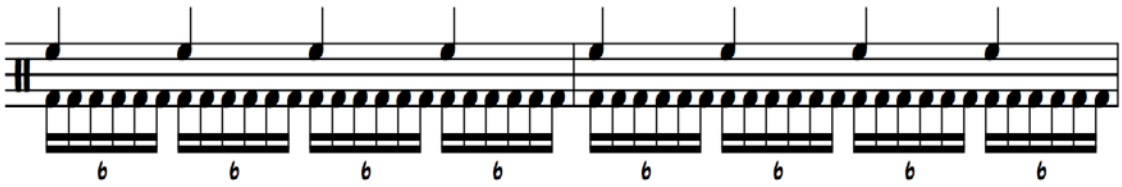


Célula rítmica del *shuffle* interpretada en *half time.*

Se debe tener en cuenta que solo se realiza un cambio de *feel*, mas no es un cambio de escritura, esto quiere decir que un patrón escrito en 4/4 se lo puede sentir como un 12/8 (un tresillo por cada tiempo) o como un 12/16 (un seisillo en cada tiempo) y siempre dependerá del tipo de *feel* que la ejecución requiera.



Subdivisión del *shuffle* en tresillo

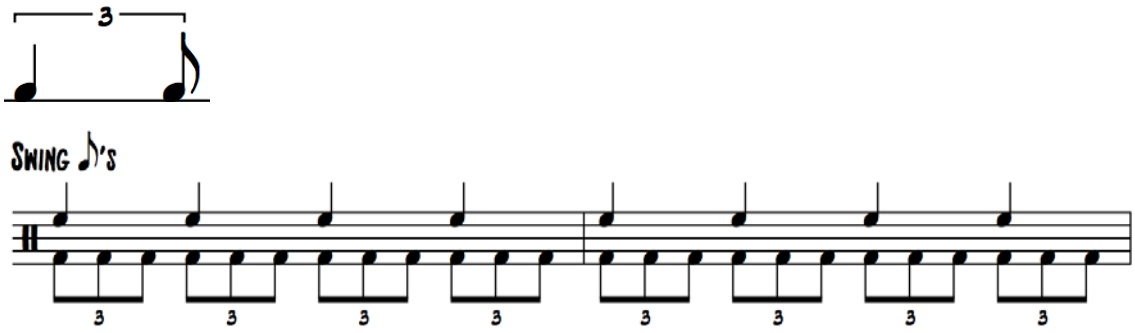


Subdivisión del *shuffle* en seisillo

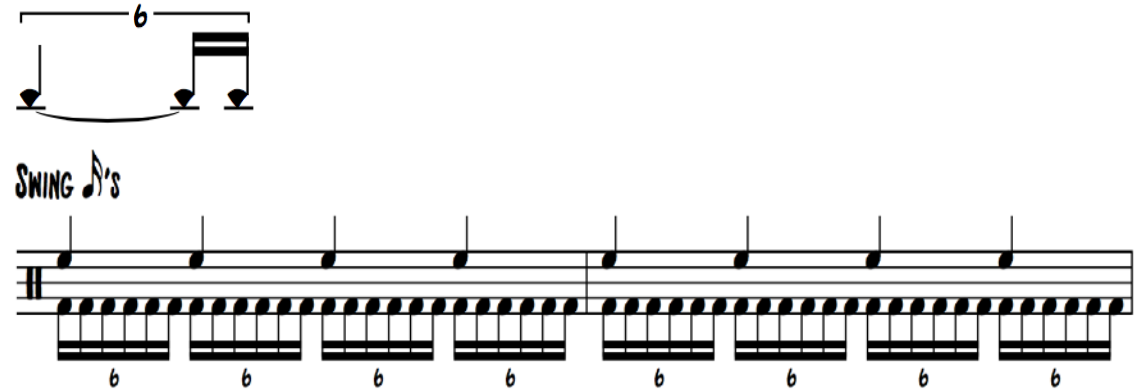
2.2.5 *Swing Feel*

Si bien el *shuffle* está representado con un *feel* atresillado a la mitad (*half time)* netamente dirigido al *Second Line*, lo mismo pasa si usamos el *feel* al doble del tiempo (*double time feel)* esto quiere decir que si ejecutamos cualquier patrón con un *feel* específico, se puede generar varios patrones a partir de una subdivisión al doble del tiempo o a la mitad. En este caso el *swing feel* se genera a partir del *shuffle* ejecutado con *double time feel*.

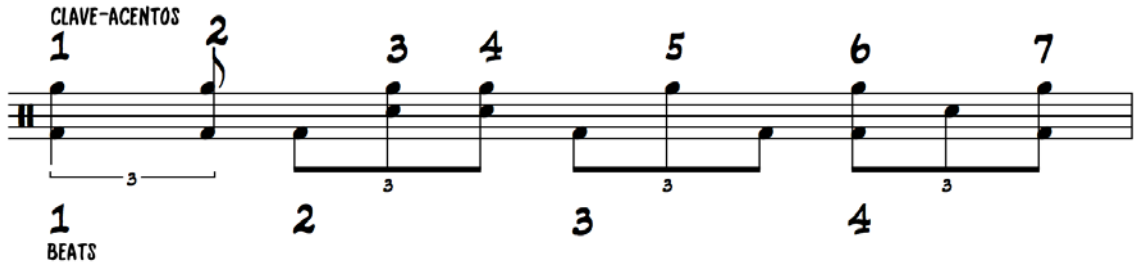
El acento característico del *swing* se encuentra dentro de una negra con *feel* atresillado; ahora, si ejecutamos la negra con *double time swing feel* el sentido de la negra cambia a un *feel* con un seisillo.



La representación del *swing* con un tresillo por cada tiempo del compás.



La representación del *swing* con un seisillo por cada tiempo del compás.



La clave insertada dentro del pulso de un compás de 4/4.

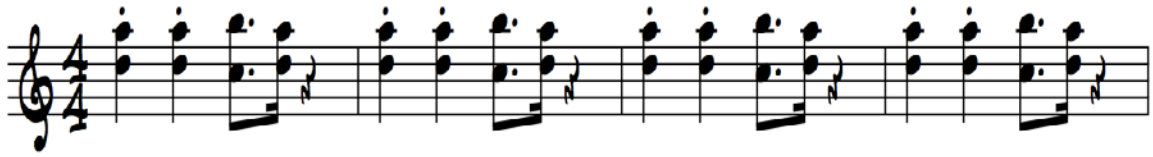
2.2.6 Síntesis rítmico-instrumental

Muestra un extracto de la rítmica importante de los instrumentos principales que componen el *Funk*; acentos, subdivisión, fraseo, etc. Cualidades específicas que conlleva a determinar la sonoridad del *Funk.*

El primer instrumento a mostrar es la guitarra cuya función se divide en dos partes, rítmica y melódica; es habitual la presencia de dos guitarras en la banda para cumplir con las dos funciones. En definitiva la guitarra está encargada de ejecutar *riffs* o patrones sincopados con subdivisiones pequeñas que deben ser constantes, o estar presente durante todo el tema, esto quiere

decir que si el *riff* es de un compás, puede repetirse una y otra vez sin que haya cambios o alteraciones en el mismo.

A continuación se puede observar la ejecución de la guitarra rítmica del tema de *James Brown "Sex Machine".*



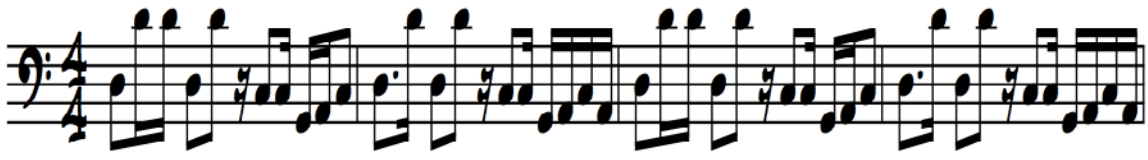
Riff de guitarra del tema "Sex Machine".

2.2.7 Bajo Eléctrico

Constituye la base y/o el peso de la banda determinado como el sonido fundamental para la banda completa. Trabaja en conjunto con la batería, realizan la única y más importante labor de todas, son el cimiento de la banda, el peso, la consistencia y el motor. El patrón del bajo también es repetitivo y puede ser el mismo todo el tiempo.

Así mismo su cualidad está en acentuar el primer tiempo de cada compás o frase, su consistencia está en usar notas sincopadas, anticipaciones, desplazamientos, etc. Con el fin de usar un patrón ya sea de uno o más compases.

A continuación se puede observar la ejecución de la línea de bajo del tema de *James Brown "Sex Machine".*



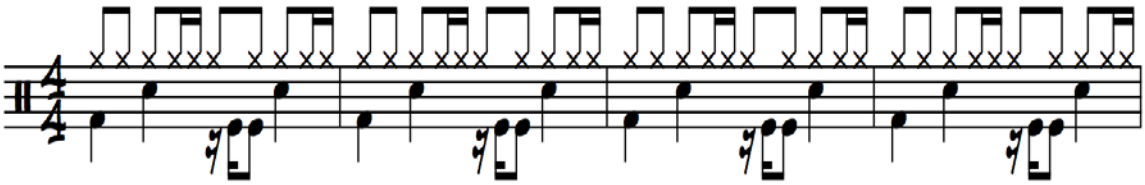
Riff de bajo del tema "Sex Machine".

2.2.8 Batería

Mencionado anteriormente, la batería y el bajo trabajan en conjunto también para establecer el *groove* el cual será la esencia para que todos los instrumentos puedan estar a flote.

Al igual que la mayoría de instrumentos, la batería maneja figuras sincopadas, todos sus elementos ejecutan varias figuras a la vez; por ejemplo el *hi hat* toca corcheas y semicorcheas. La caja o *snare* marca los tiempos 2 y 4 del compás, en ocasiones usa figuras sincopadas a menudo ejecutadas en el tercer tiempo del compás. El bombo siempre marca el tiempo uno del compás o el inicio del *groove*, frase, patrón o célula rítmica.

A continuación se puede observar la ejecución de un patrón de batería del tema de *James Brown "Sex Machine".*



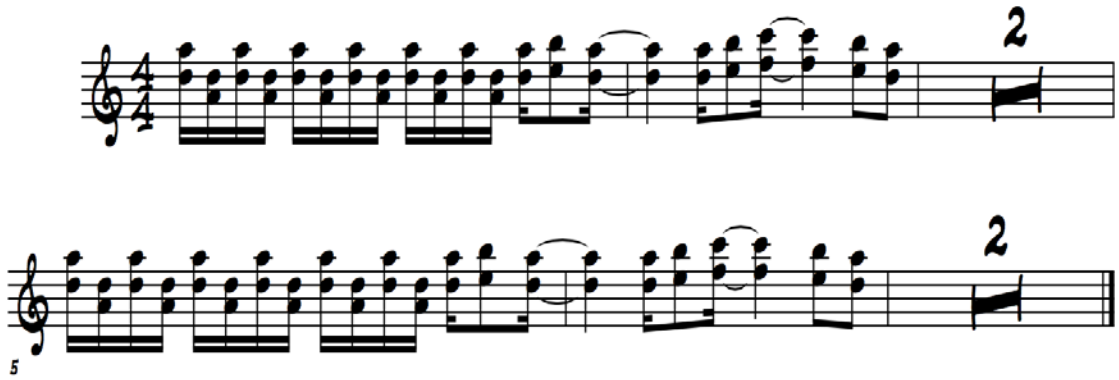
Célula rítmica del tema "Sex Machine"

2.2.9 Teclados

Su función se basa en crear apoyos, ya sean estos rítmicos o armónicos, por ejemplo melodías, células rítmicas, acordes (*voicings*), etc. siempre depende de los elementos sonoros que estén ausentes en la banda, tal es el caso habitual de la ausencia de una de las dos guitarras ya sea melódica o rítmica, el piano o teclado siempre estará presente como apoyo.

En el *Funk* existe una gran variedad de sonidos y clases de teclados que se usan aparte del piano tradicional tales como: piano eléctrico, *rodes*, órgano, *hammond*, *clavinet* (clavicordio) y un sin número de sonidos sintetizados.

A continuación se puede observar la ejecución de un patrón de piano del tema de *James Brown "Sex Machine".*



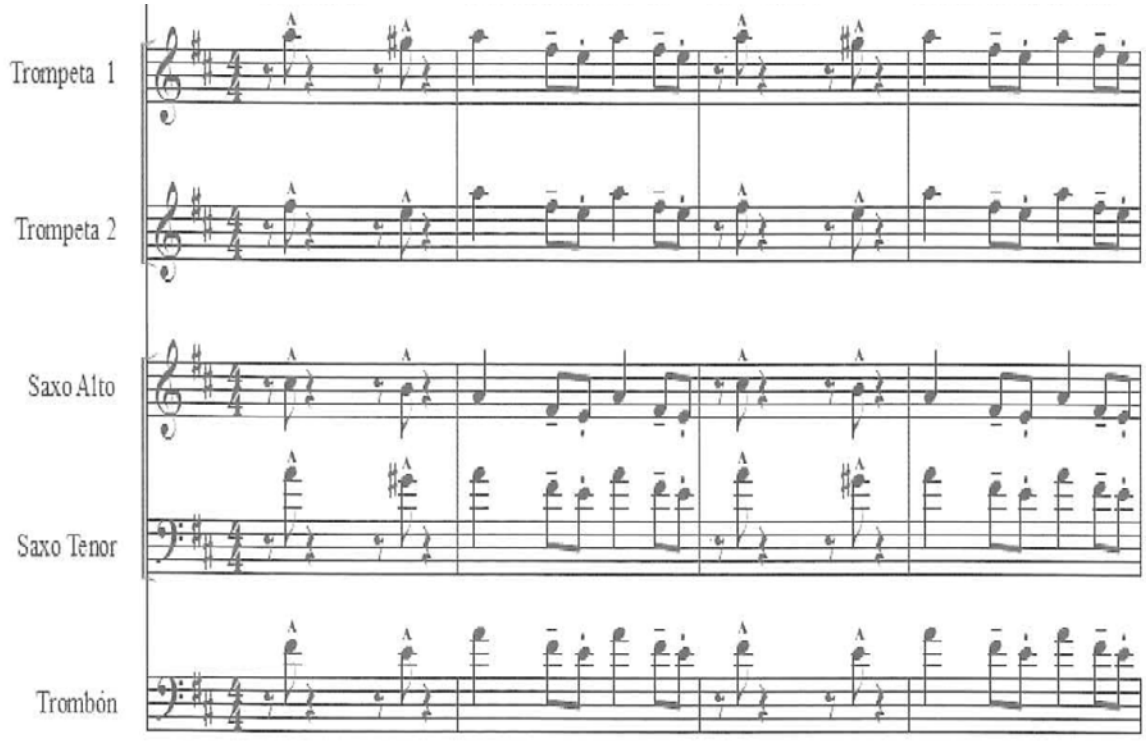
Riff de teclado del tema “Sex Machine”

2.2.10 Vientos

Llegan a ser denominados como la sección de enriquecimiento del *Funk* gracias a su sonido potente y estable dentro de la banda. La cualidad primordial está en tocar frases percutidas en *unísono* con efectos que brindan potencia al instrumento como el estacato, acentos, pizzicato, glisando, etc.

Se dividen en vientos metal tales como trompeta, trombón, bugle; y vientos madera que son los cuatro tipos de saxofón: soprano, alto, tenor y barítono.

A continuación se puede observar la ejecución de una frase de vientos del tema de *Earth Wind and Fire “September”.*

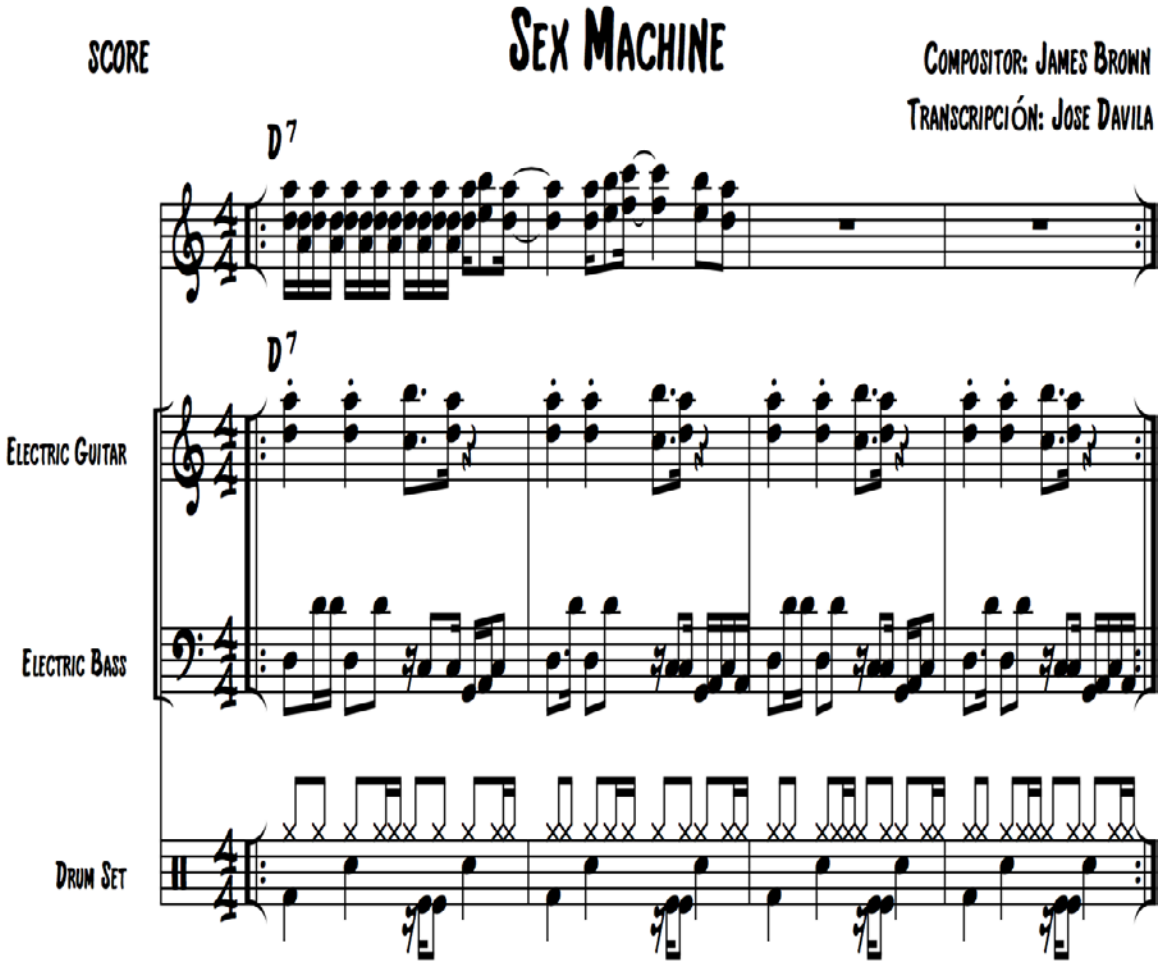


En cuestión del elemento armónico el *Funk* se caracterizó por marcar la diferencia ante otros géneros como el *Blues*, *Jazz* y *R&B,* asimismo por tener temas con un solo acorde y en especial si el acorde era dominante. Al inicio el *Funk* estableció este estilo con el fin de que sea la tradición hasta el final.

El acorde clave usado es el dominante (acorde con séptima) por lo general usado en todo el tema sin otro acorde, ya con su evolución se fueron agregando más acordes con calidades y tensiones específicas.

Por ejemplo: una tensión disponible para un acorde dominante es un #9 (D7#9), y el modo o escala característica es la escala *mixolidia*.

Con estos elementos el *Funk* logra posicionarse y ejecutar *grooves* o estilos no solo complejos o simples, si no estilos y *grooves* sólidos jamás inestables y con resultados indiscutibles.



2.3 Capítulo 3

2.3.1 Portafolio de temas compuestos

2.3.1.1 Tema 1 Fiesta

Este tema transmite diversión, entusiasmo, fuerza, se vive una fiesta en cualquier lugar del mundo. El compositor demuestra o da testimonio de que atraviesa por un momento alegre, lleno de fiesta y energía positiva, con el fin de contagiar su energía al resto del mundo.

Tiene la influencia del *P-Funk* en cuanto a su esencia y sonoridad, incluso la forma en la que se desarrolla el tema está basada en este estilo del *Funk.* Tal como lo indica el título del tema la sonoridad siempre está arriba en cuestión de la instrumentación que es fuerte y densa.

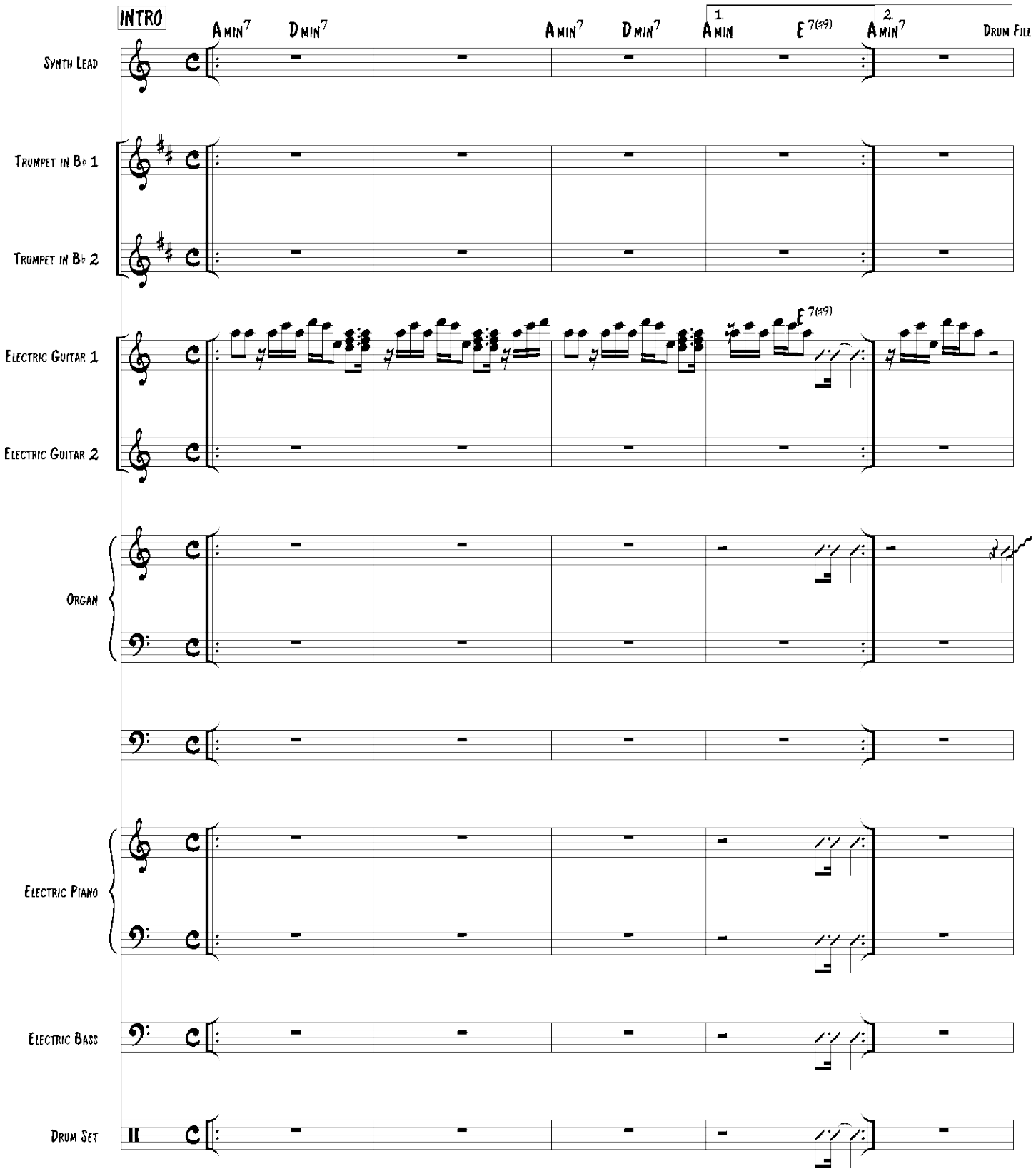
La estructura del tema parte de una introducción, y sucesivo a eso está la forma A-B-C que se repite dos veces, consecutivo a la forma existe un puente (*bridge*) característico del género donde un instrumento o más ejecutan un agregado esencial al tema que representa la continuidad de la fiesta.

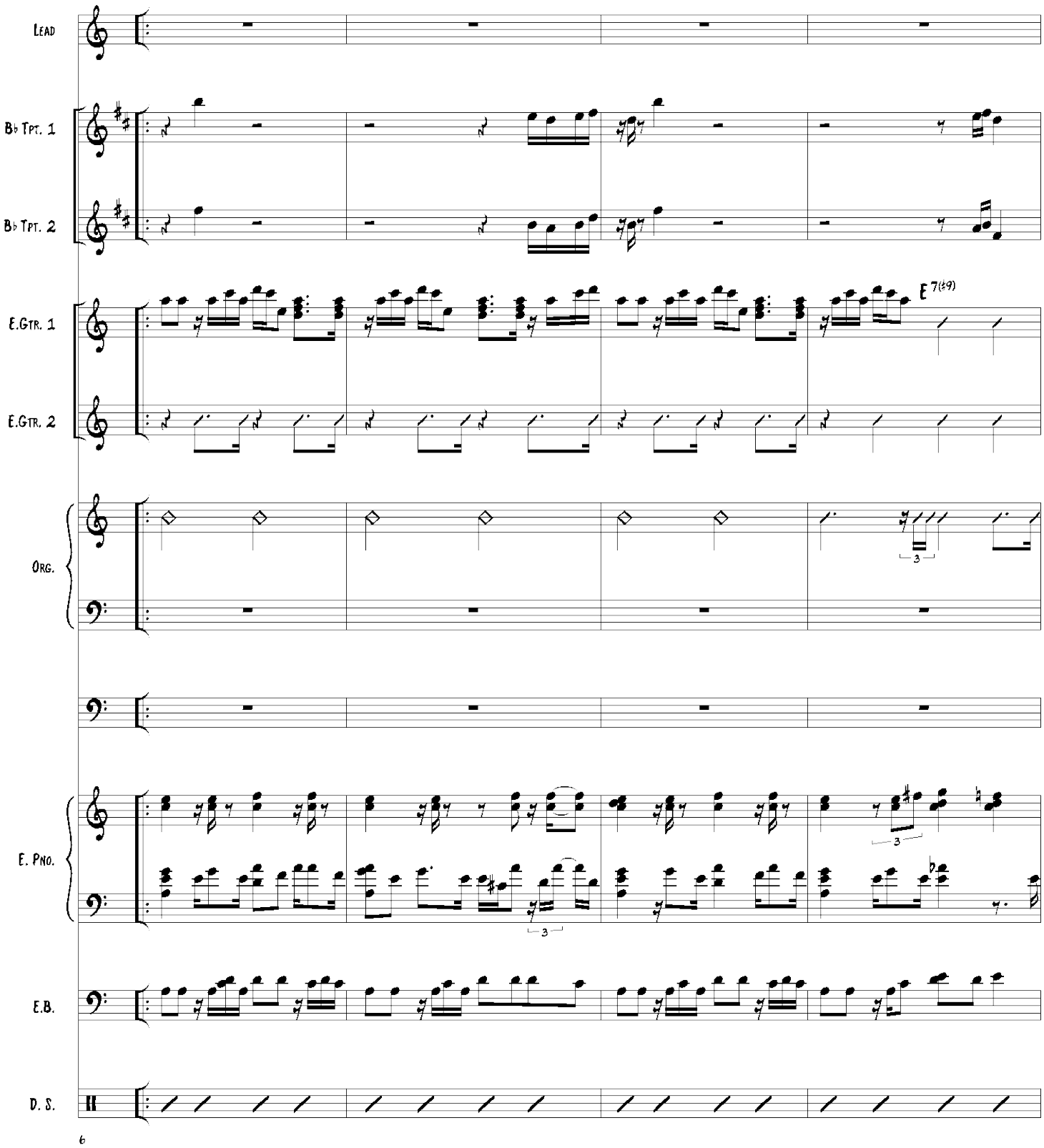
Los temas de *Funk* tienen la característica de usar un patrón repetitivo durante el desarrollo del tema, por ello las partes del tema son repetitivas, con el fin de instaurar un *Groove* sólido con una base estable de principio a fin. De ahí todas las variantes están consideradas dentro de la improvisación del compositor.

SCORE

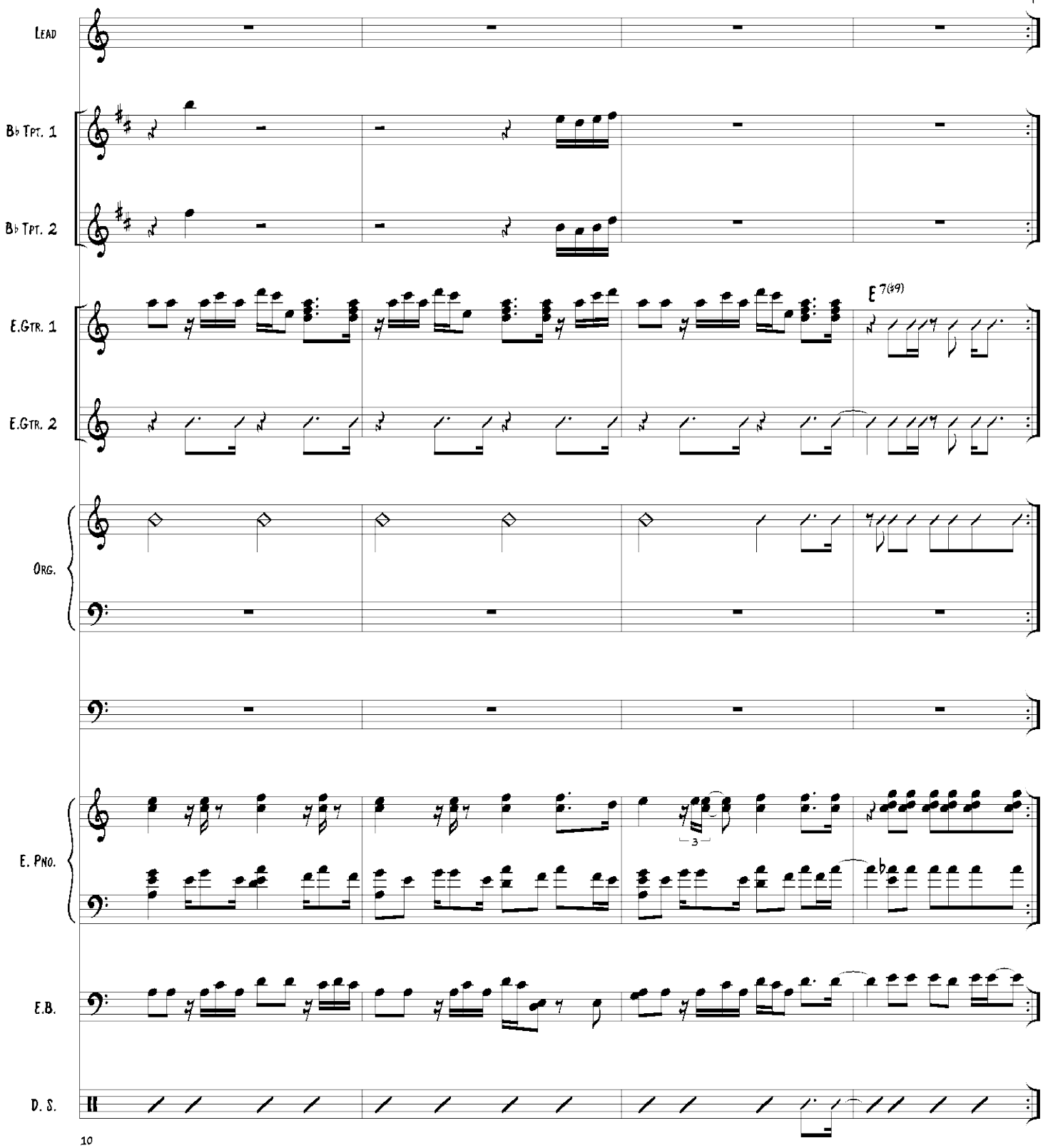
FIESTA

COMPOSITOR: JOSE DAVILA

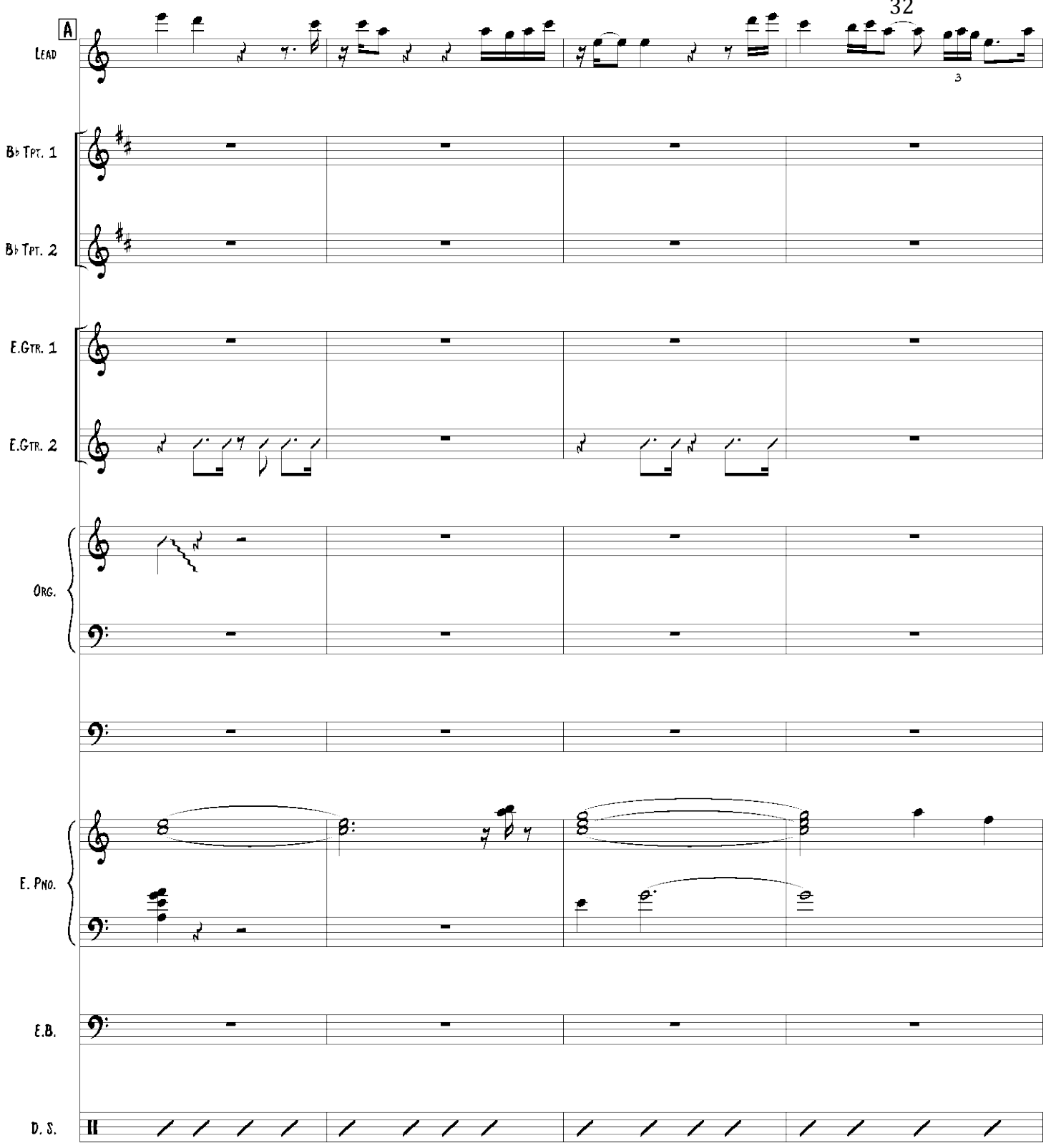



Lead
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E 7(♯9)
Org.
E. Pno.
E.B.
D. S.
3
3

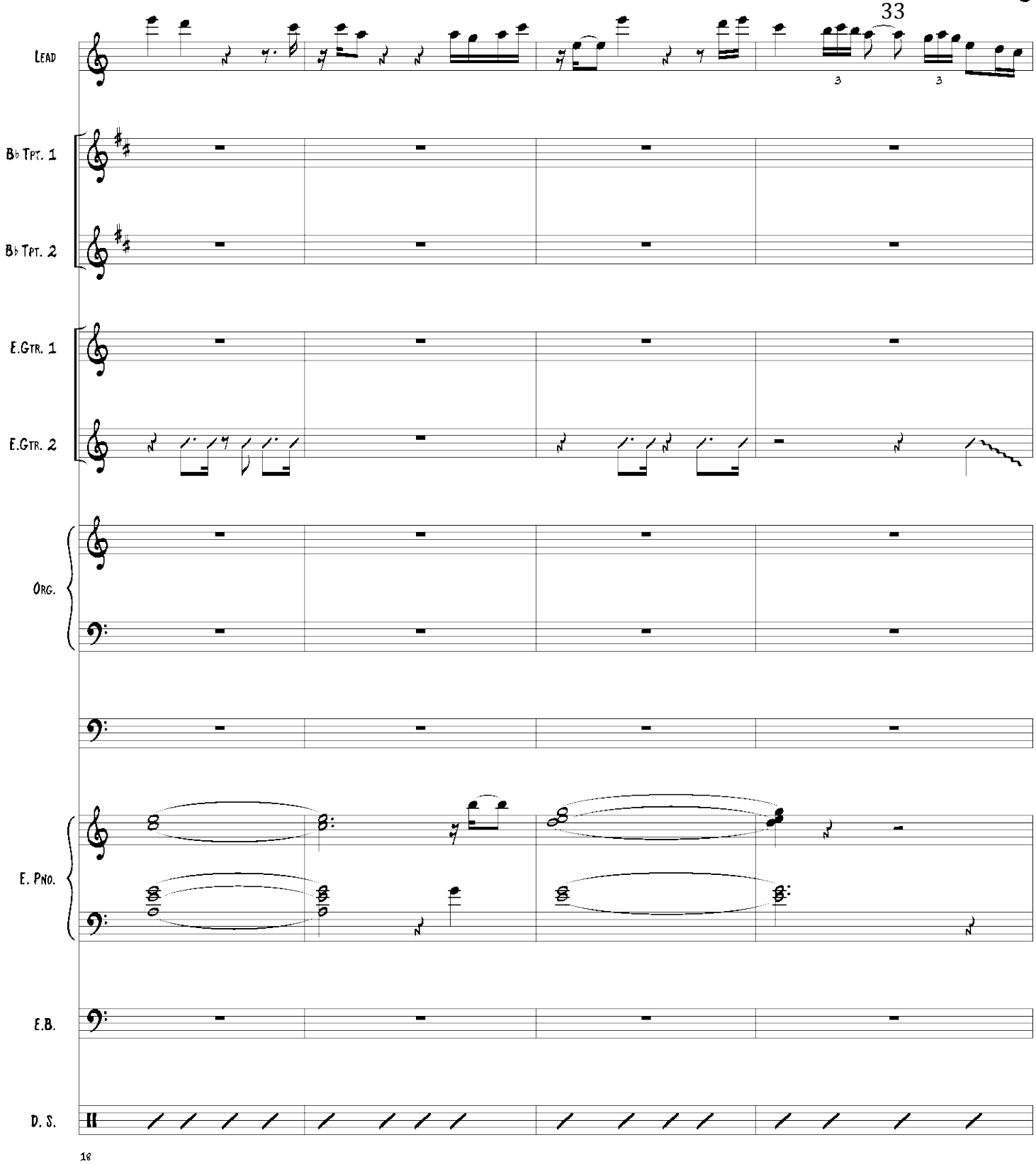
31 Drum Fill

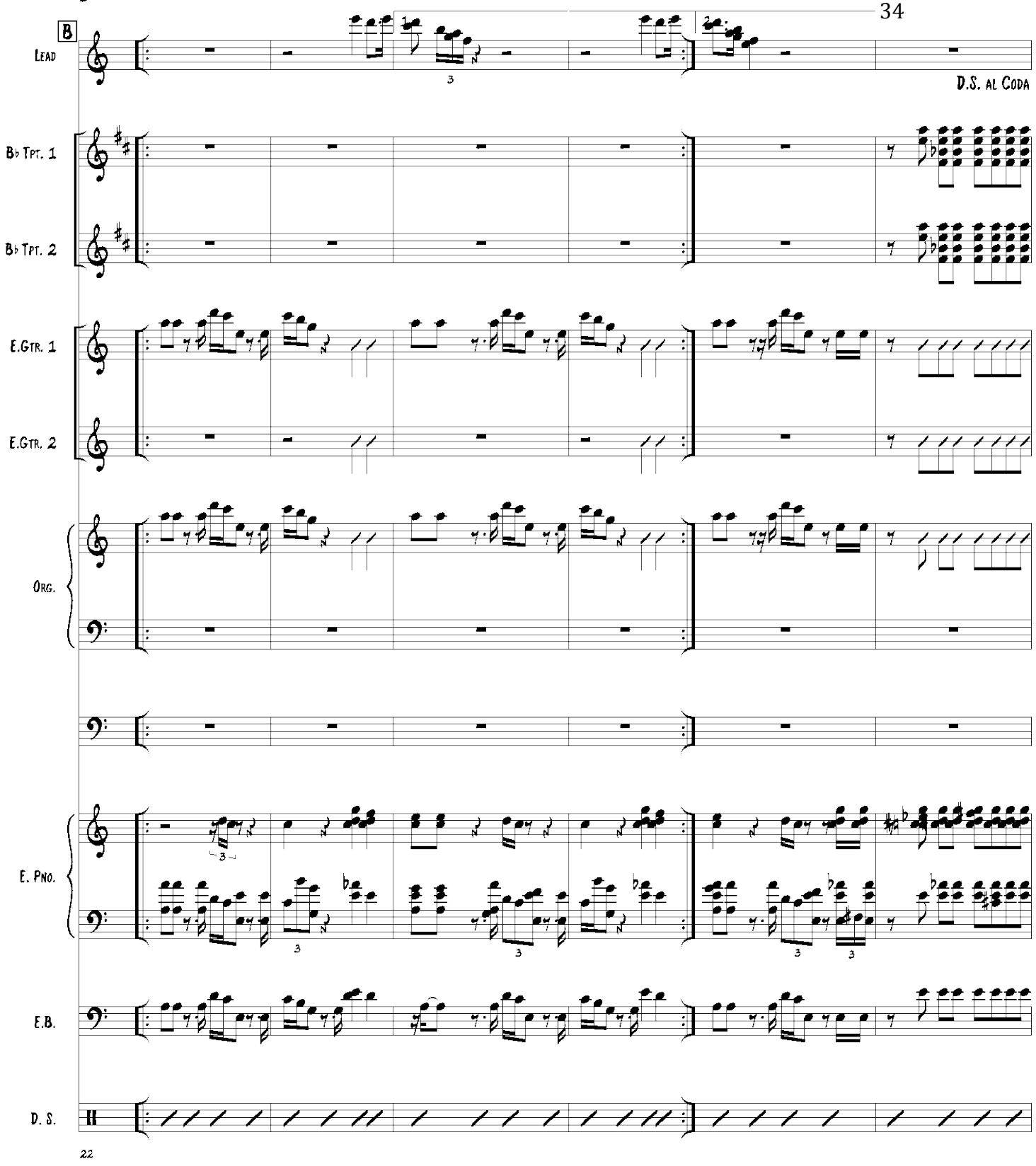


Fiesta

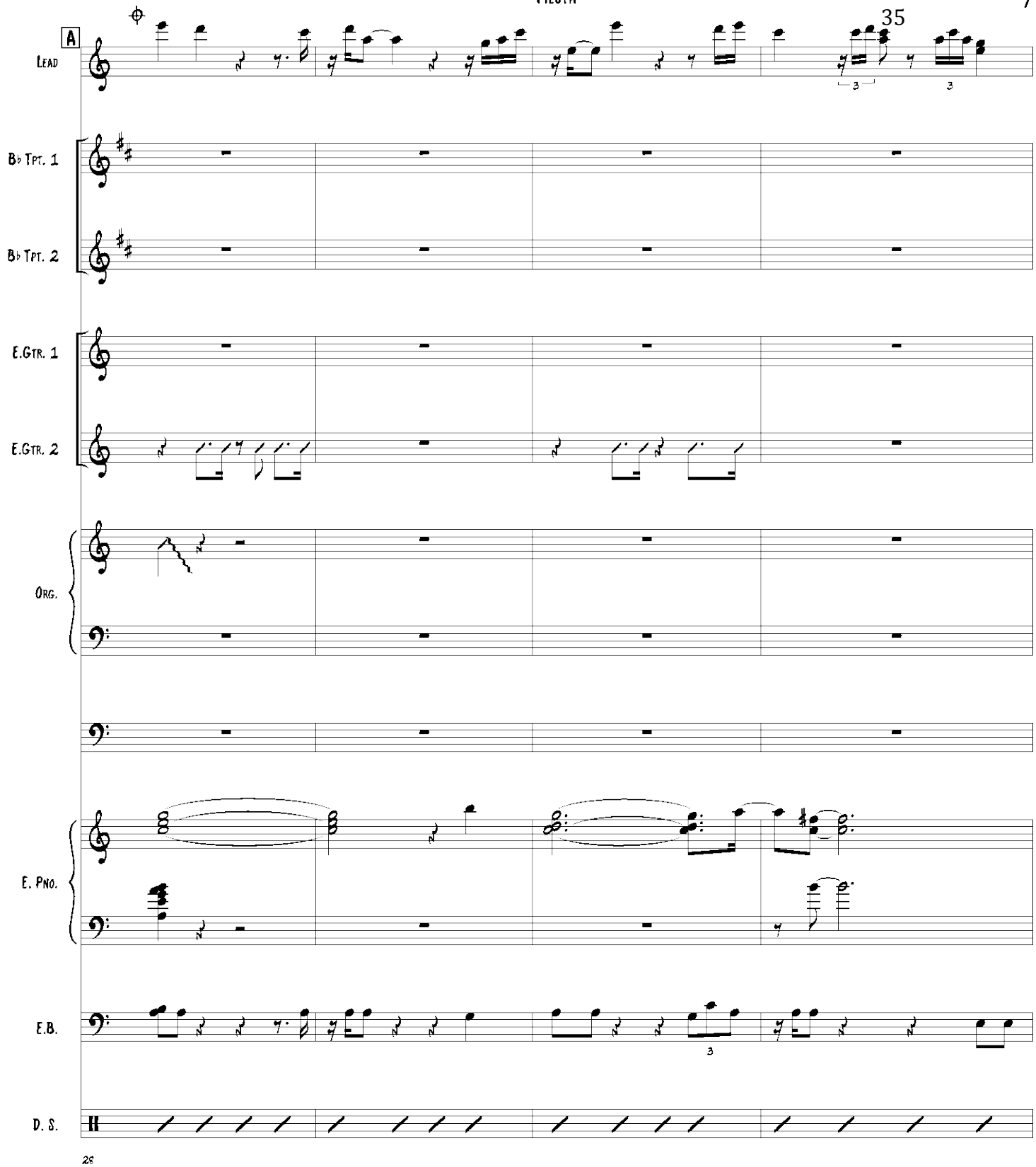


33

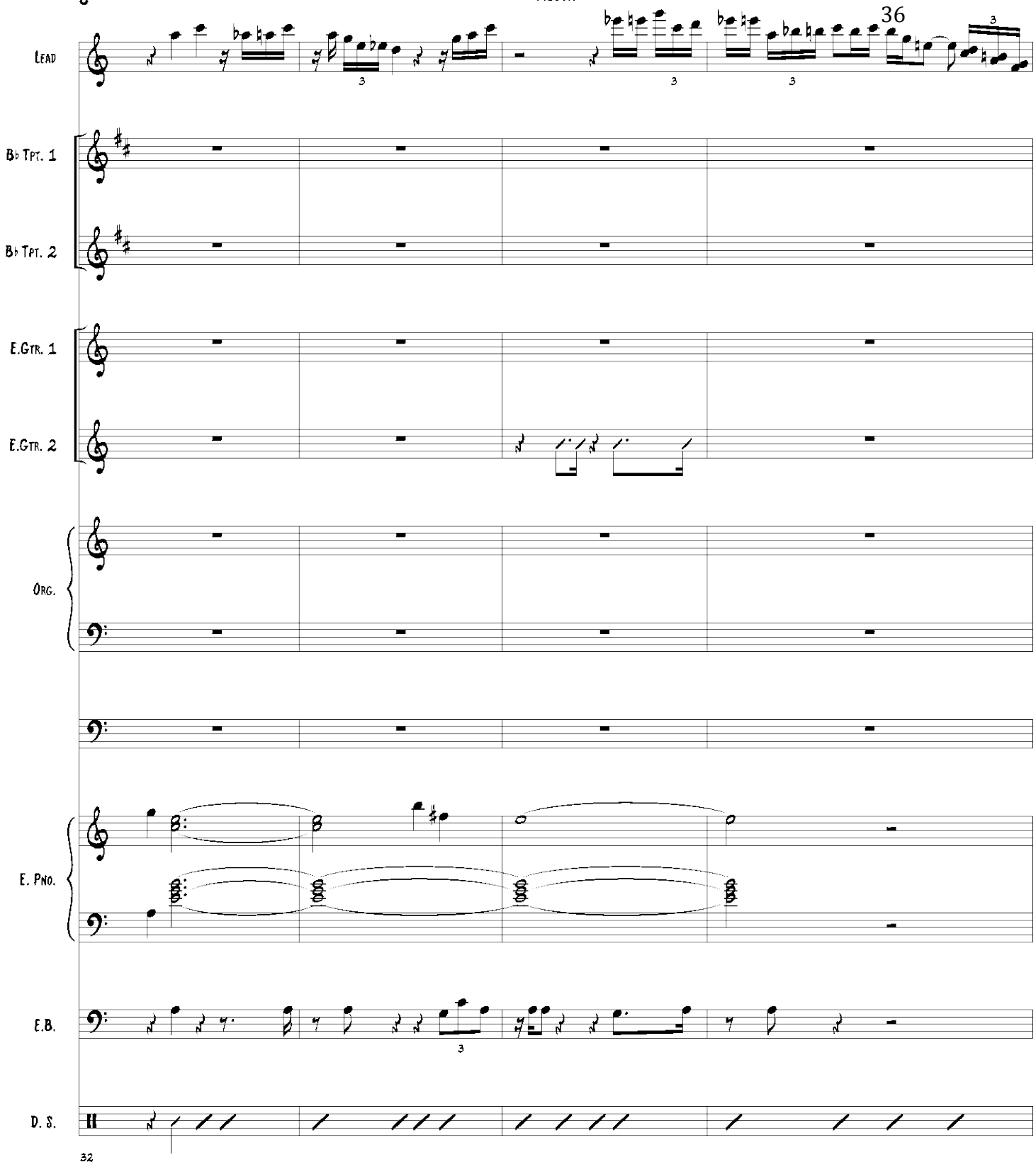


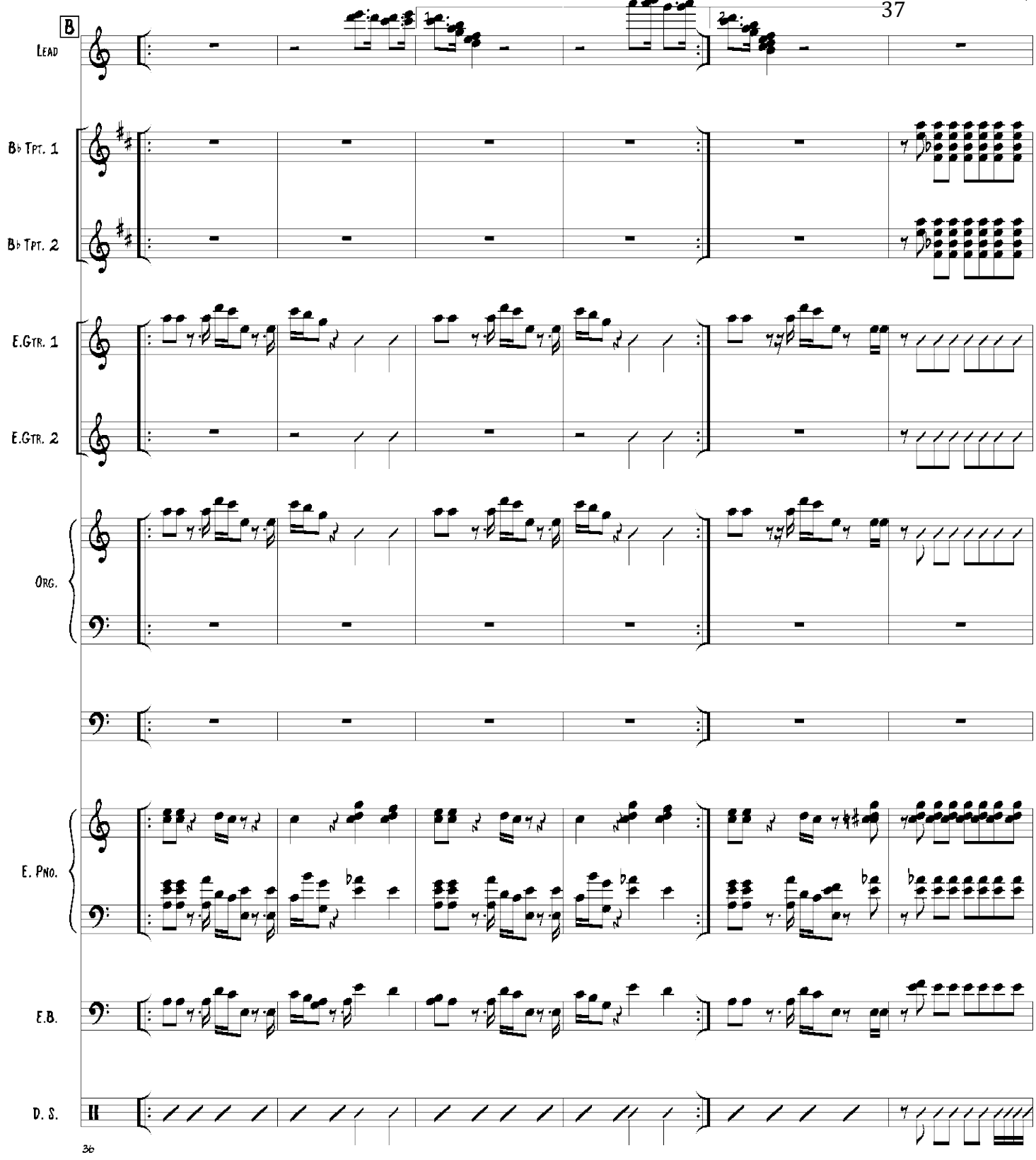

B
LEAD
B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
D.S. AL CODA

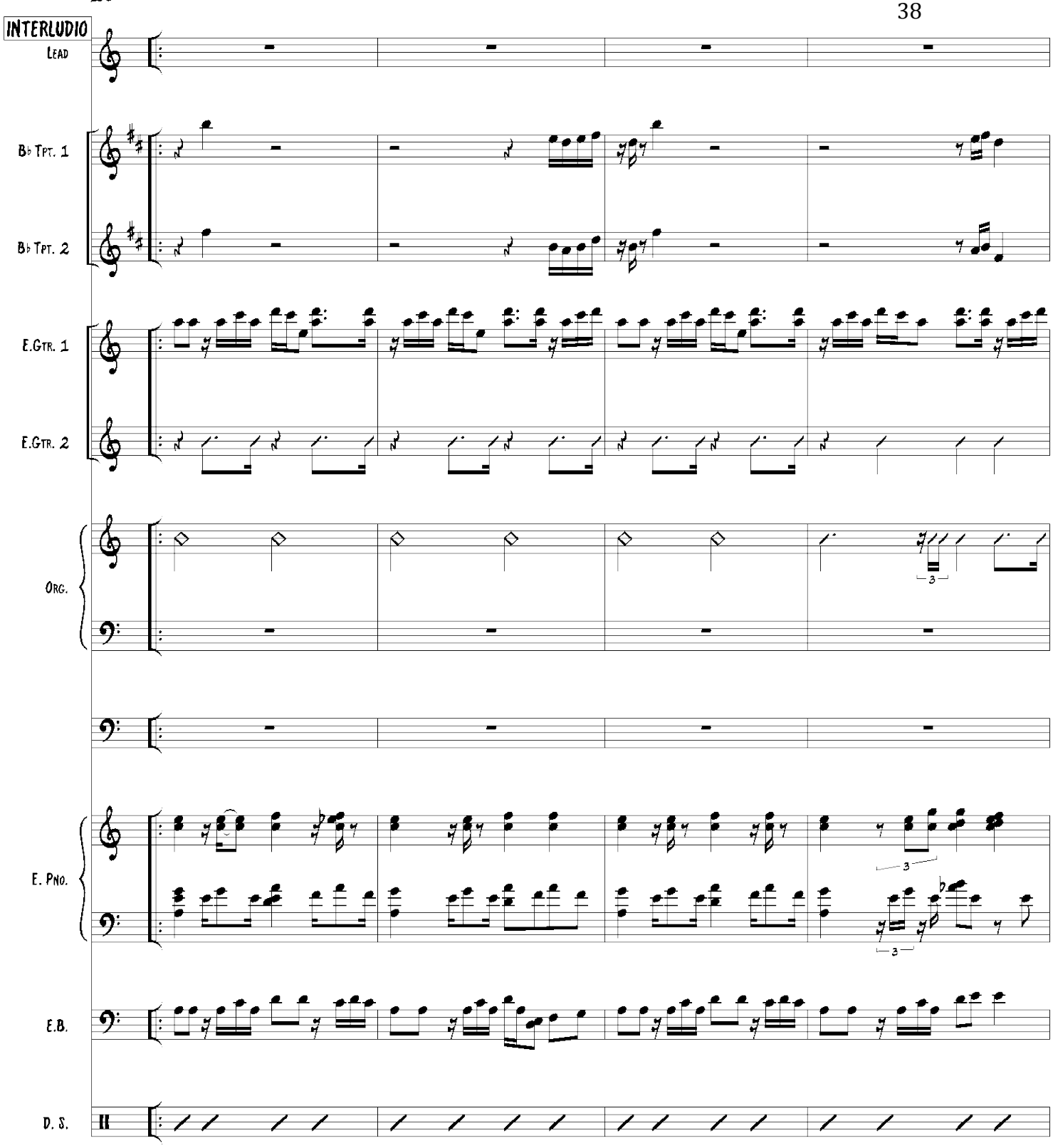
35

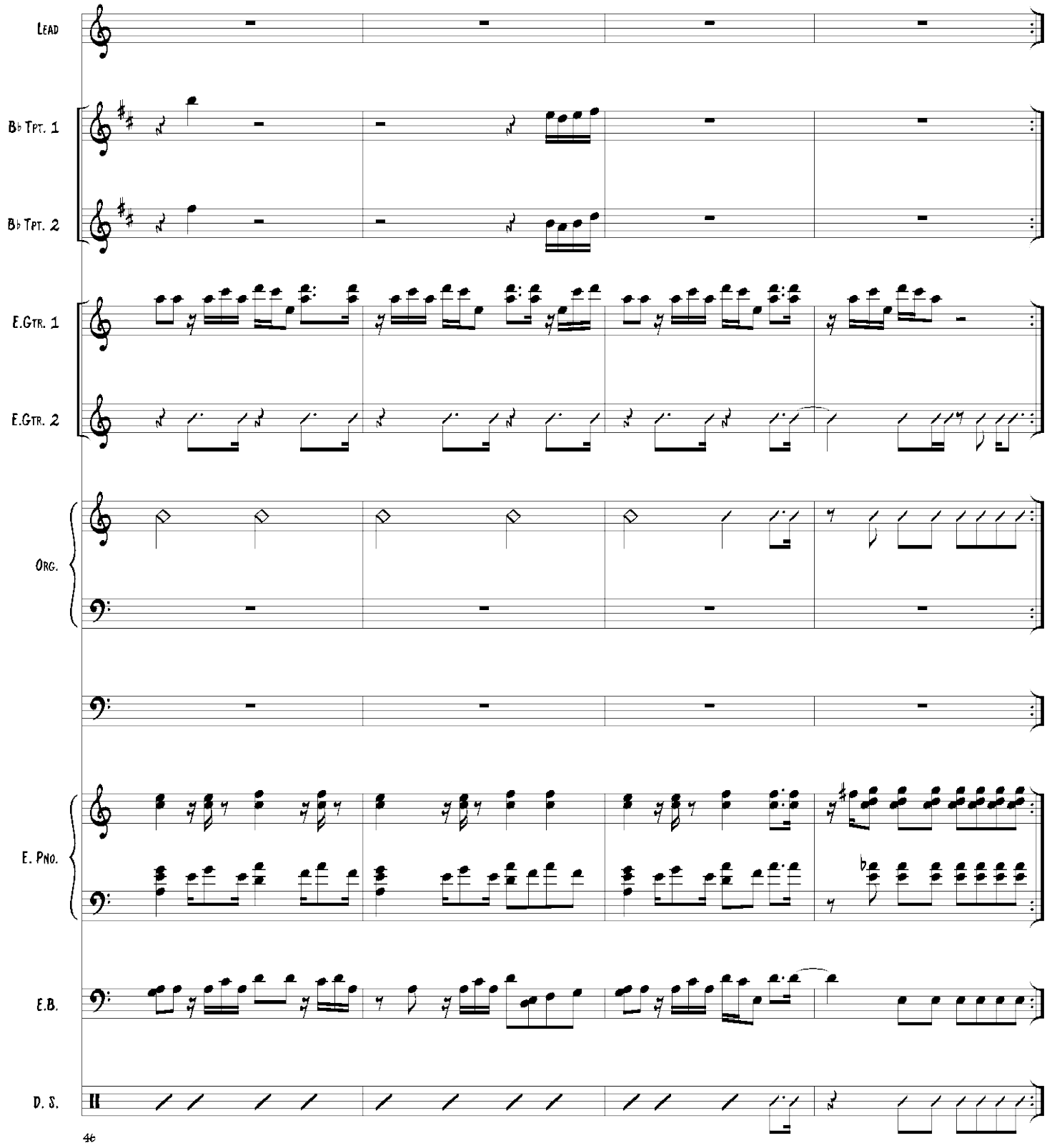


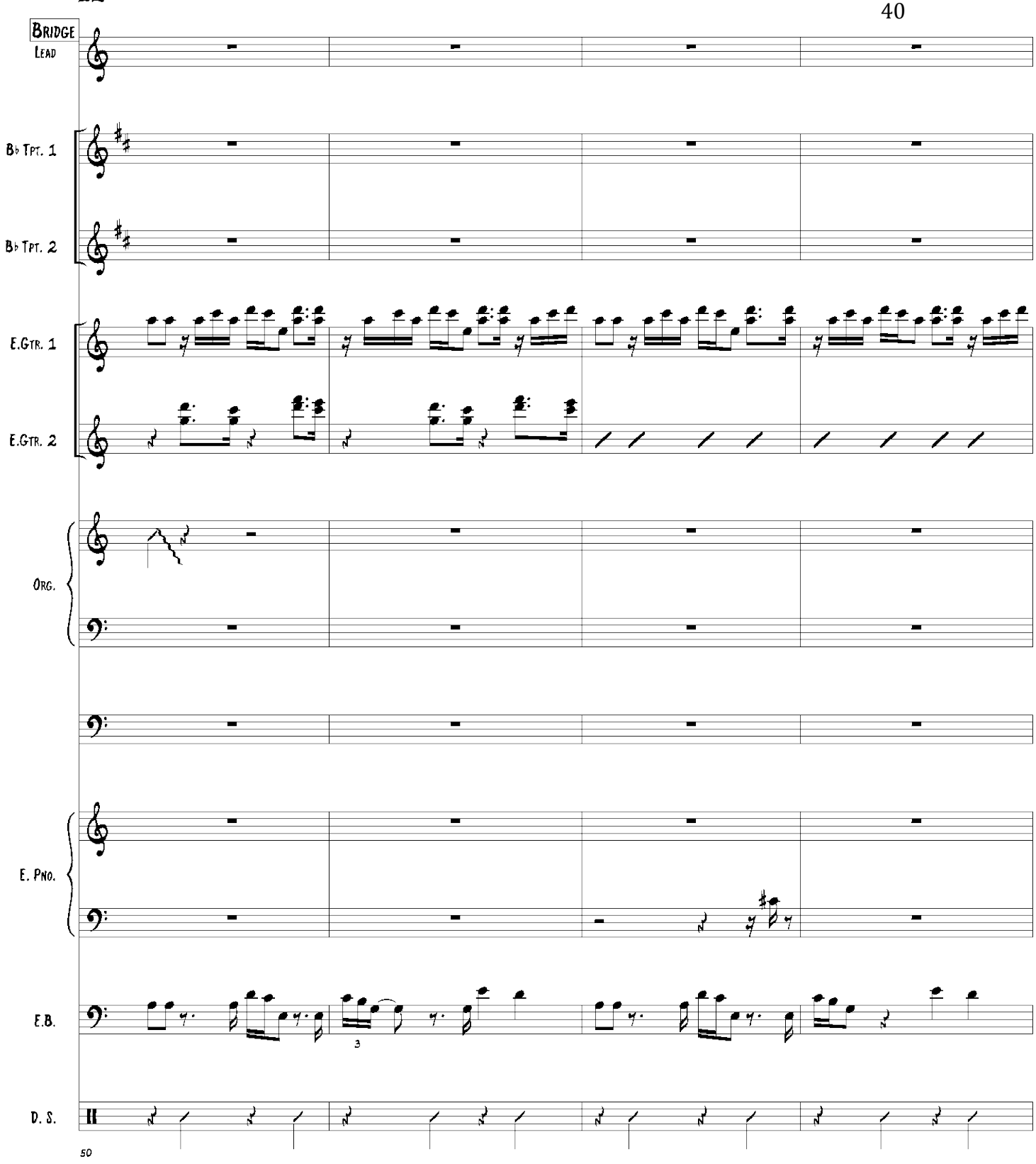
Fiesta

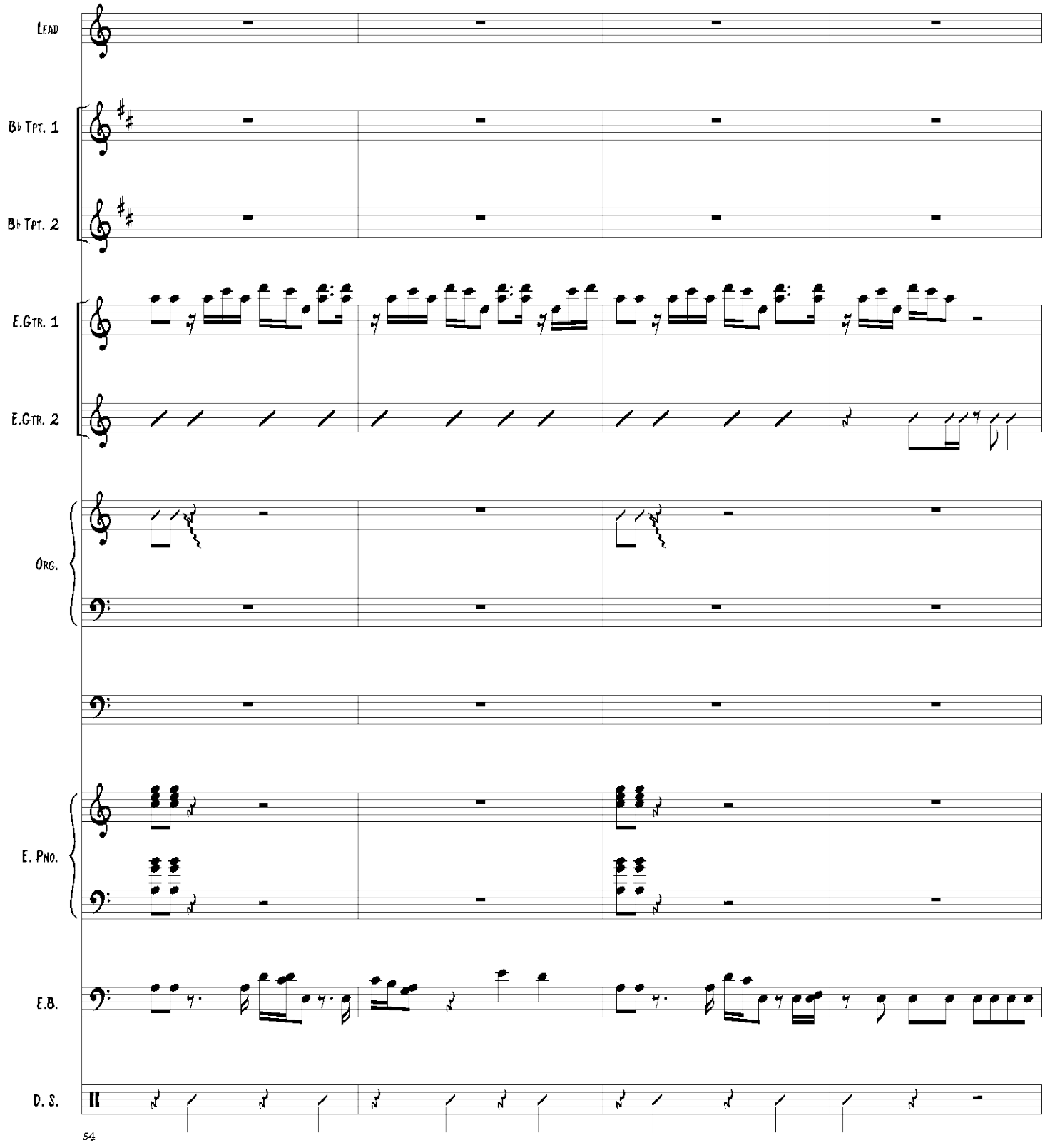



B
Lead
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
Org.
E. Pno.
E.B.
D. S.

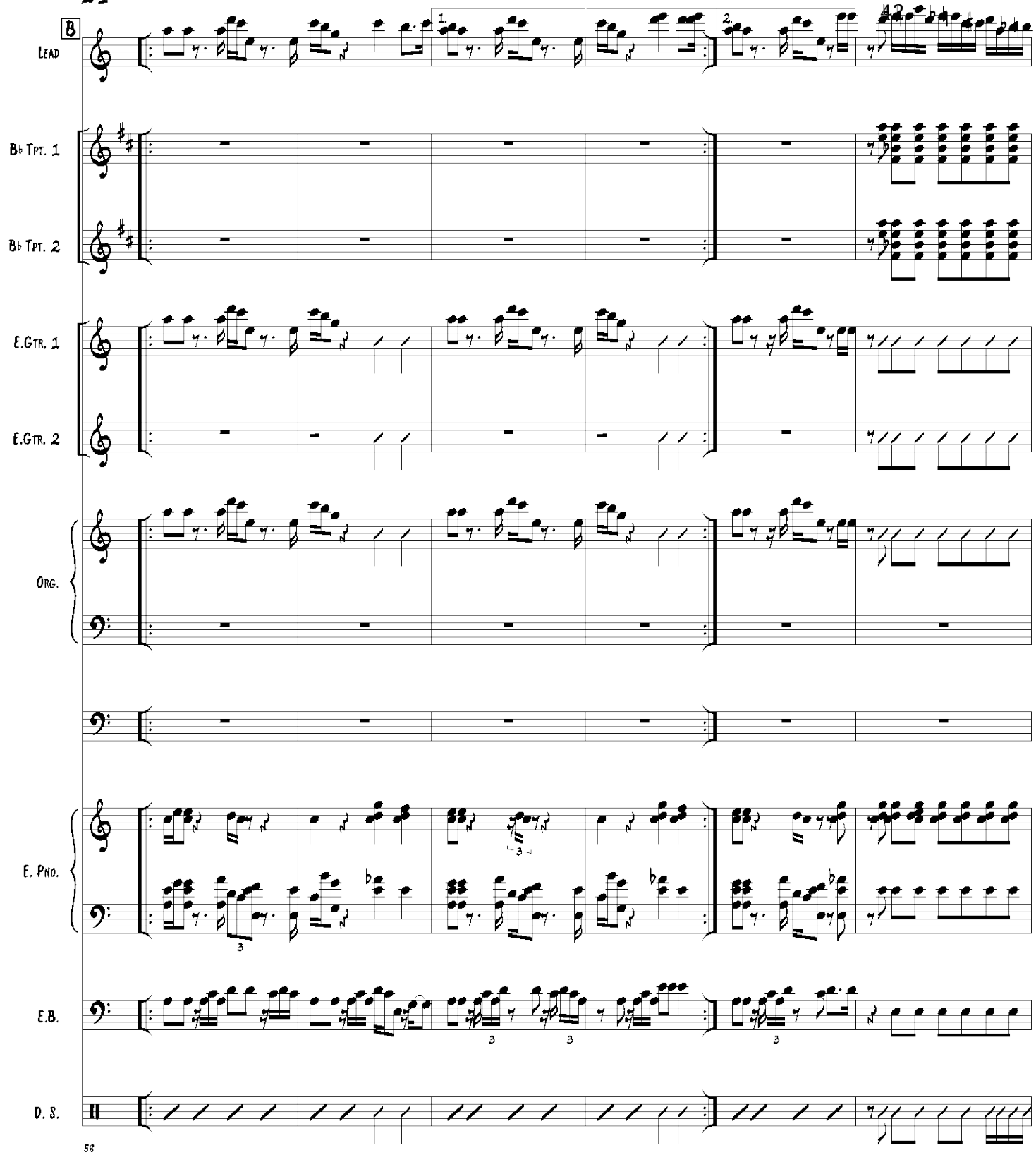

INTERLUDIO
LEAD
B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.

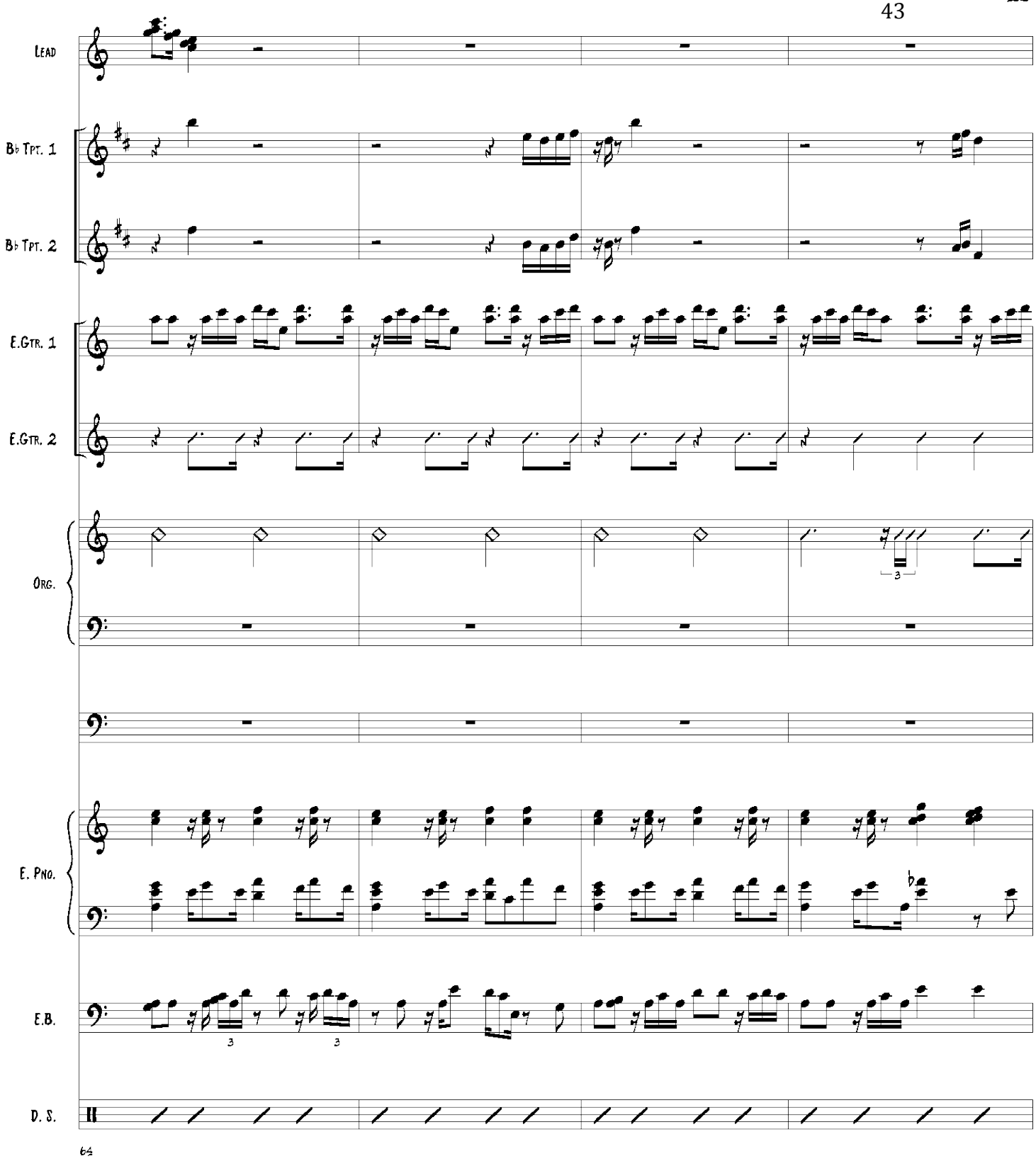

Lead
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
Org.
E. Pno.
E.B.
D. S.

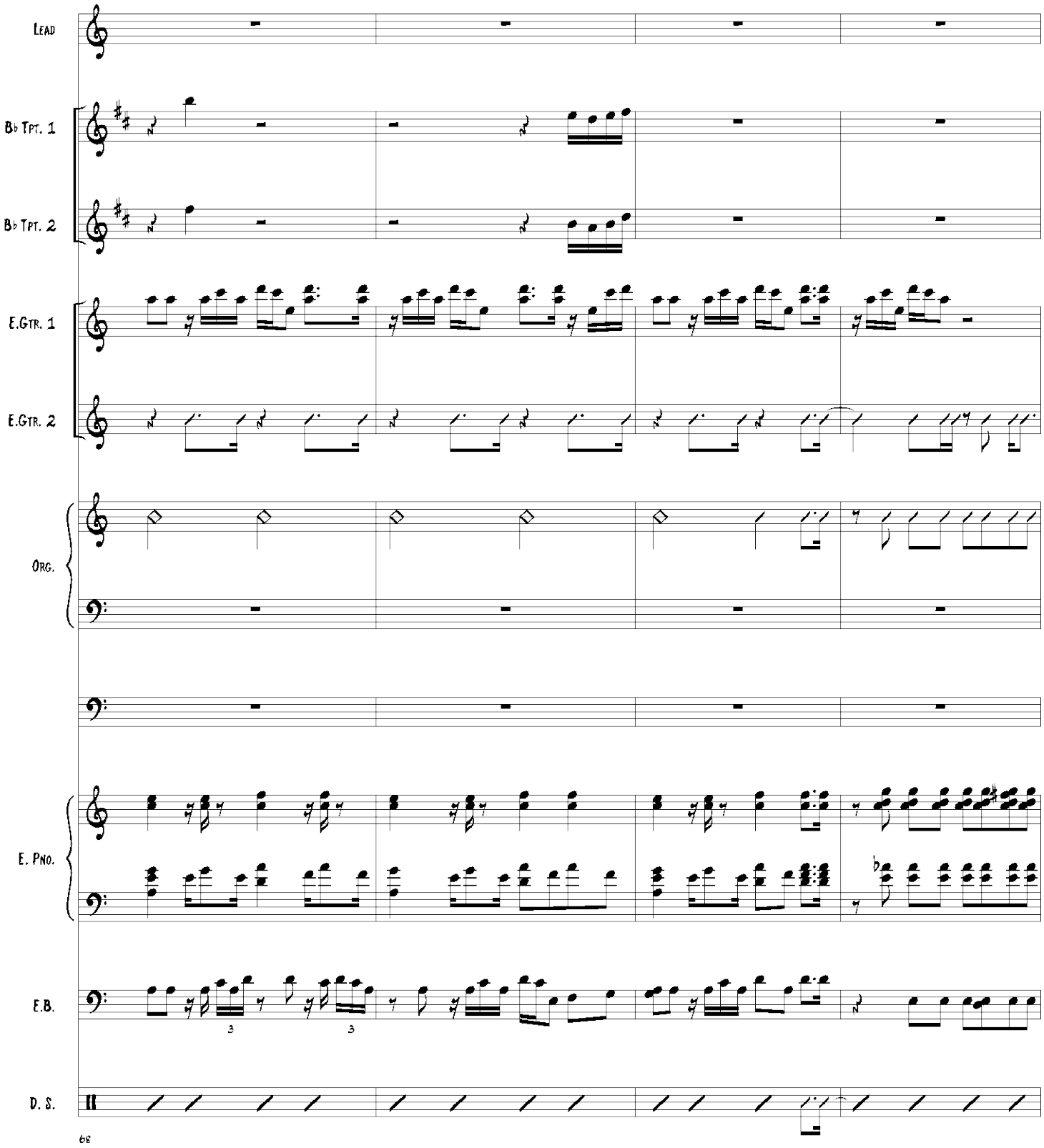

Bridge
Lead
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
Org.
E. Pno.
E.B.
D. S.
3
50

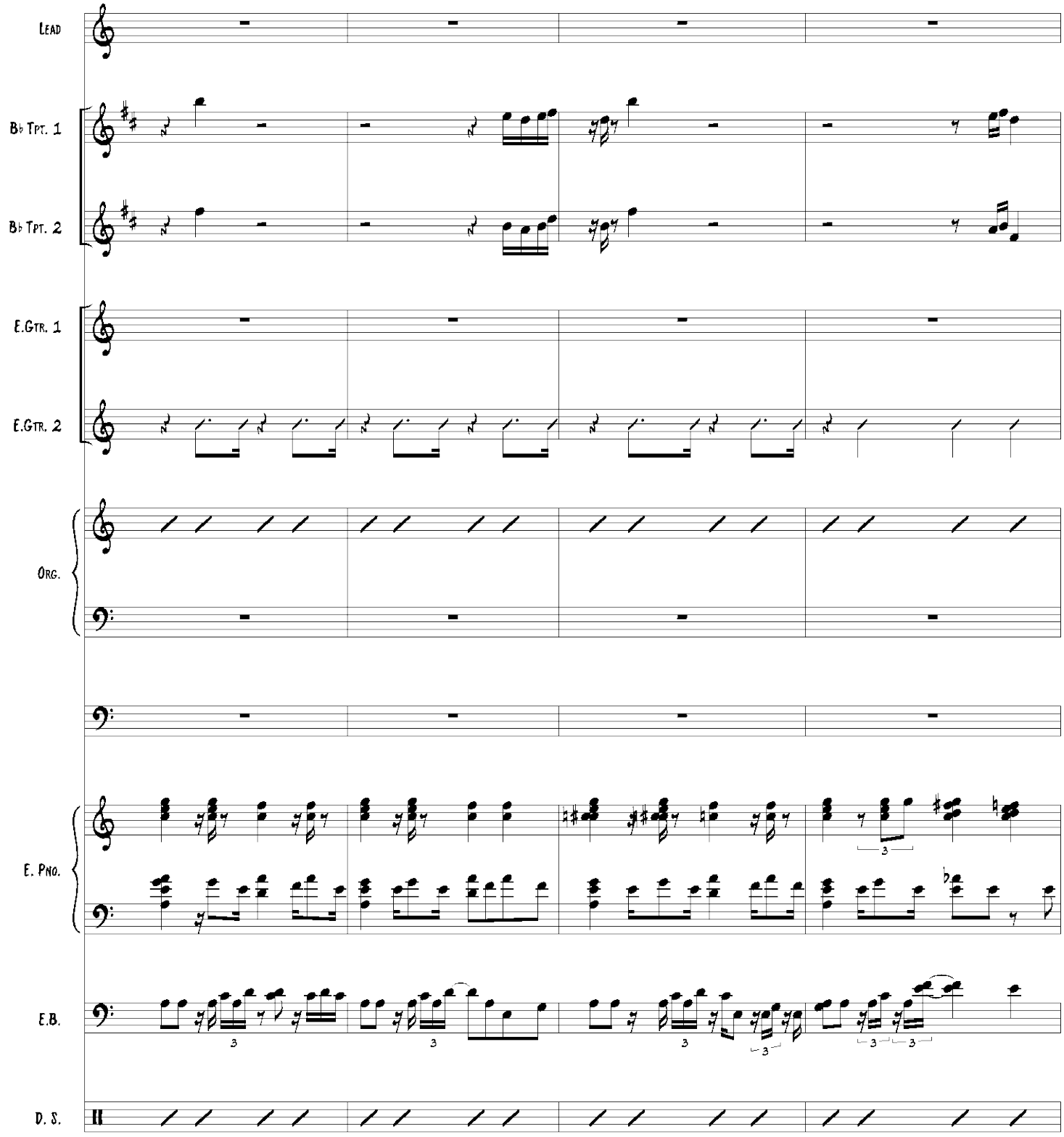

Lead
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
Org.
E. Pno.
E.B.
D. S.

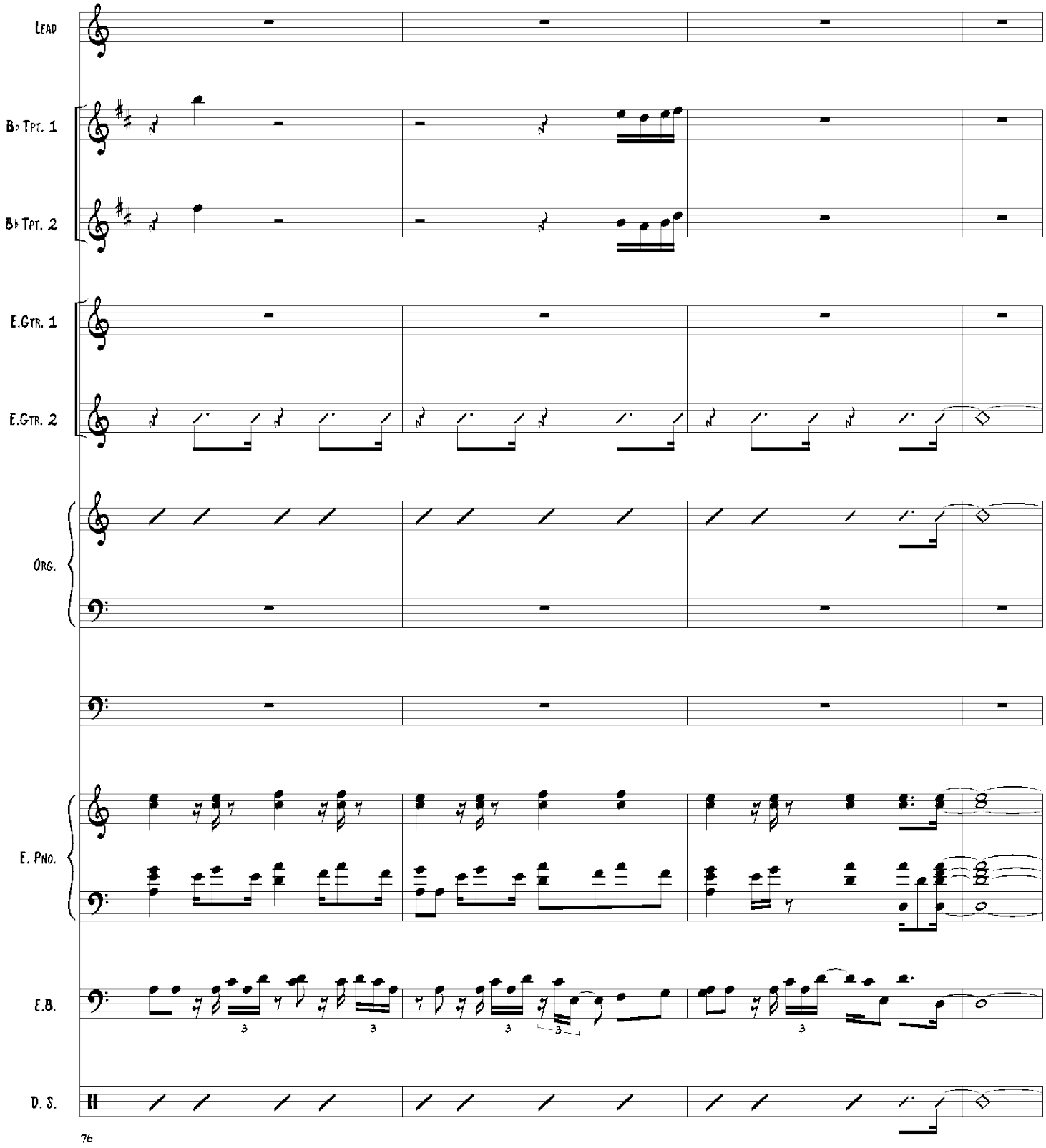
Fiesta

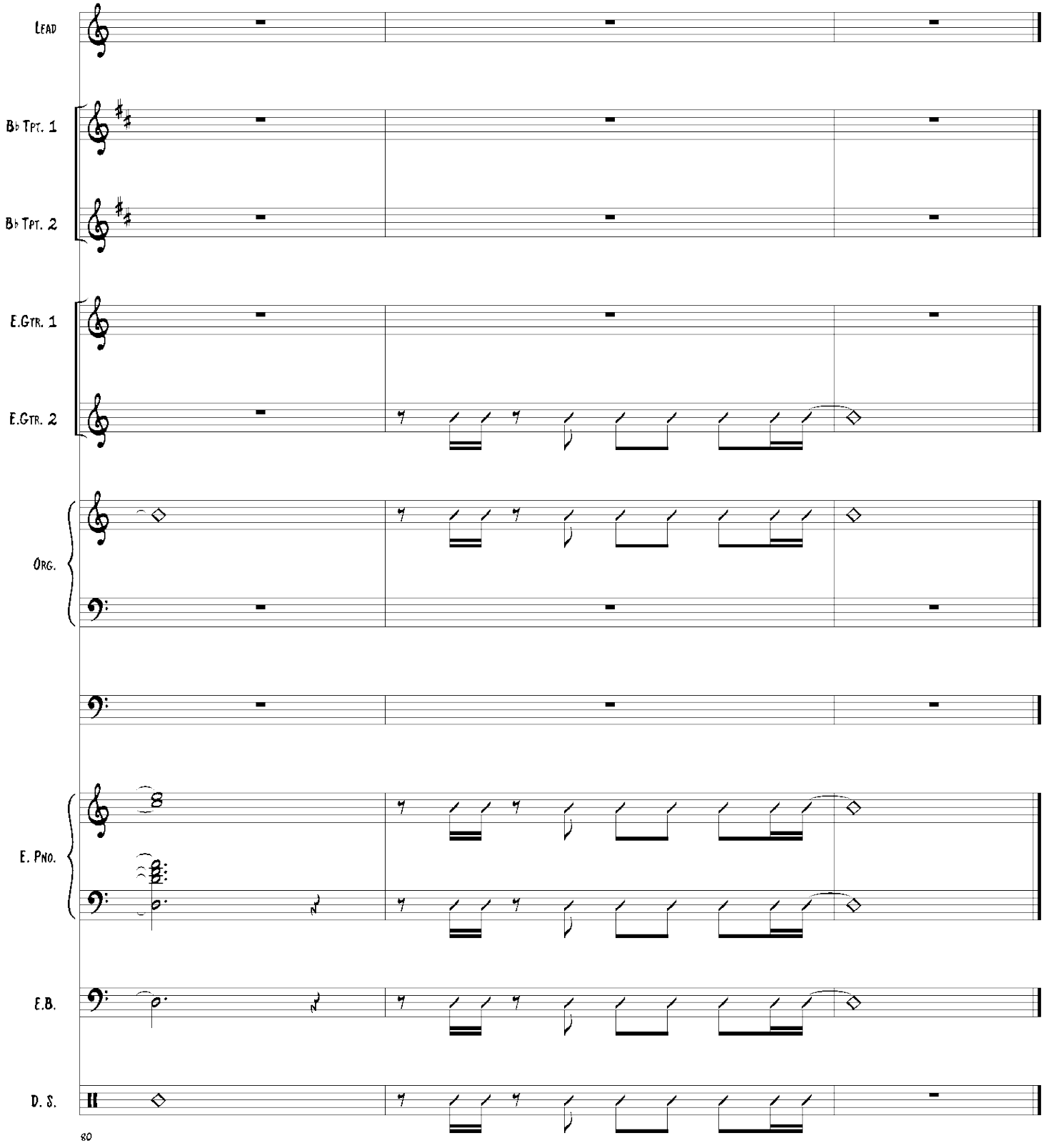



Lead
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
Org.
E. Pno.
E.B.
D. S.


Lead
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
Org.
E. Pno.
E.B.
D. S.


Lead
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
Org.
E. Pno.
E.B.
D. S.


Lead
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
Org.
E. Pno.
E.B.
D. S.
3
3
3
3
3


Lead
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
Org.
E. Pno.
E.B.
D. S.
80

2.3.1.2 Tema 2 Universo

Universo expresa en un contexto y estilo, la relación de las cosas que existen en el mundo y el universo en sí; relación entre planetas y estrellas, constelaciones, cielo, mar y tierra, día y noche, relación entre animales, plantas, el hombre, culturas, dialectos, naciones, en si todo lo que conforma el mundo.

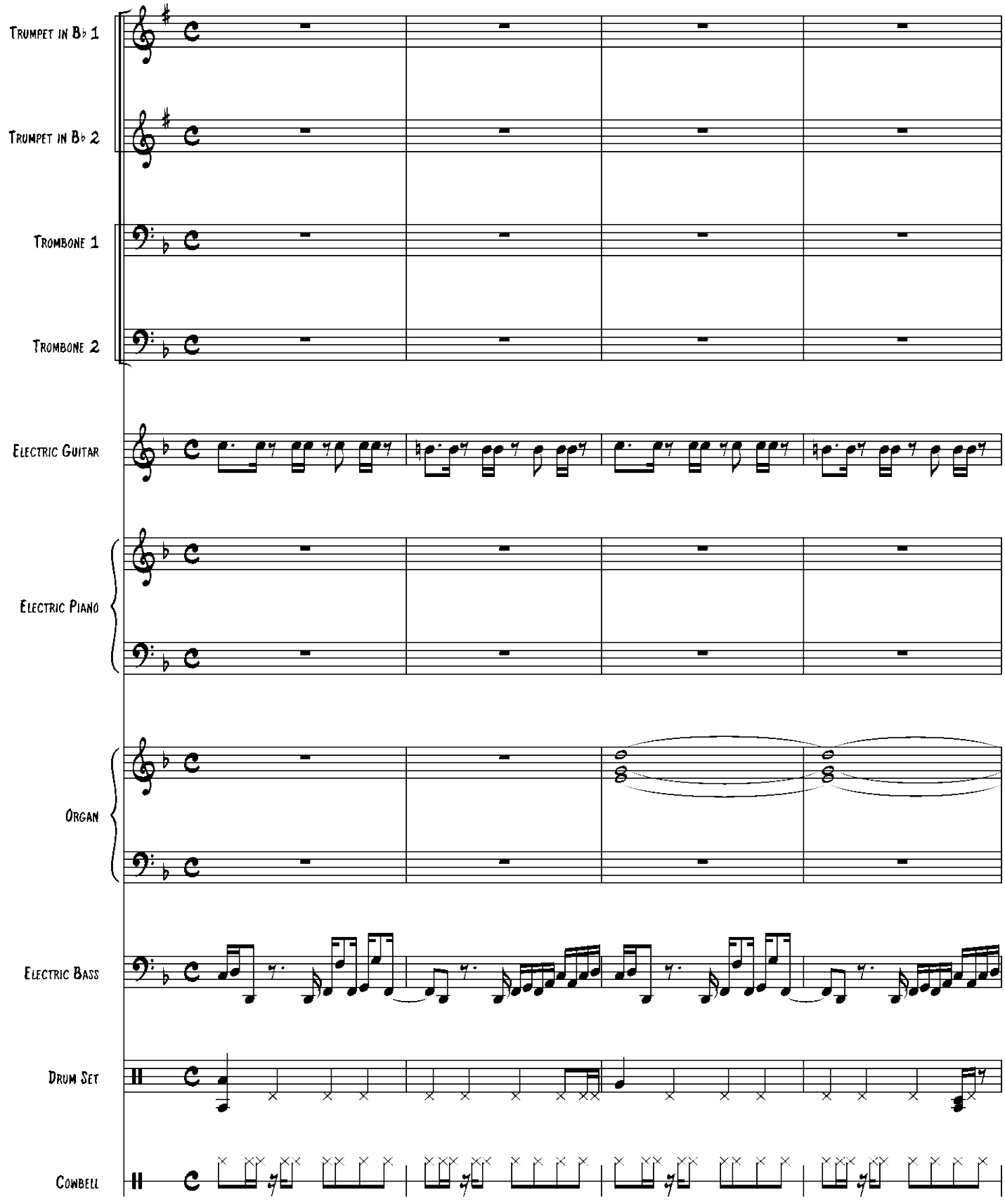
La forma del tema puede ser considerada como indeterminada, pero la lógica del *Funk* se encuentra en la sencillez de su sonoridad. Temas como los de *James Brown* compuestos por un *riff* y un acorde puede durar mucho más de lo planeado, y es ahí donde la esencia de este género prevalece por generaciones.

El autor representa la relación entre la sonoridad percutida del *Bembé* y su clave, con elementos contemporáneos del *Funk* y su estilo peculiar de hacer música. El tema inicia con un patrón o clave netamente africano, seguido de la batería la cual crea un patrón entre el *tom* y el *hi hat* ejecutando la clave en diferentes acentos, parte de la creación de este tema está influenciada del *Second Line* y obviamente del *Bembé* como base.

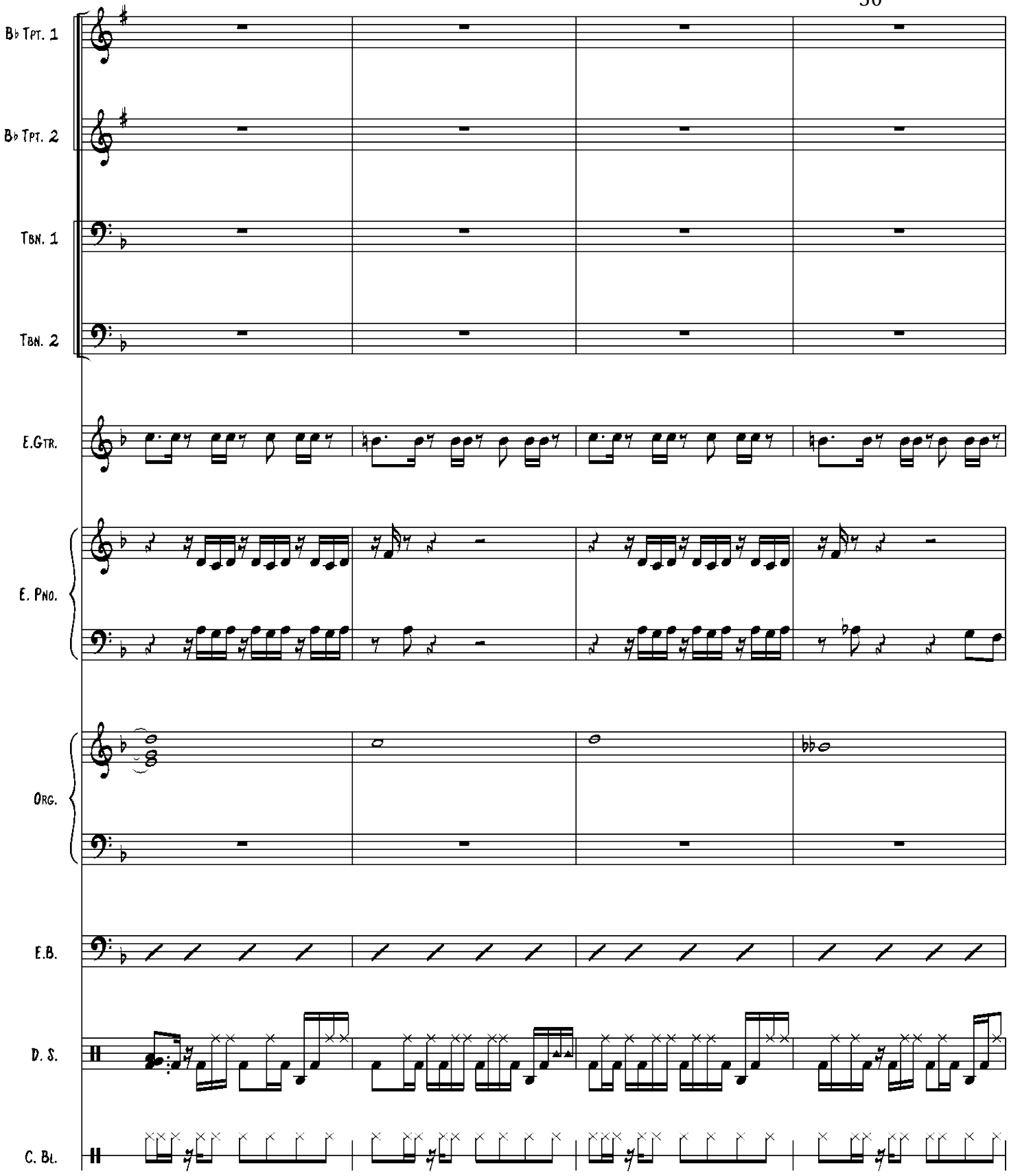
El desarrollo del tema está determinado por una forma libre donde el bajo lleva la base armónica junto con la guitarra y los vientos, el órgano y el *hammond* se encargan del acompañamiento e improvisación. Este tema rompe el esquema de una forma específica de una canción, lo que el compositor expresa con este tema es contar una historia y buscarle un sentido final sin intermedios ni preámbulos.

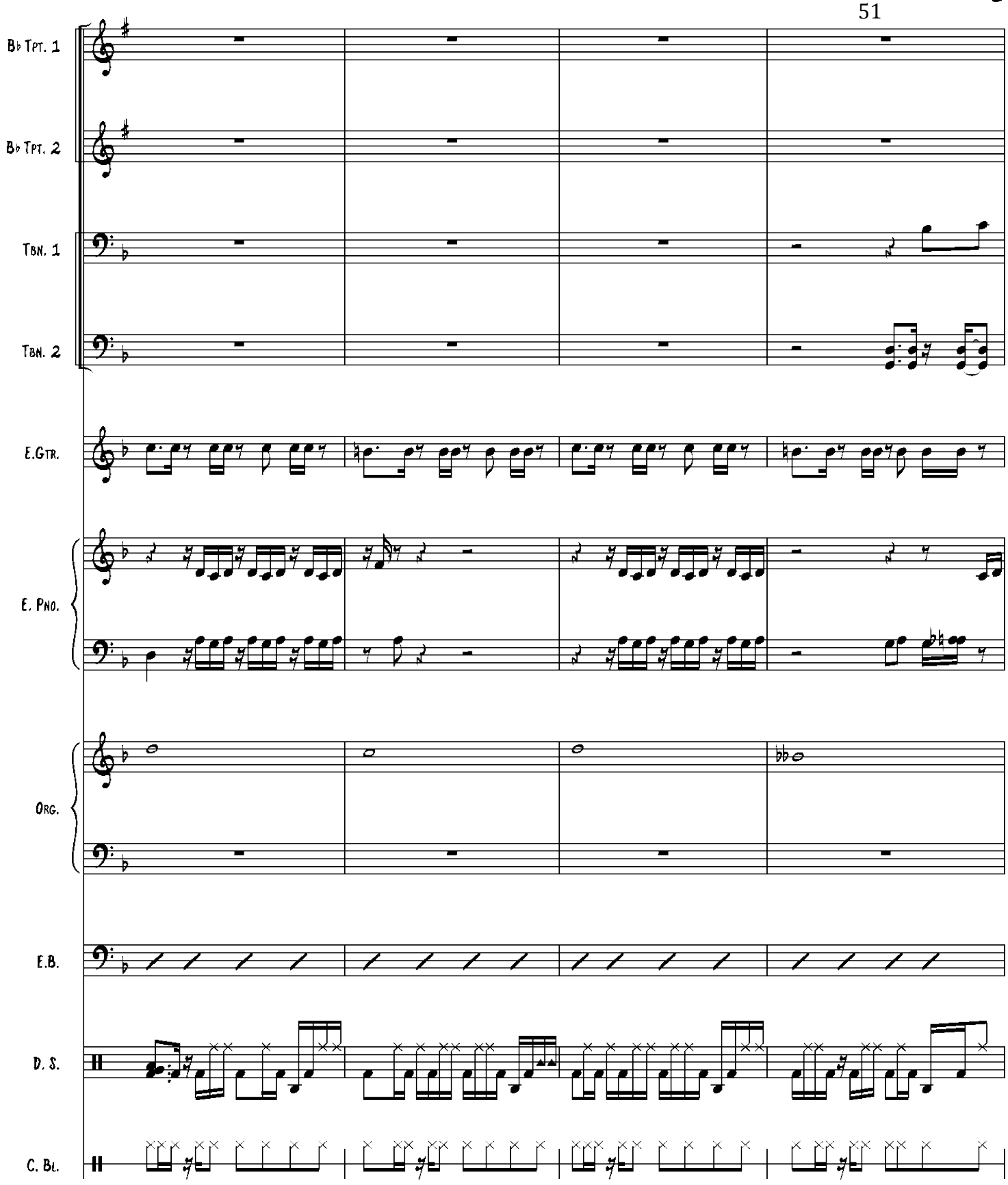
UNIVERSO

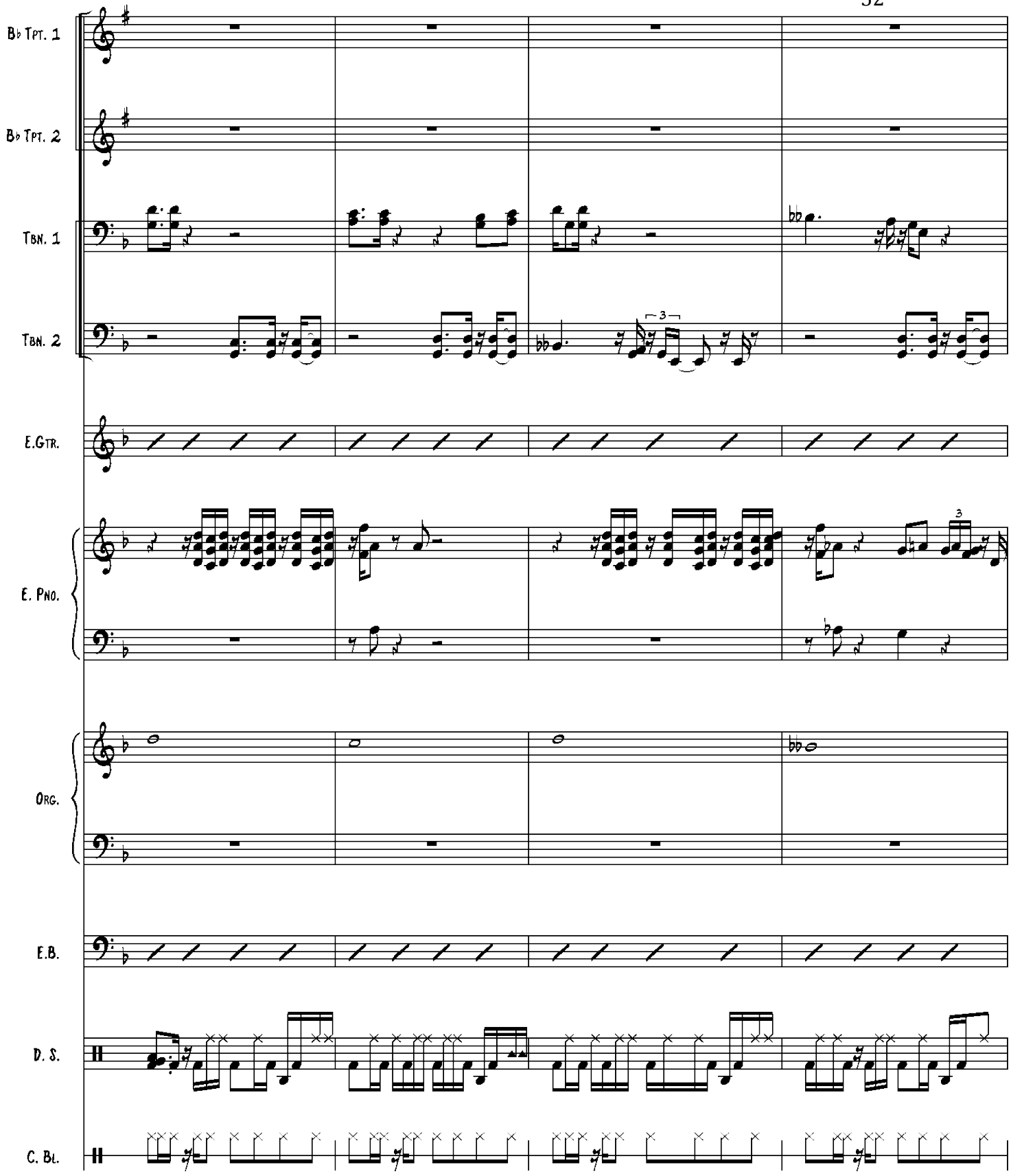
JOSE DAVILA

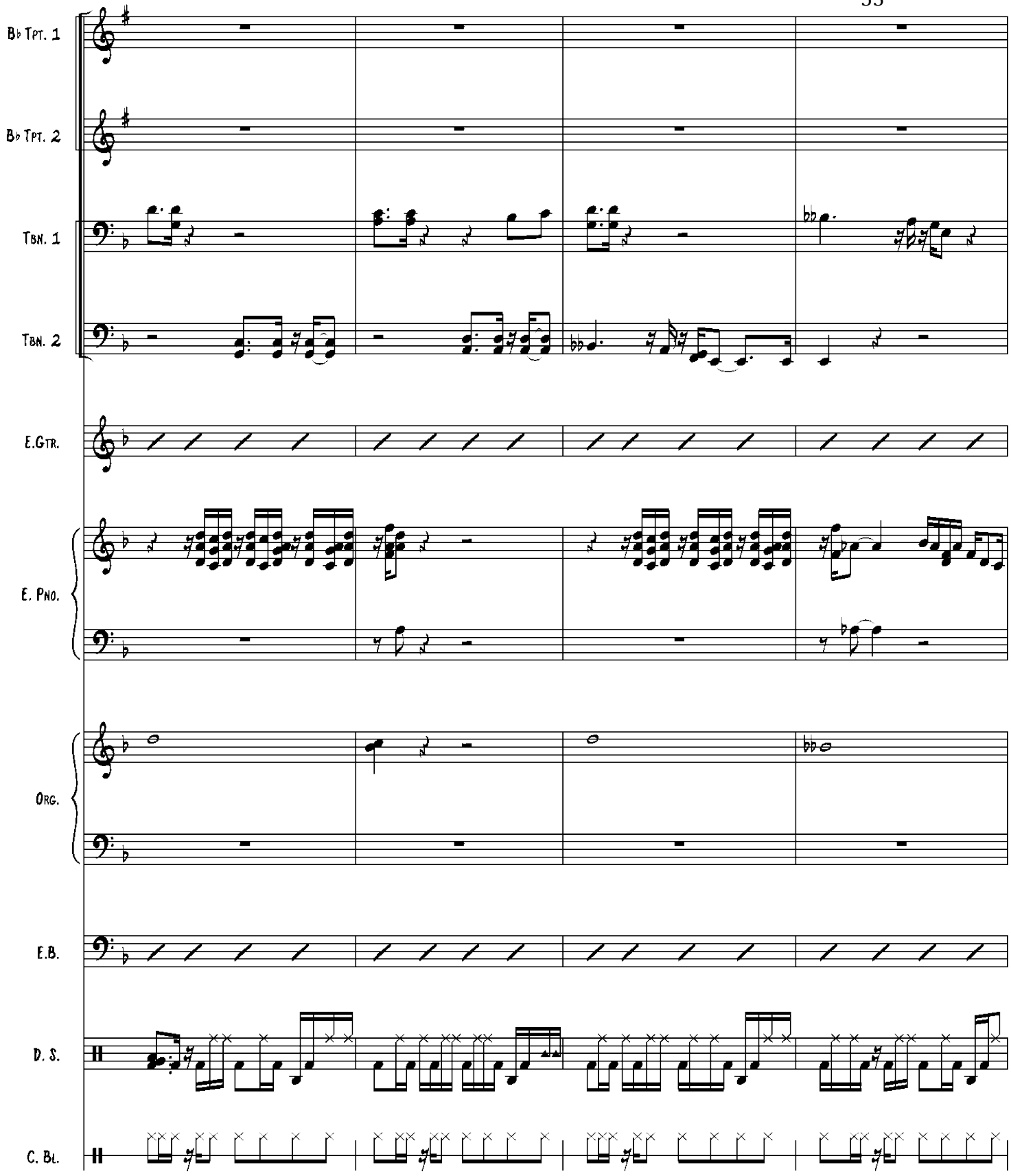


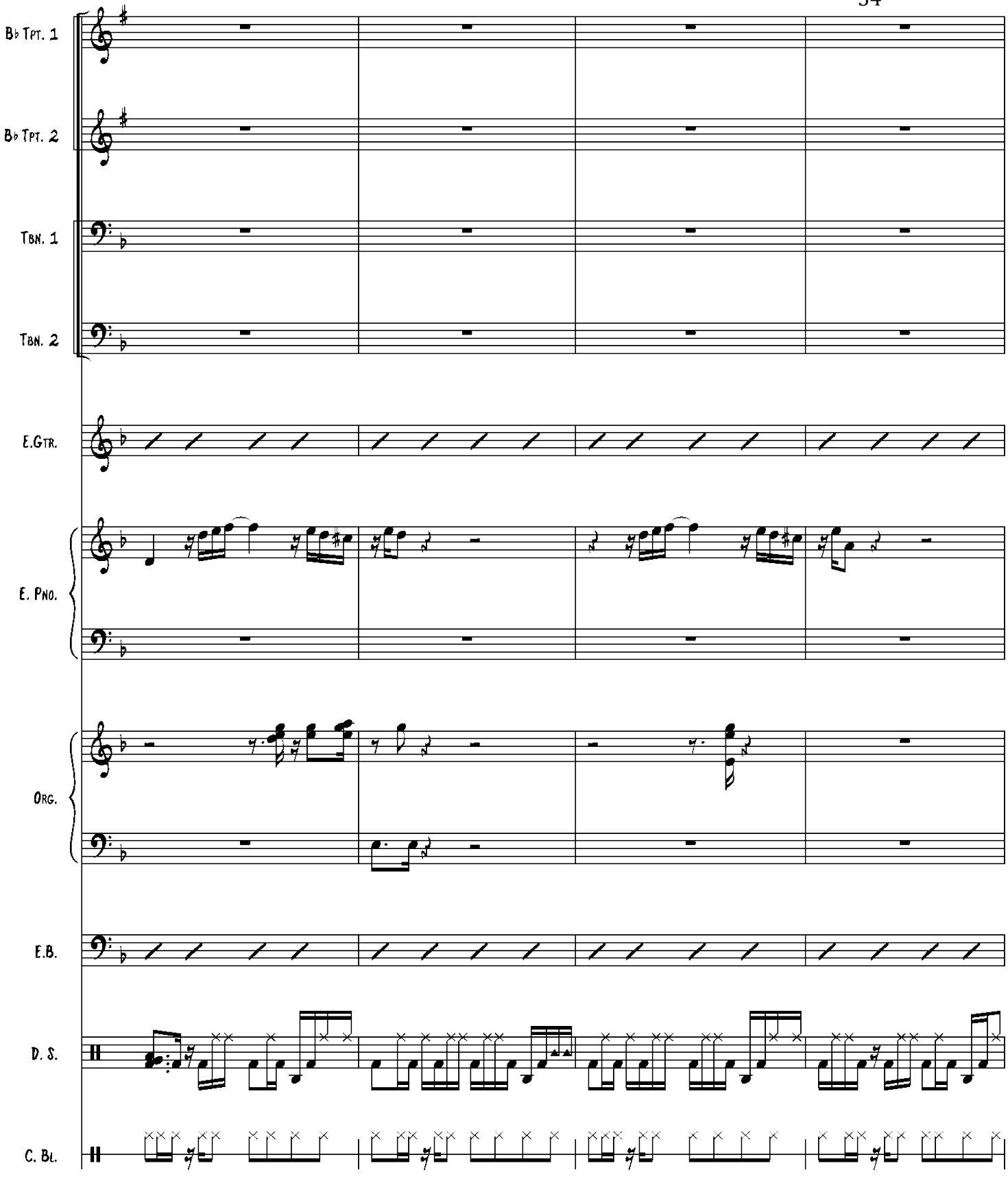
© 2017

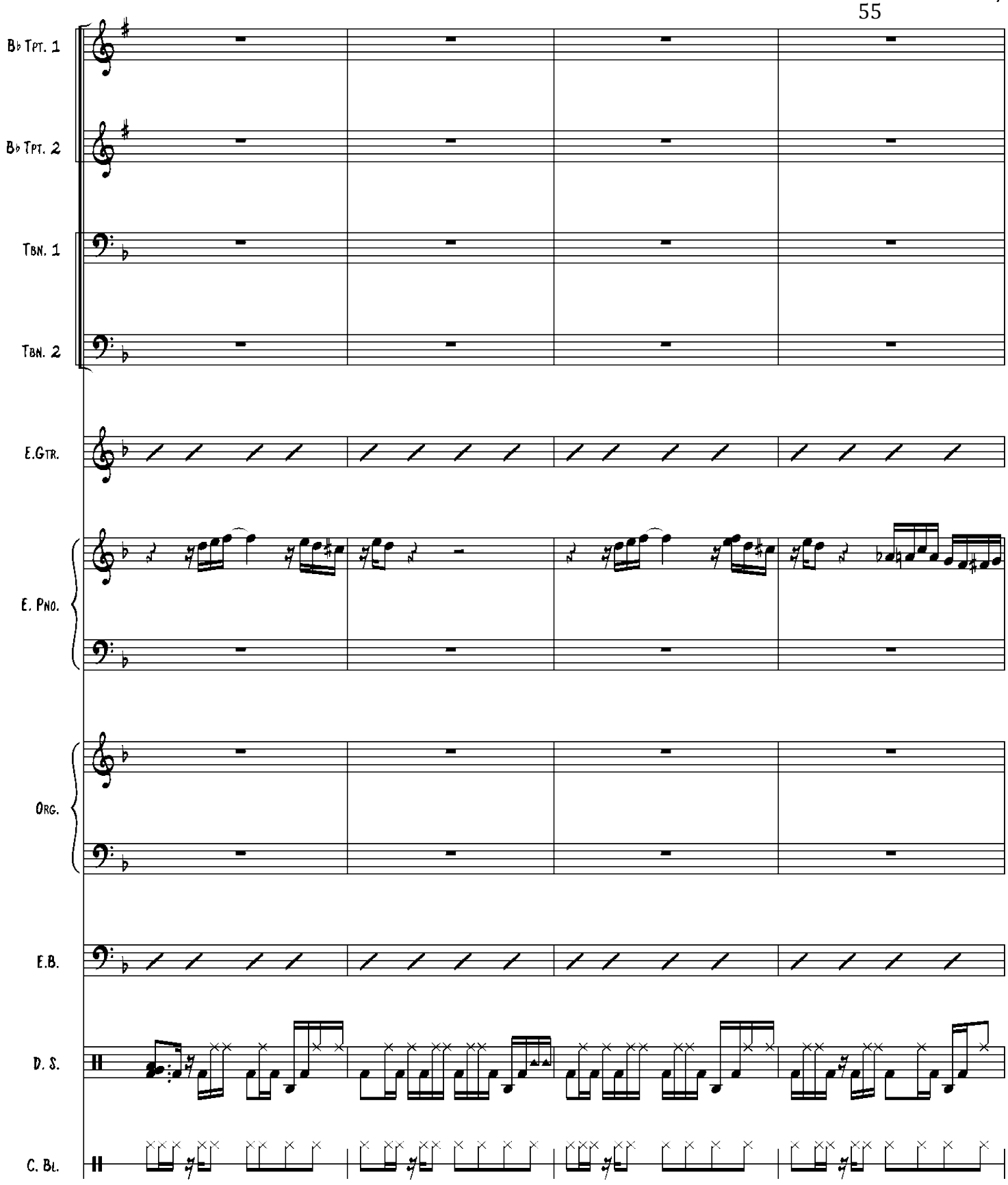

B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN. 1
TBN. 2
E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
C. BL.

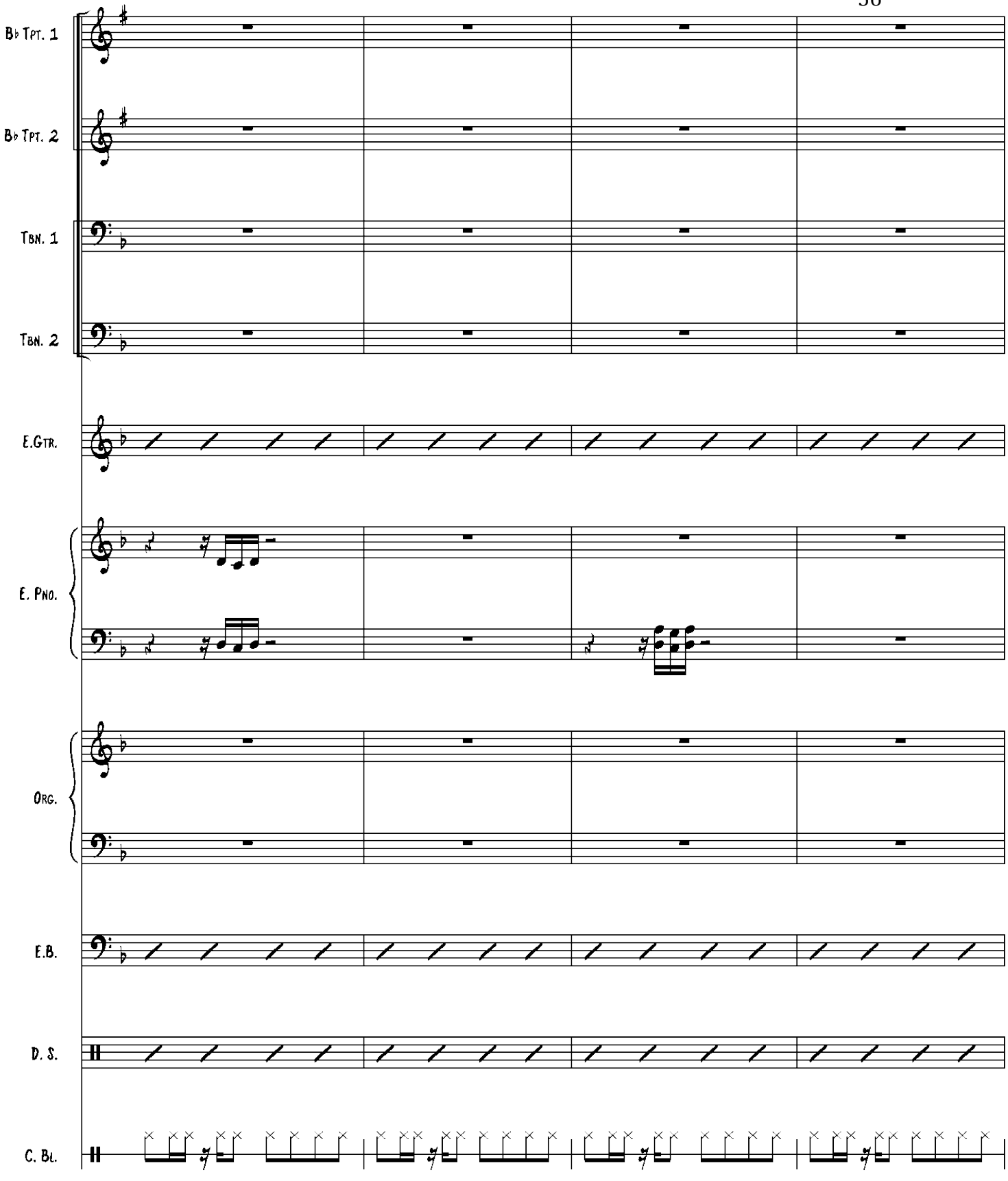

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
C. Bl.

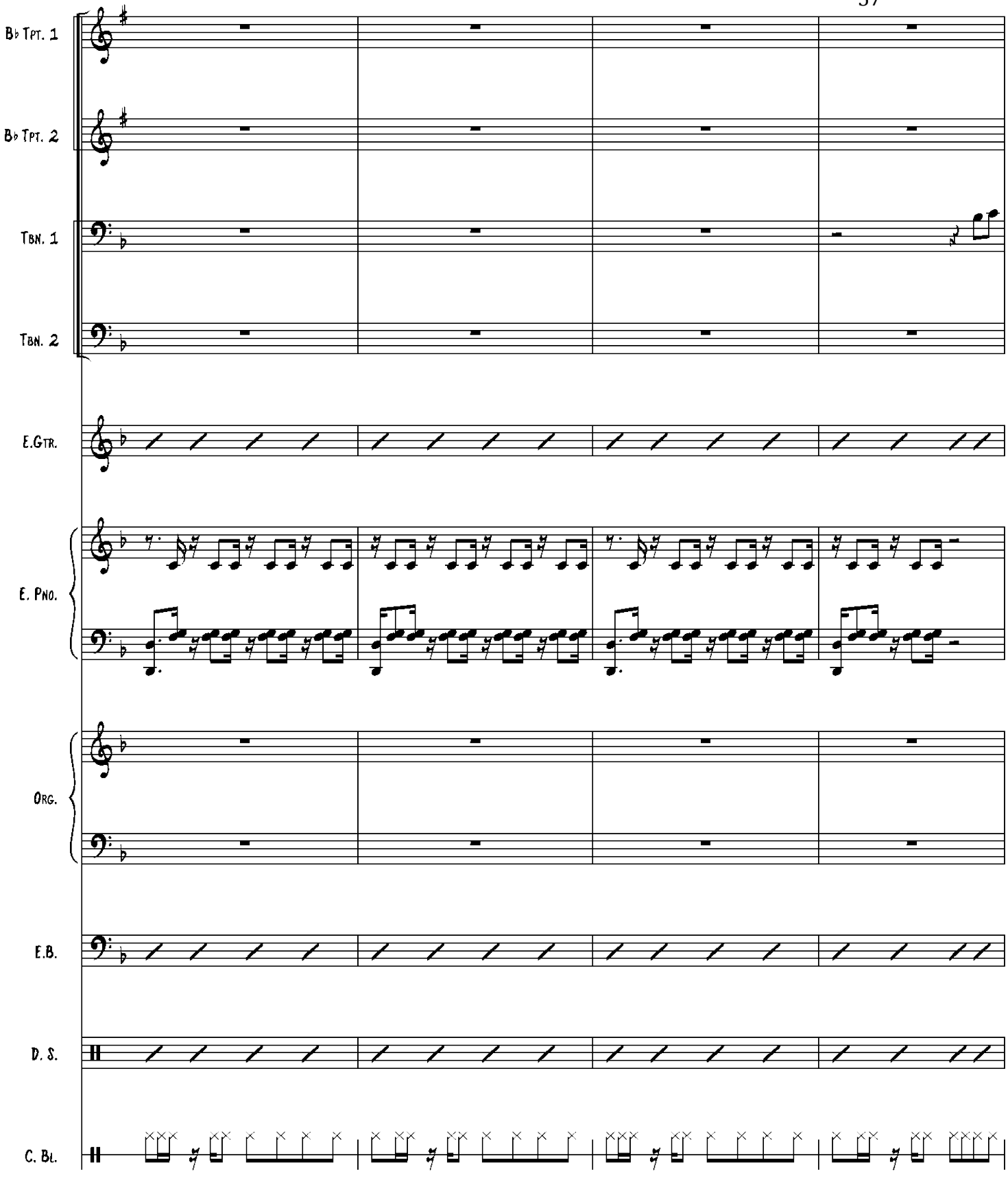

B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN. 1
TBN. 2
E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
C. BL.

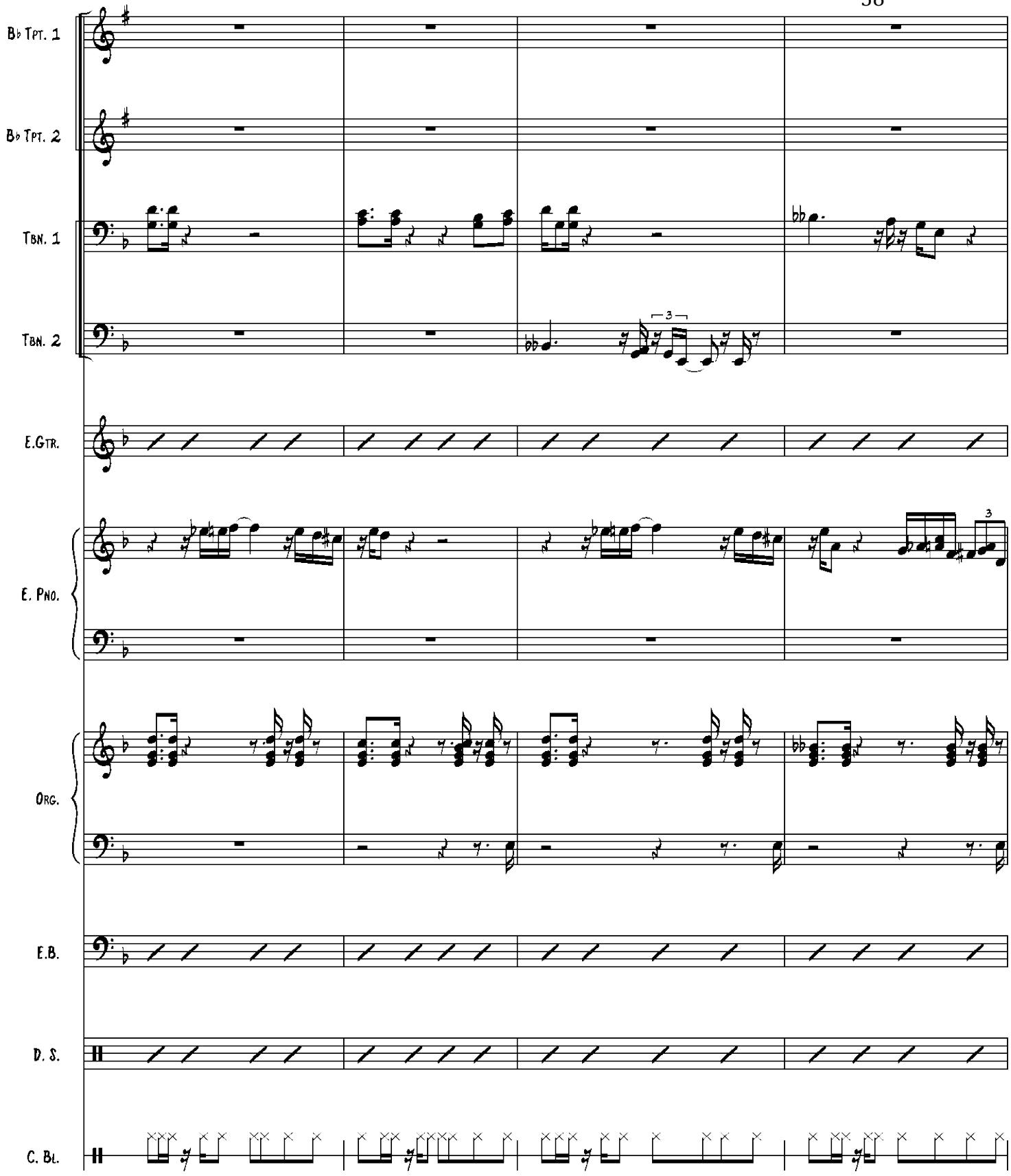

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
C. Bl.

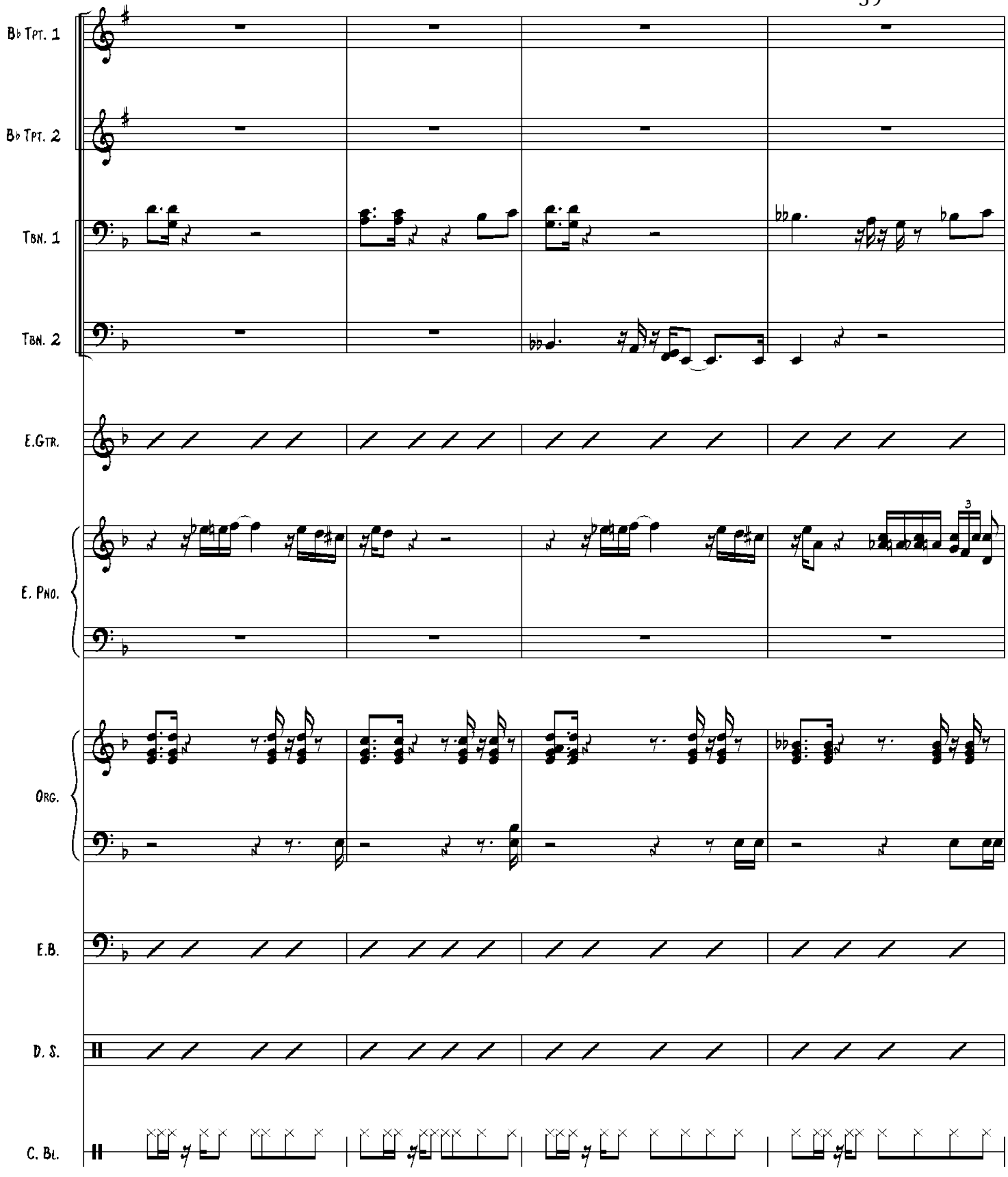

B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN. 1
TBN. 2
E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
C. BL.

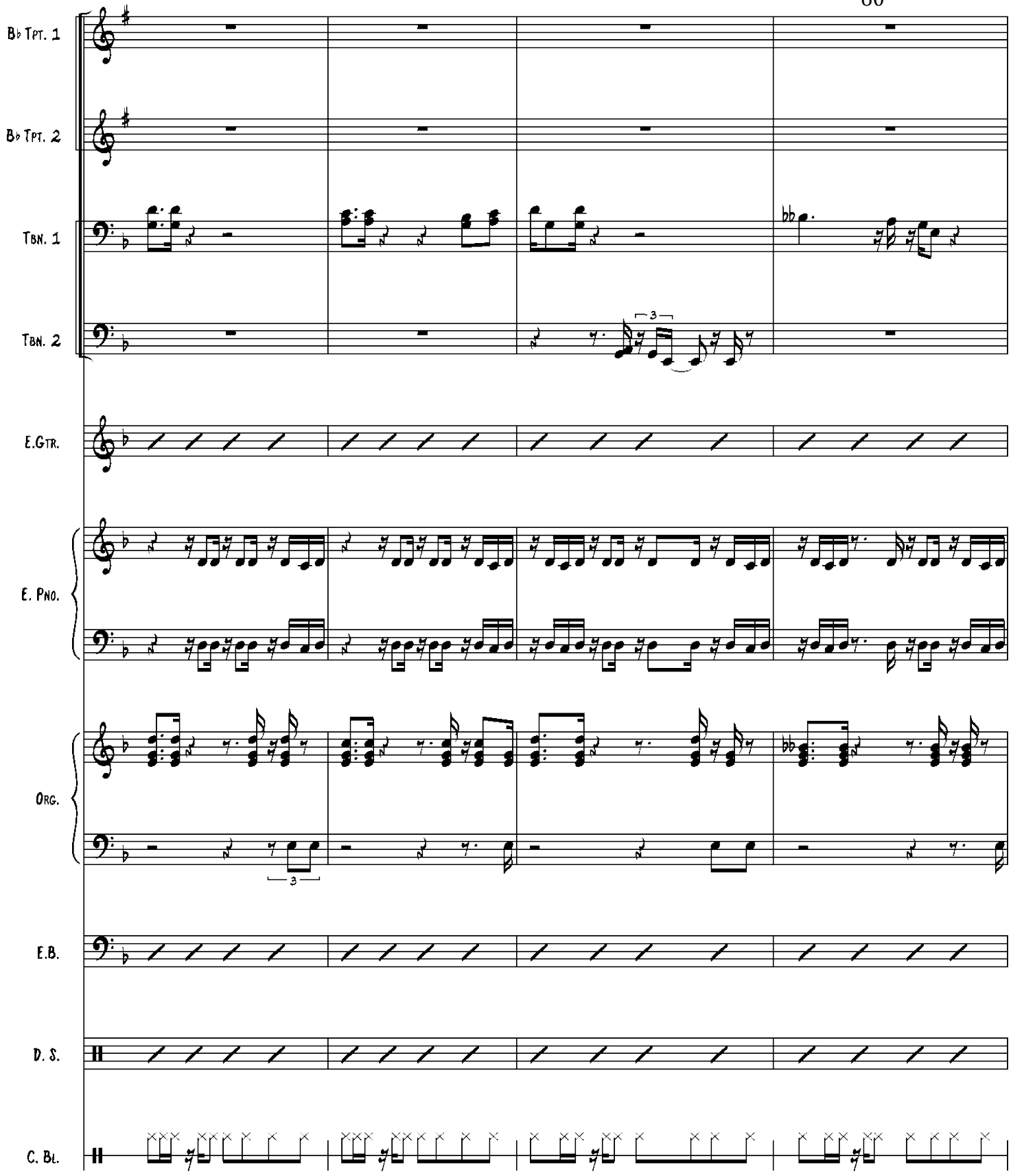

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
C. Bl.

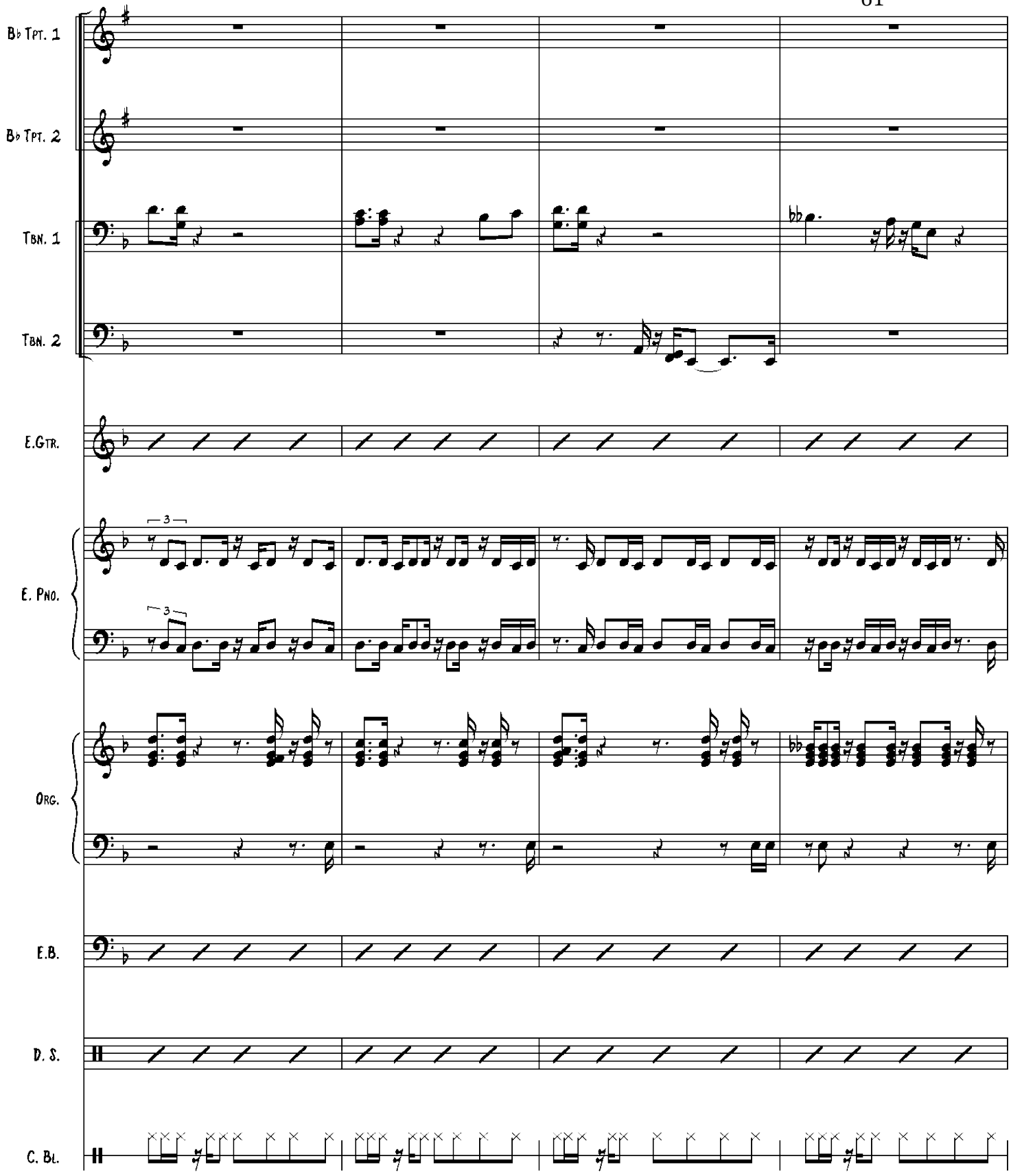

B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN. 1
TBN. 2
E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
C. BL.

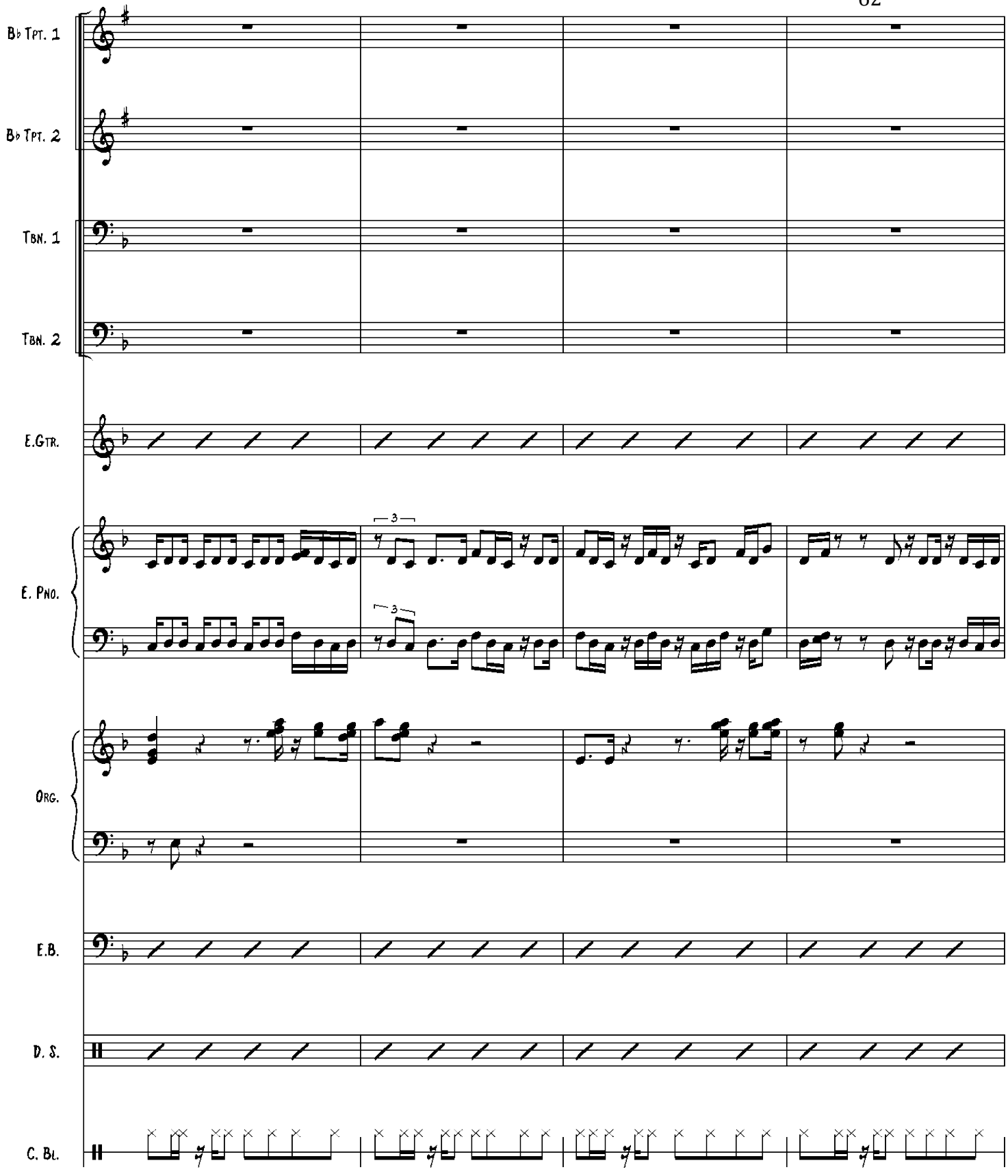

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
C. Bl.

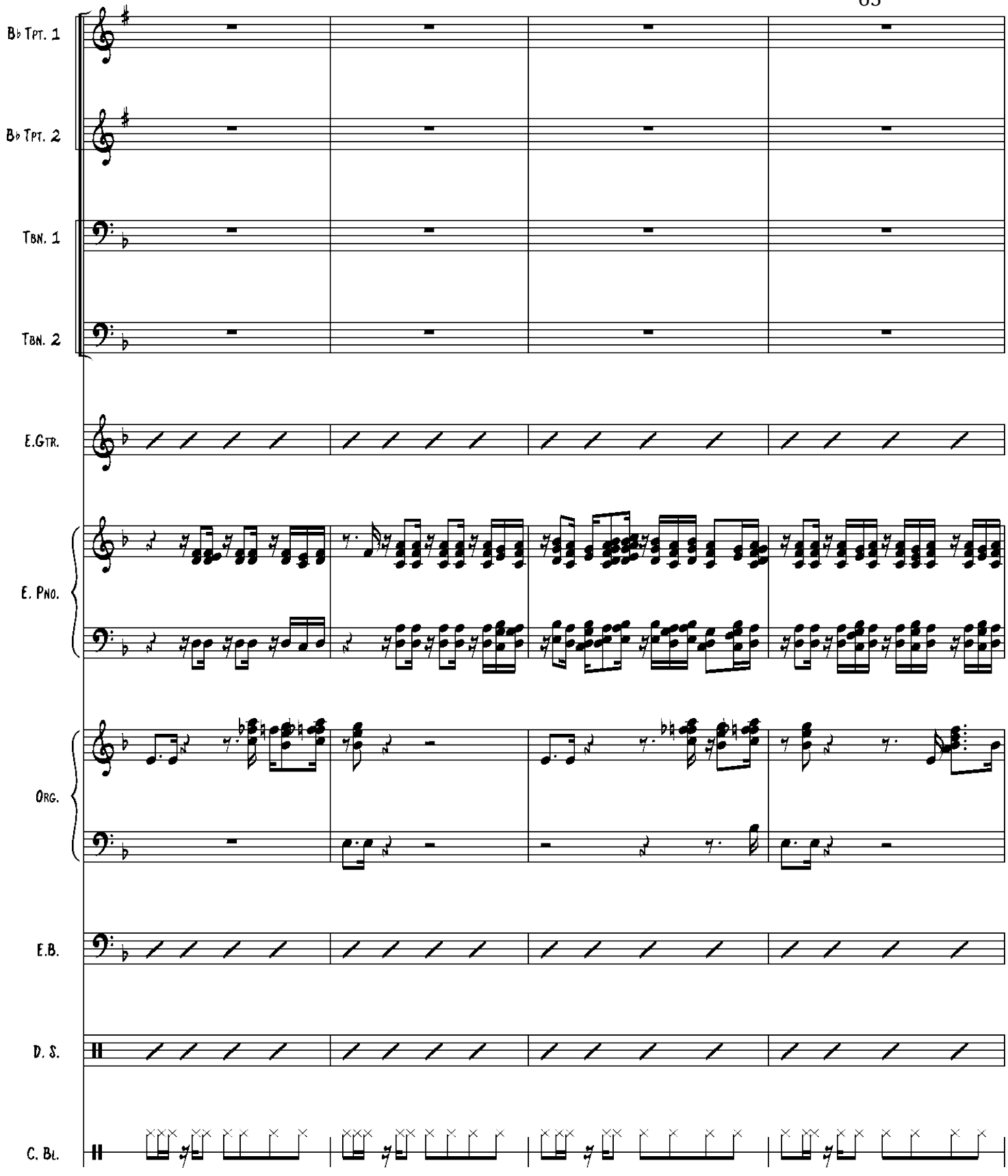

B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN. 1
TBN. 2
E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
C. BL.

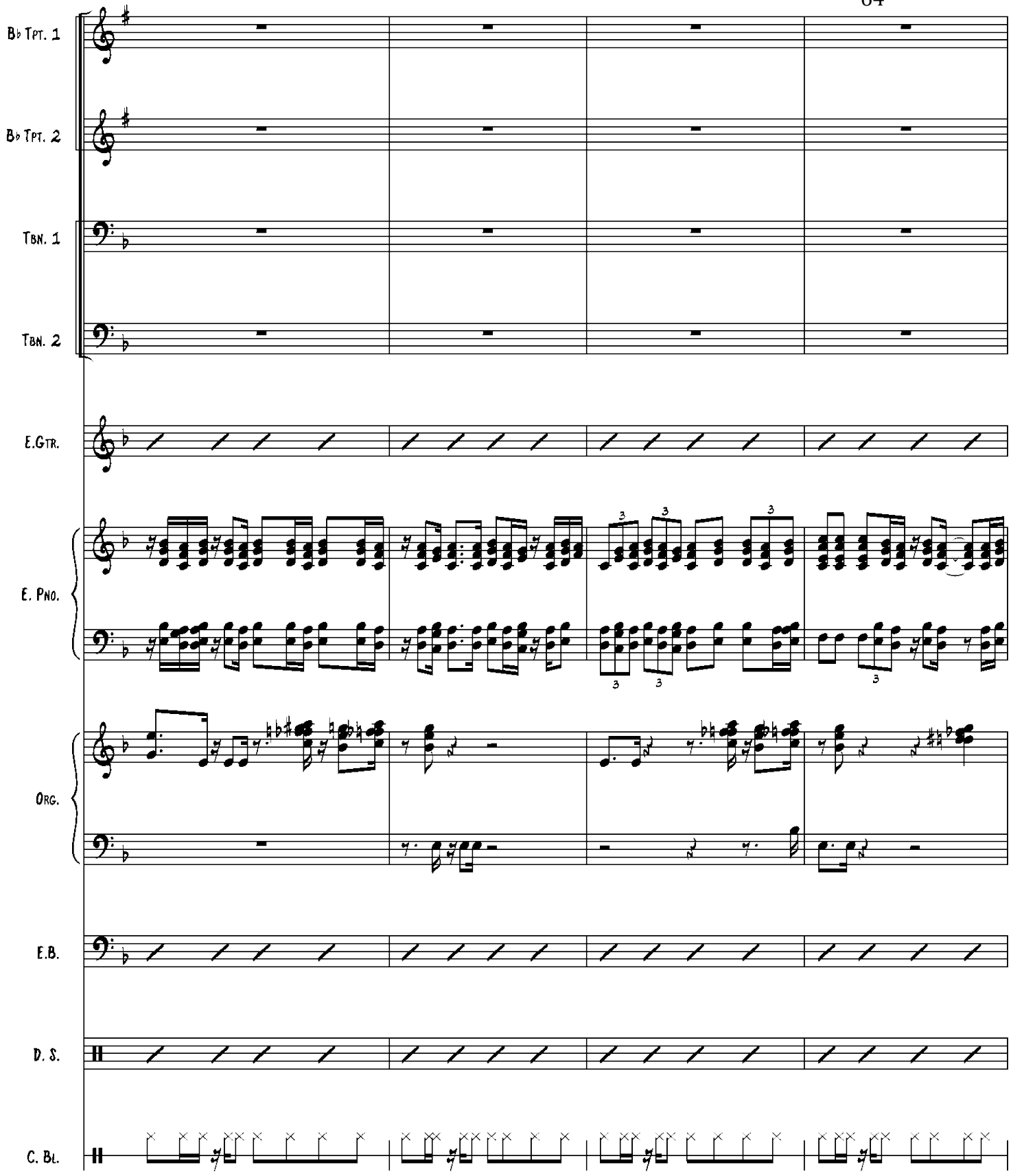

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
C. Bl.

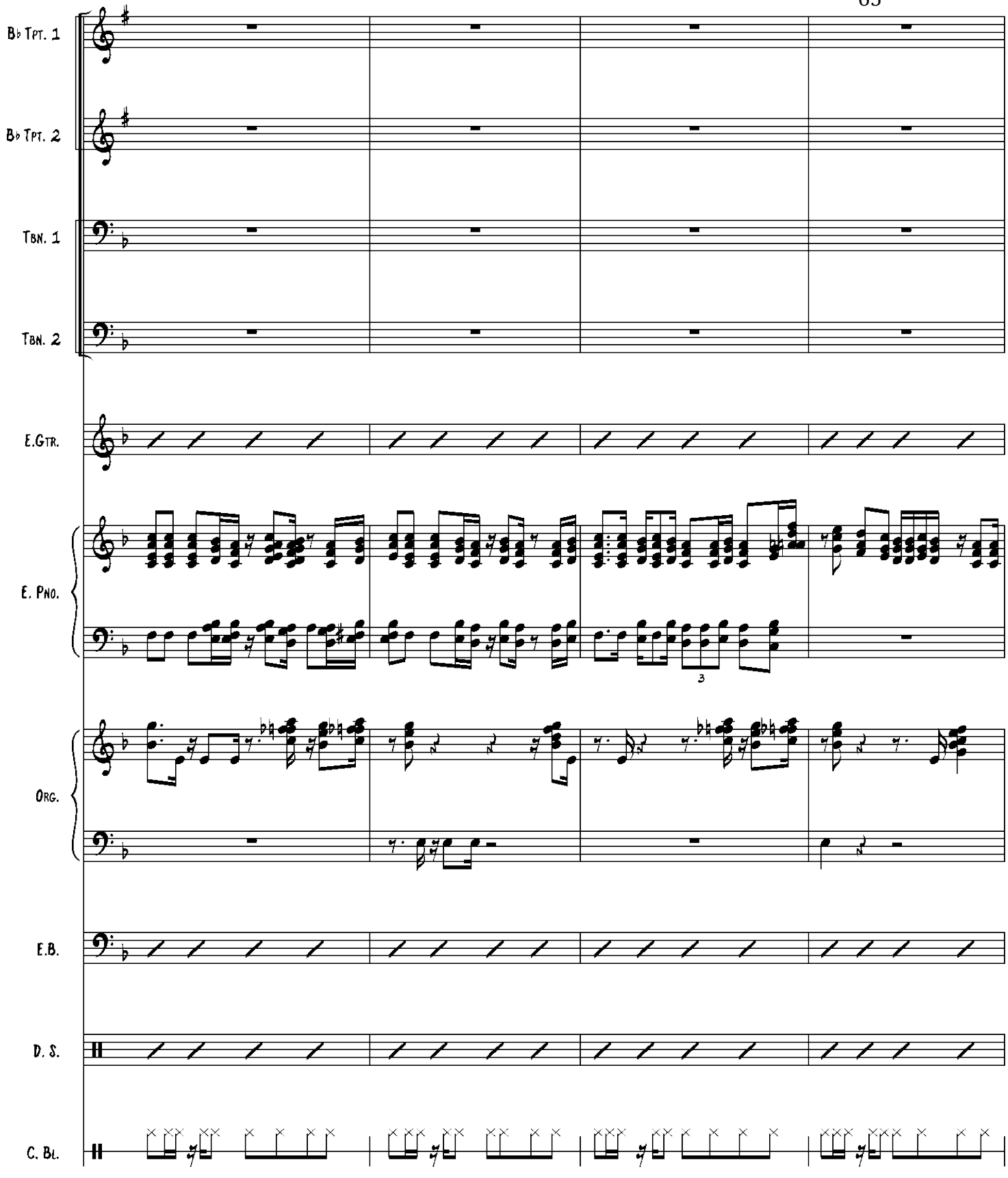

B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN. 1
TBN. 2
E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
C. BL.

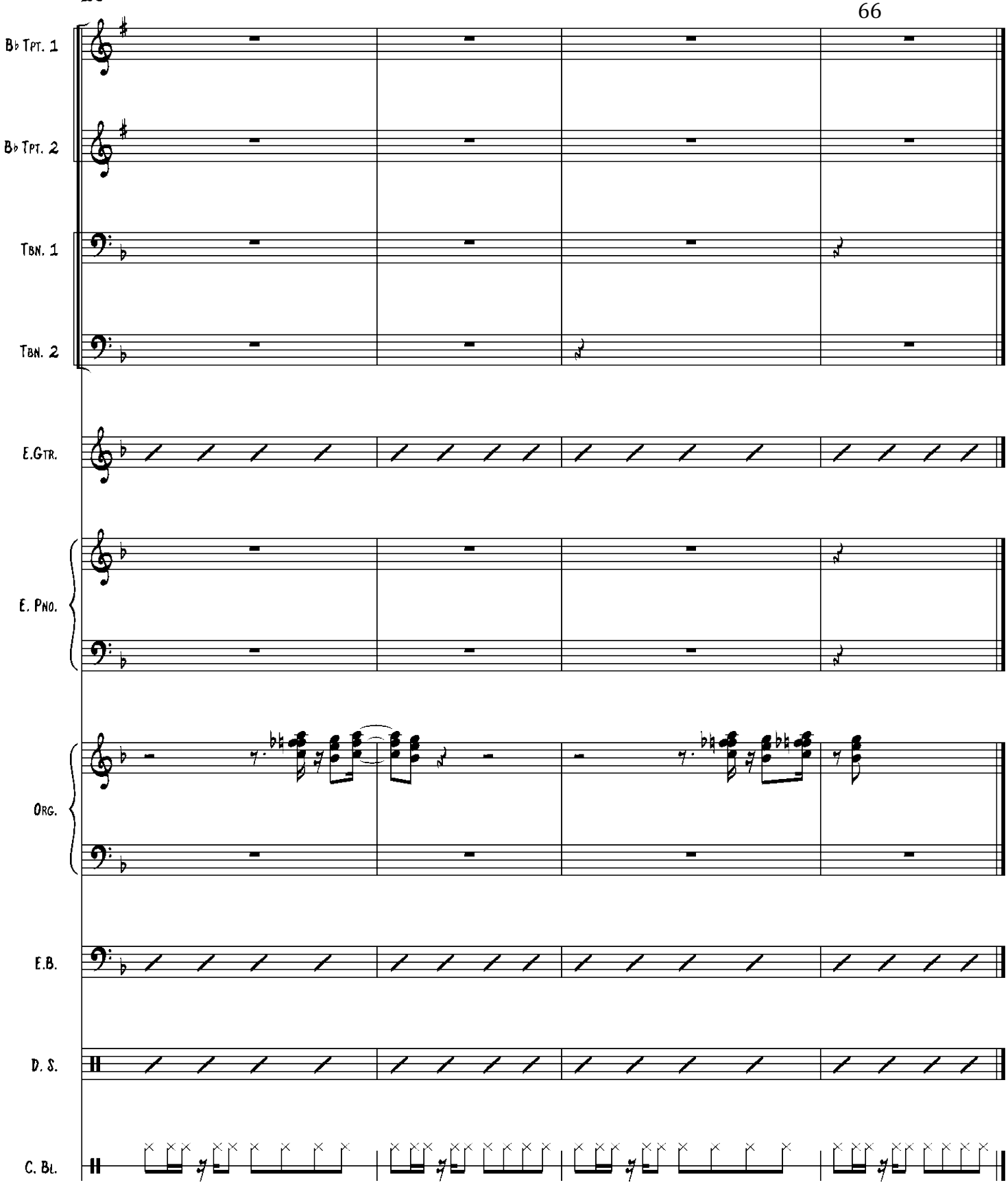

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
C. Bl.


B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN. 1
TBN. 2
E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
C. BL.


B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN. 1
TBN. 2
E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
C. BL.


B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN. 1
TBN. 2
E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
C. BL.


B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
C. Bl.
3
65


B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN. 1
TBN. 2
E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
C. BL.

2.3.1.3 Tema 3 Traslación

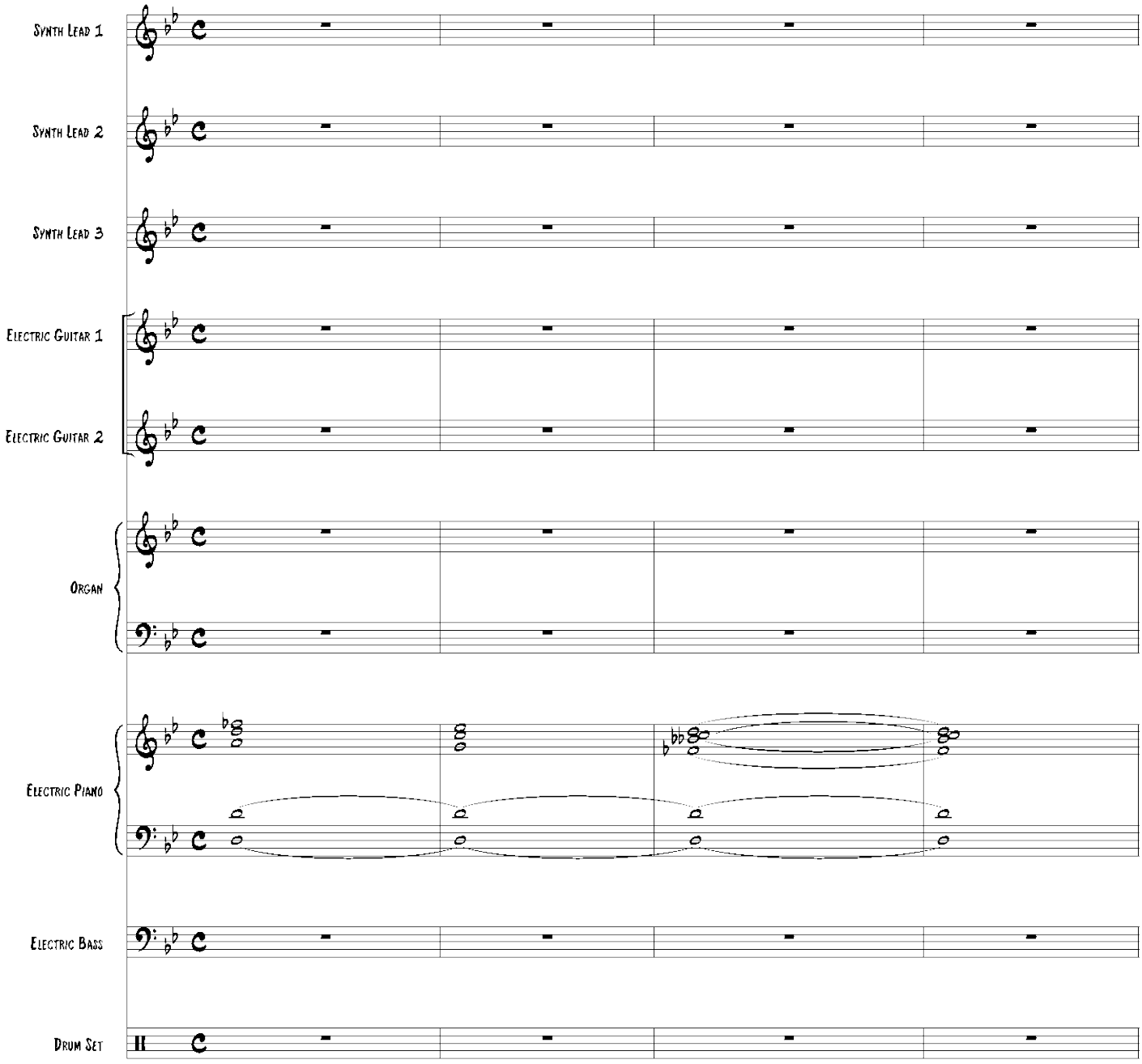
El tema cuenta una historia basada en un viaje, una travesía, un camino, quizá sin final ni retorno, puede ser representado con un personaje, un elemento o algún sentimiento del autor. También puede representarlo con la vida y el viaje o destino que hay que experimentar, quizá pueda estar relacionado con el ciclo de la vida; nacer, crecer, morir, tal vez volver a nacer, pero sin duda el compositor da la libertad de que el oyente la interprete a su criterio o experiencia.
El piano eléctrico da la apertura al tema, con un intro suave el autor representa el inicio del viaje, o el inicio de algo, el intro se extiende con la presencia de un sintetizador como melodía base, acompañado del bajo, la guitarra y la batería los cuales ejecutan acentos o *kicks* anunciando el comienzo del viaje.

Luego con un interludio con la guitarra como melodía principal, el bajo y la guitarra dan el inicio a la forma A creando una base rítmica asociada a la clave ejecutada por la guitarra. En la parte B hay un espacio sonoro donde se demuestra la continuidad del viaje y así, con un crescendo, anunciar el climax del tema que vuelve a ser representado por el intro hasta el final del tema.

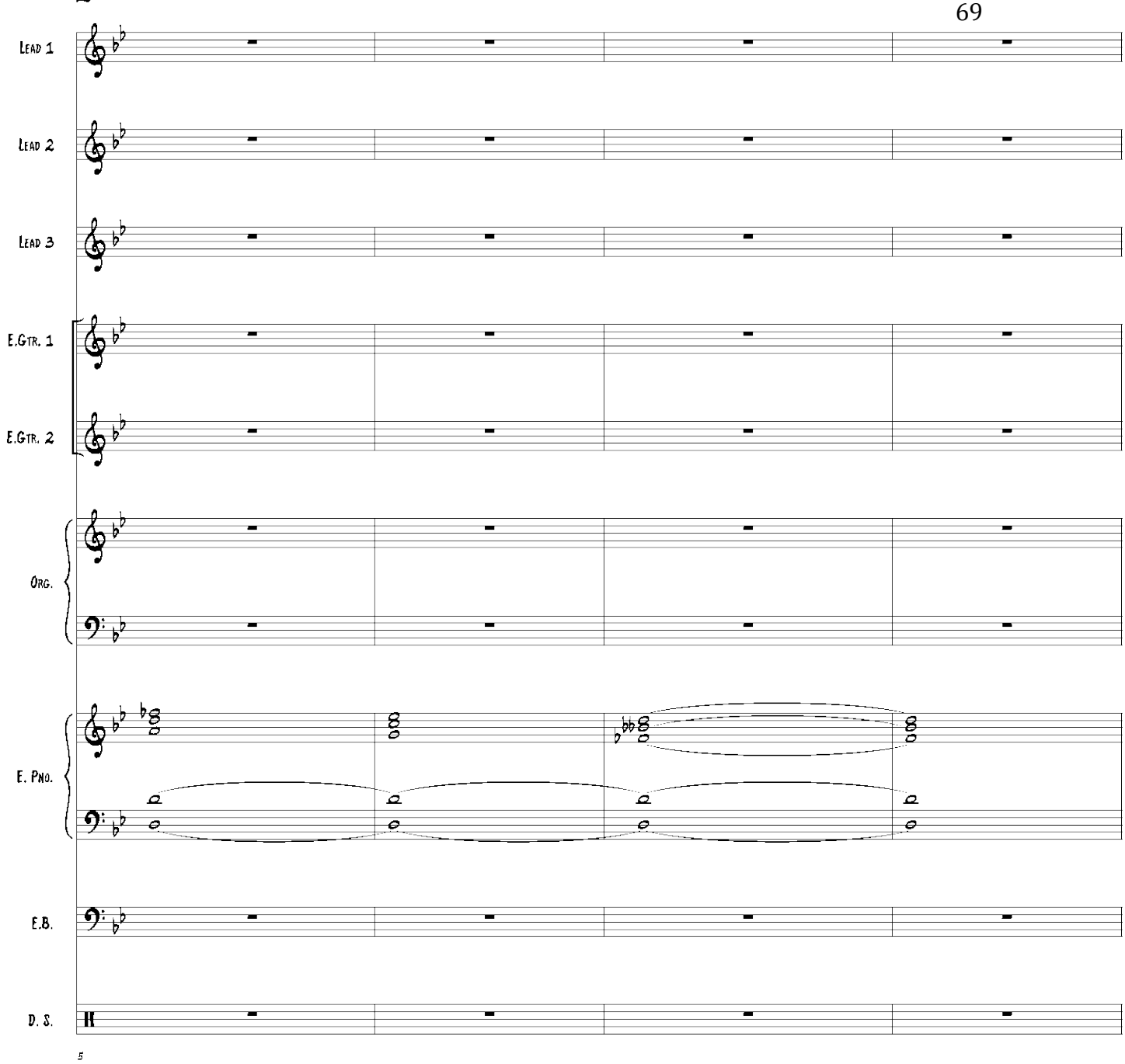
El tema finaliza con la melodía inicial del piano eléctrico anunciando el final del viaje, como se mencionó anteriormente, este final puede significar un nuevo comienzo, el retorno del viaje o quizá, el viaje vuelve a empezar.

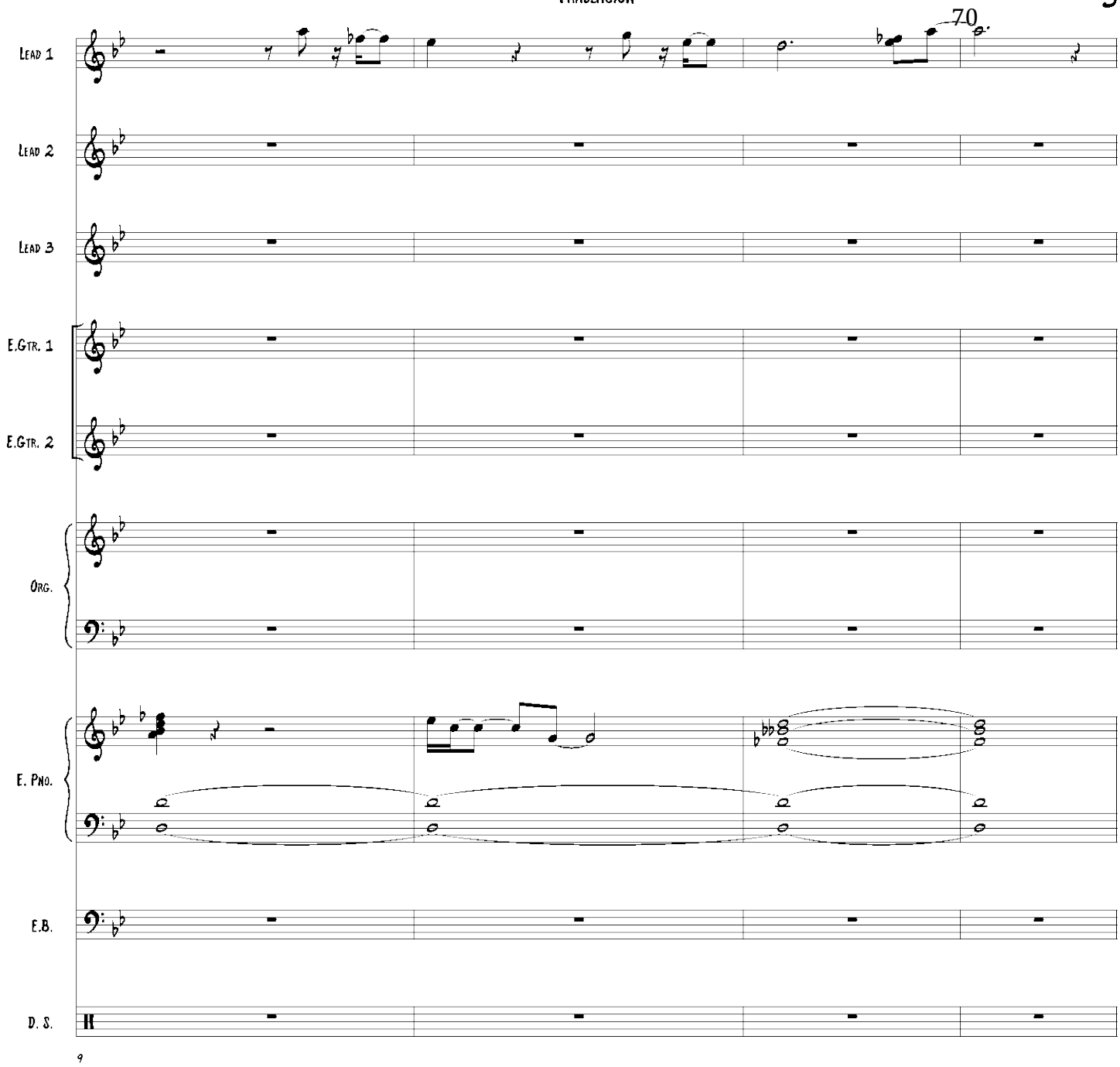
TRASLACION

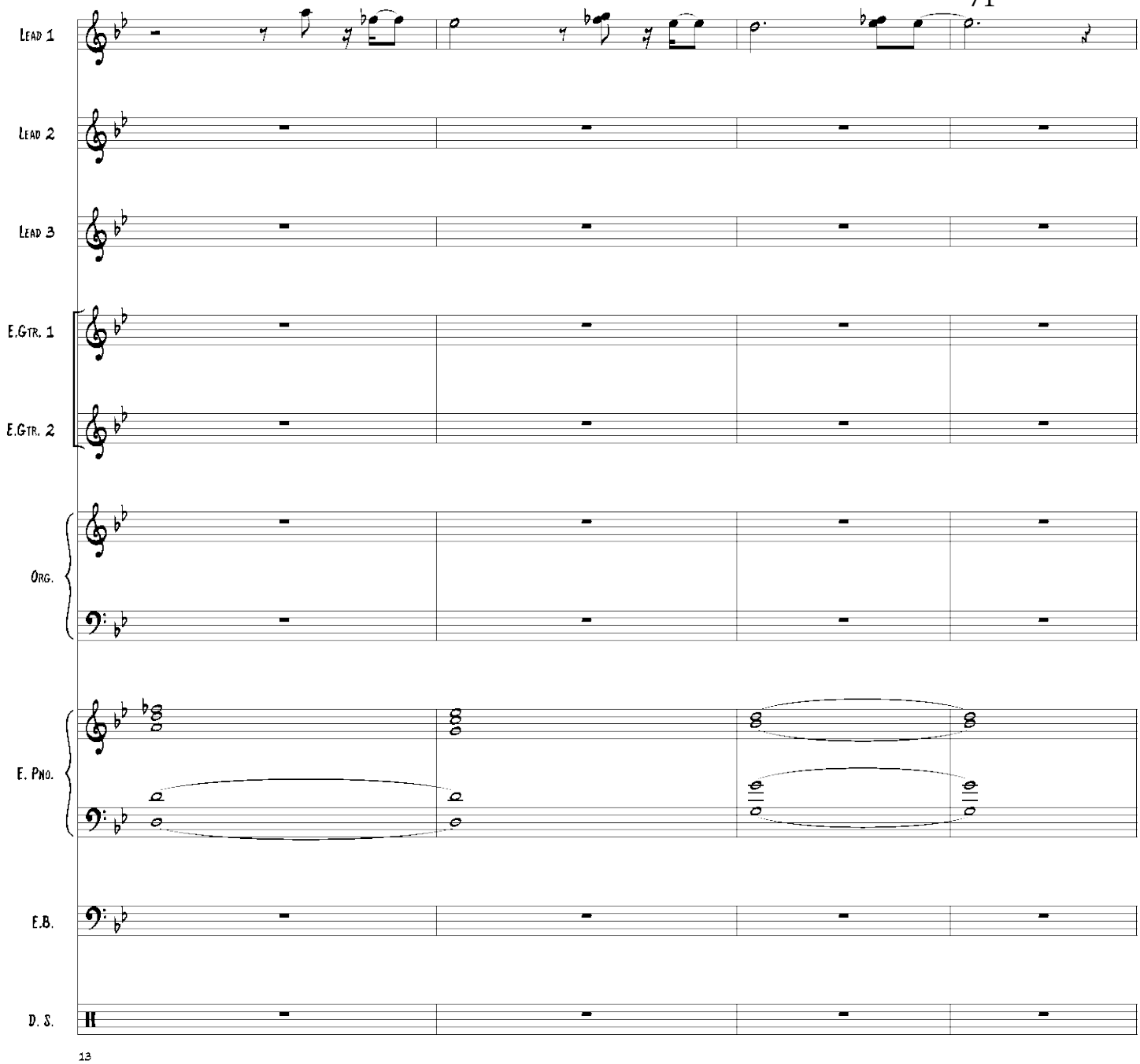
JOSE DAVILA

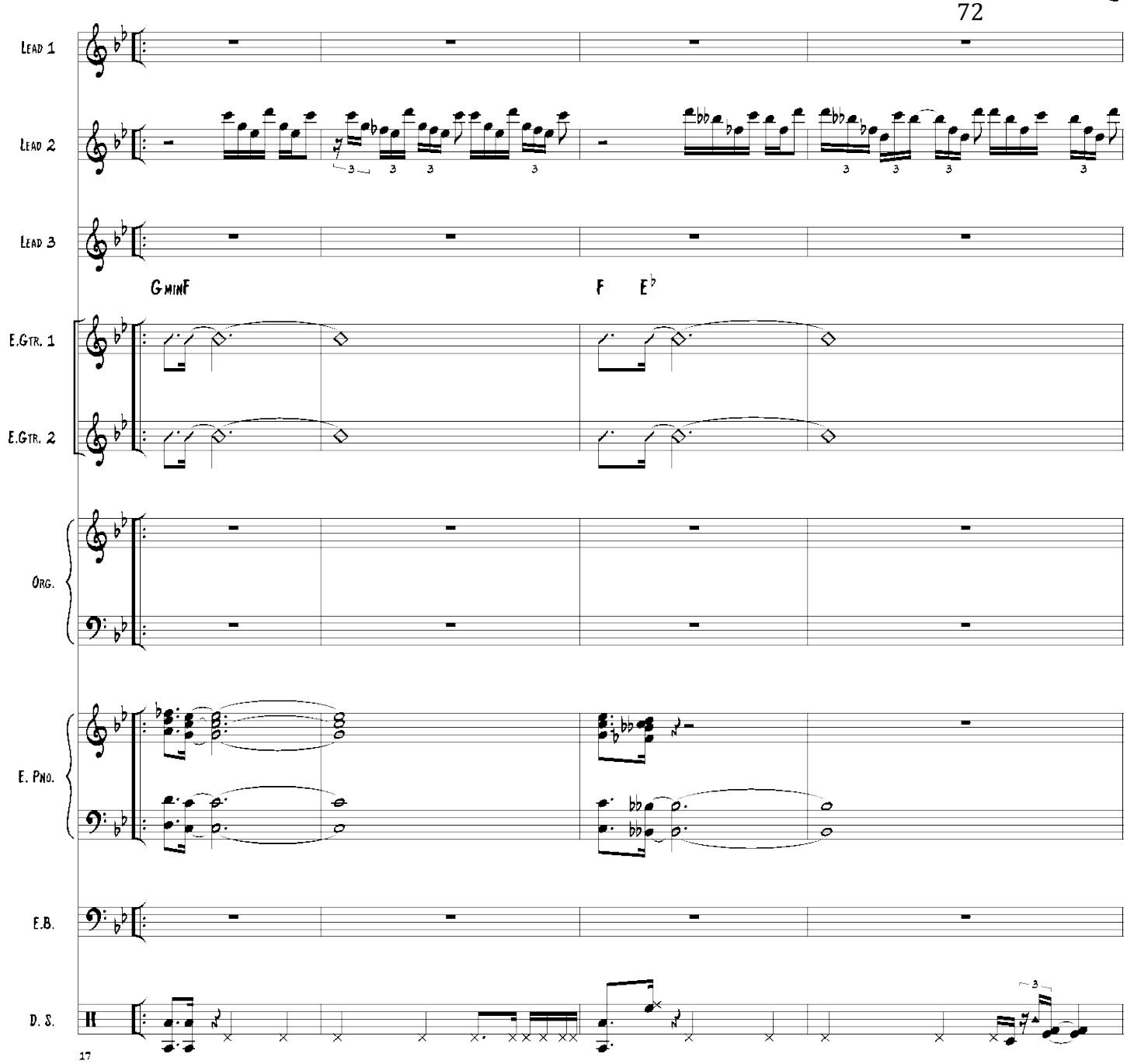


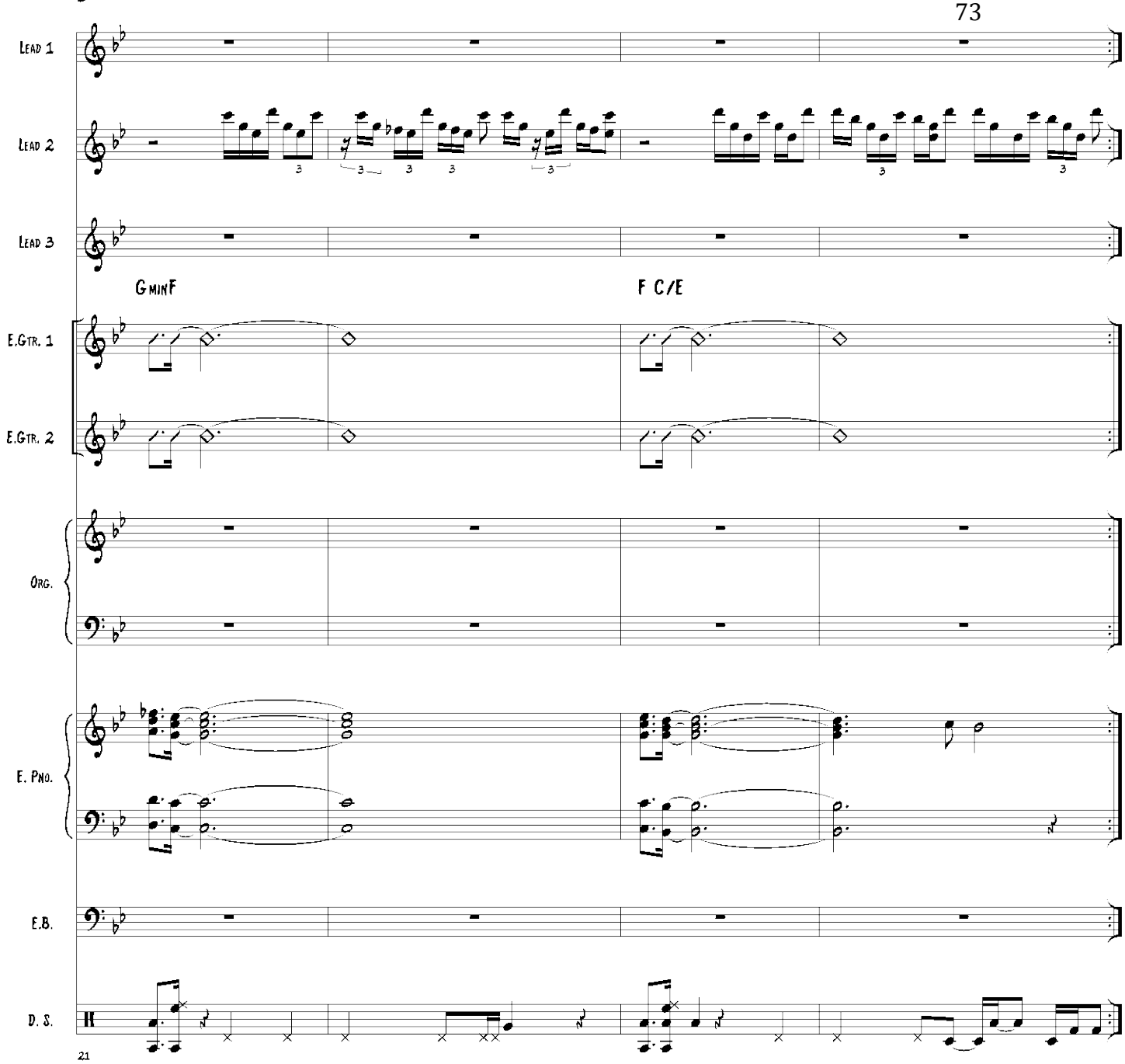
© 2017

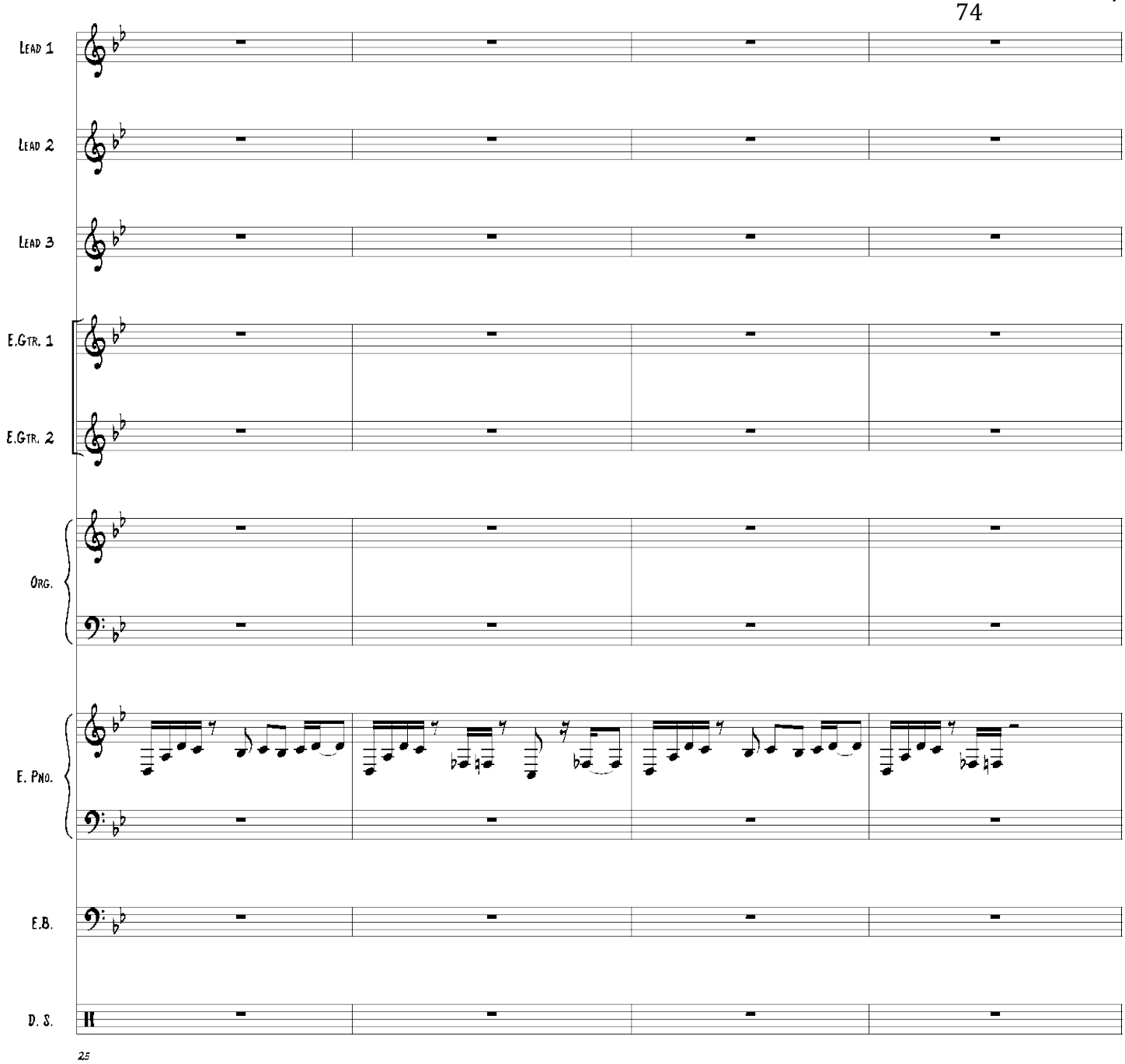

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.

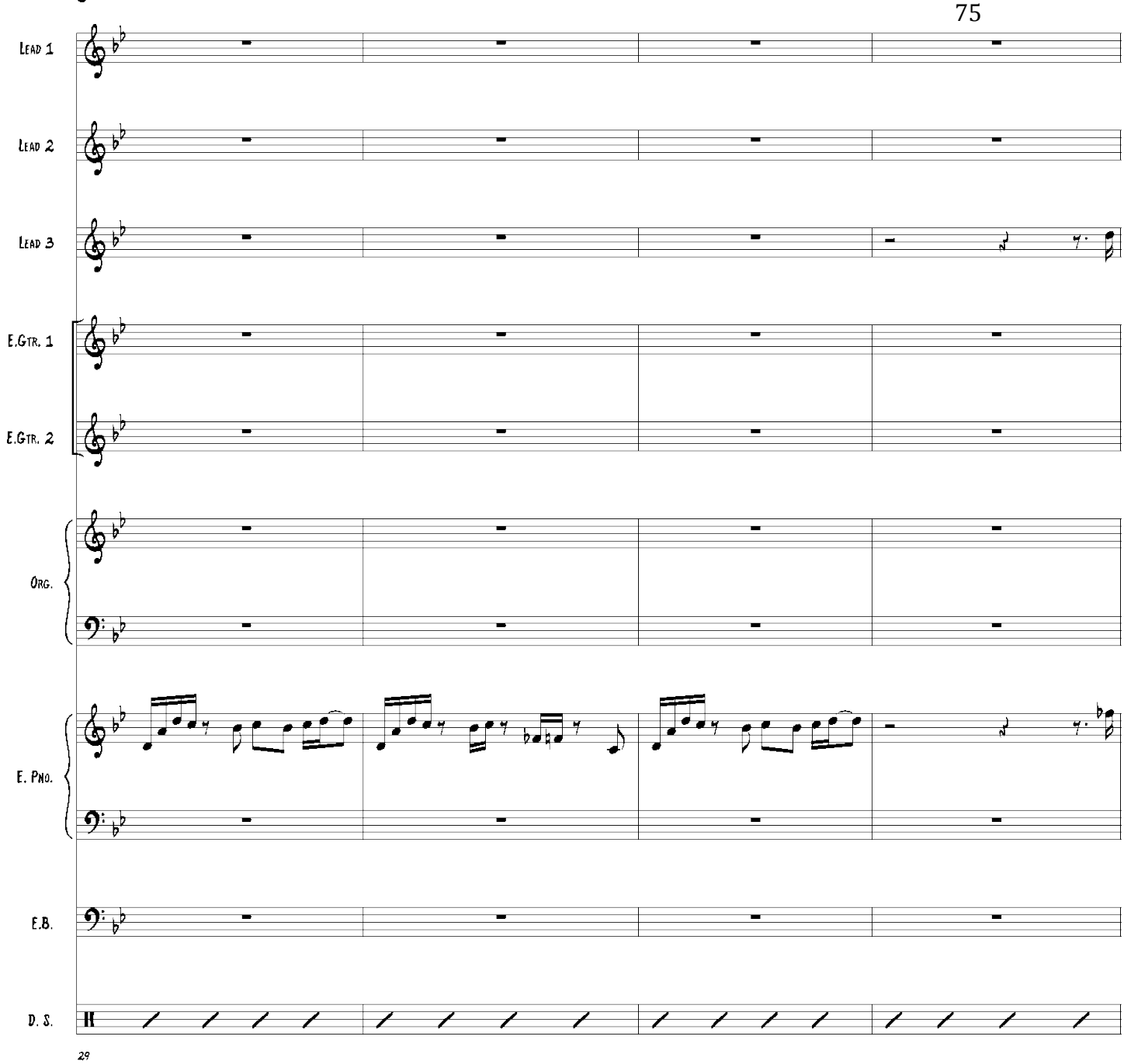

70
LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
9

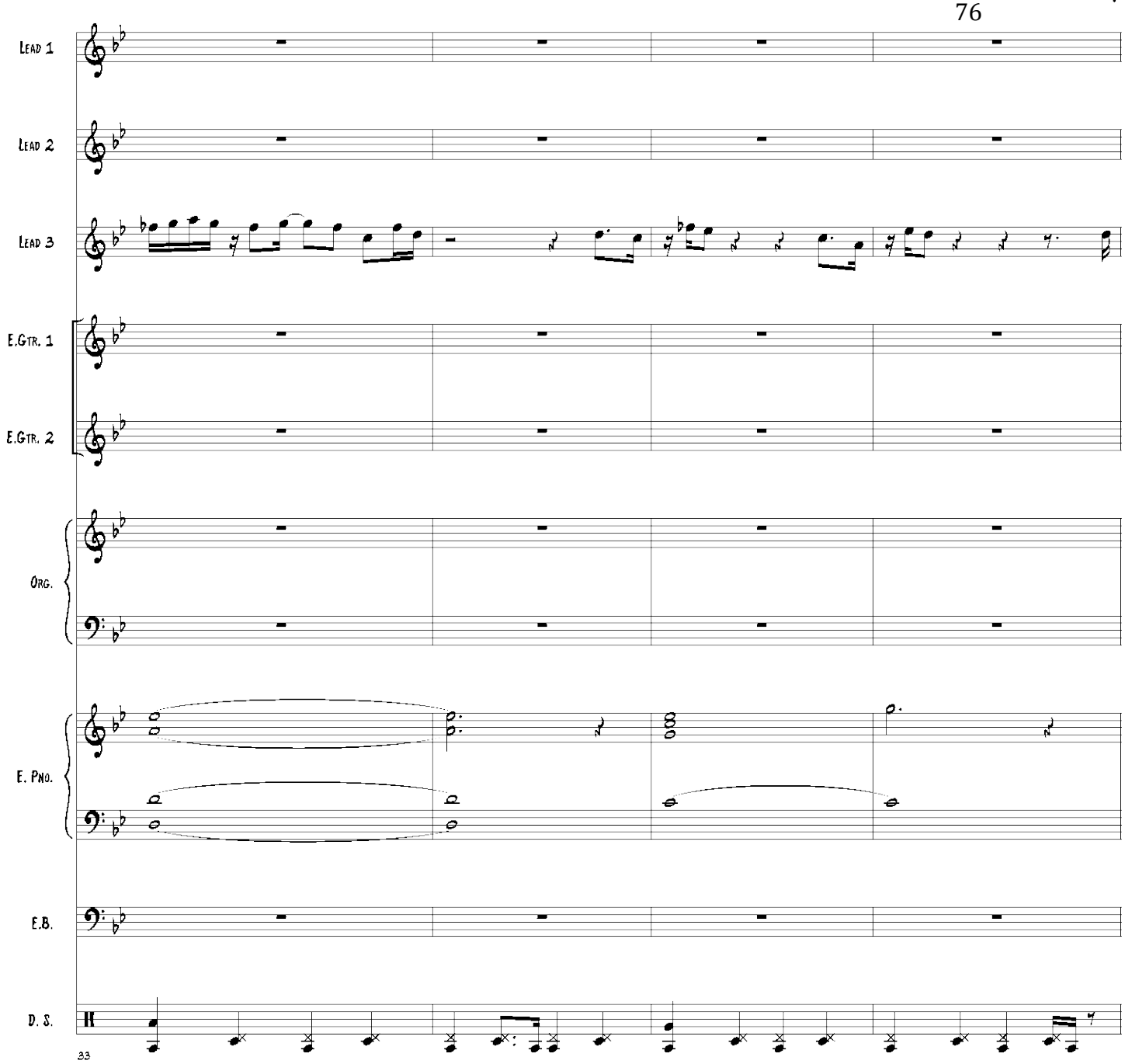

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.

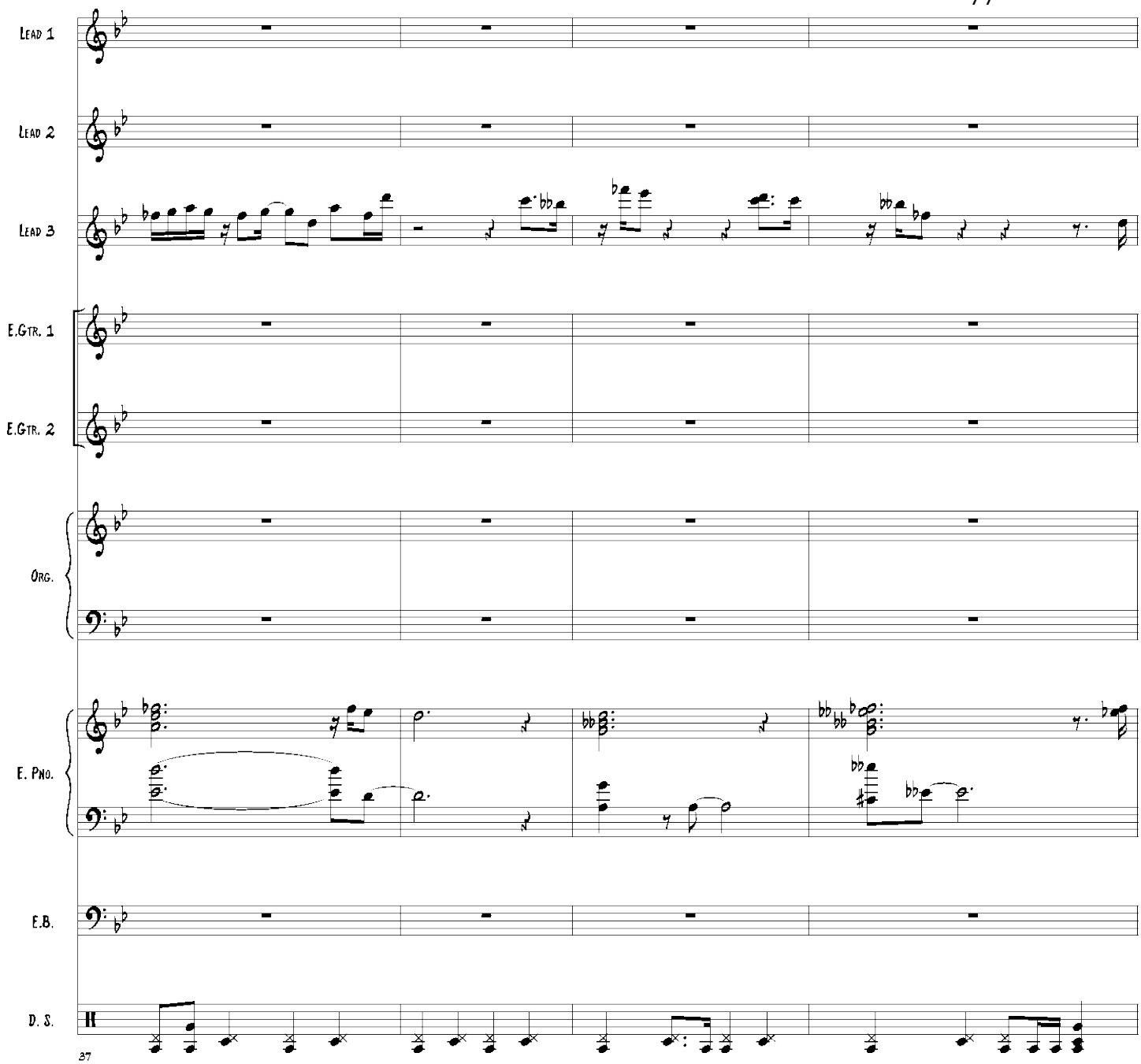

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
GMINF
F
E♭
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
17

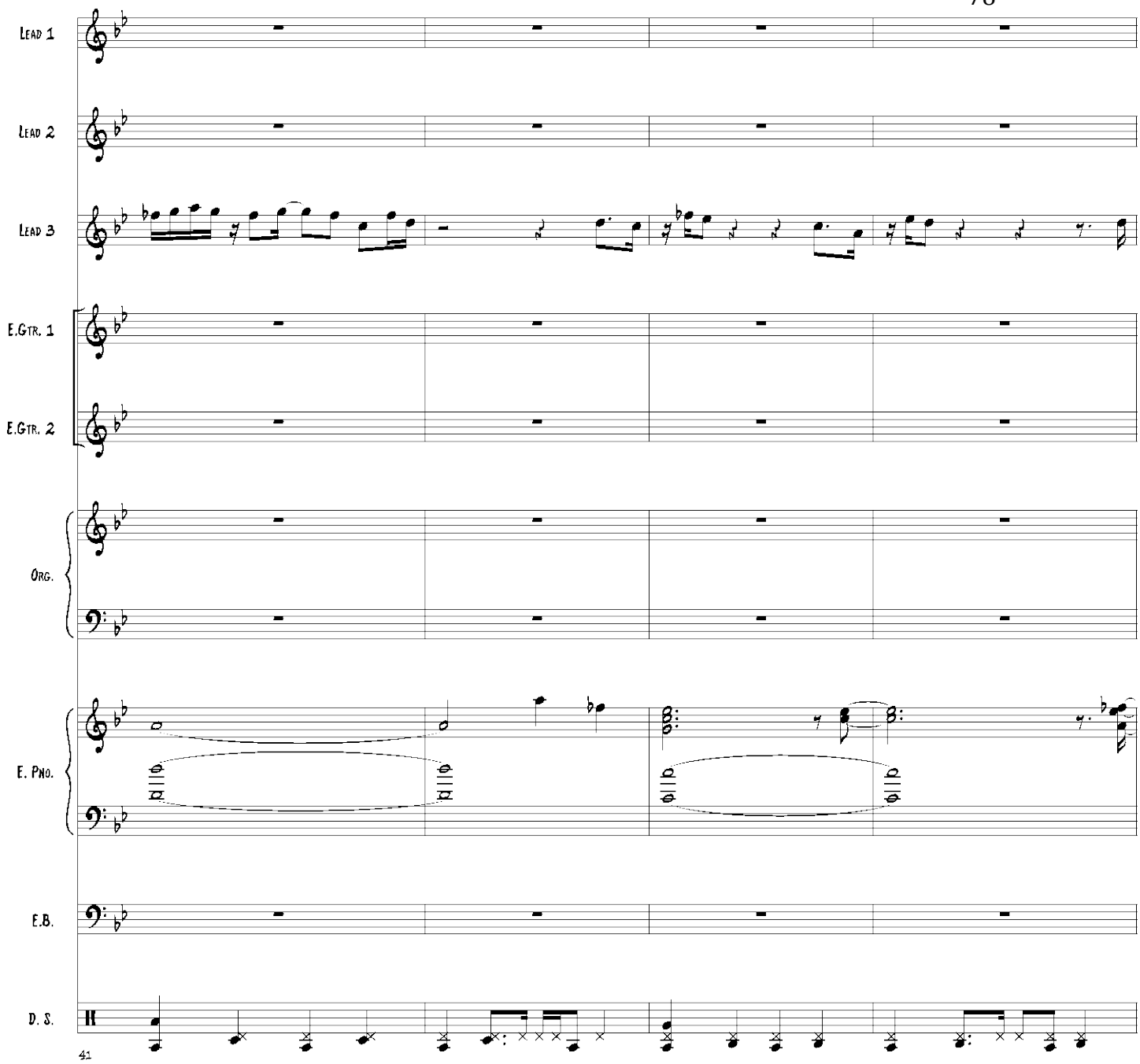

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
GMINF
F C/E
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
21

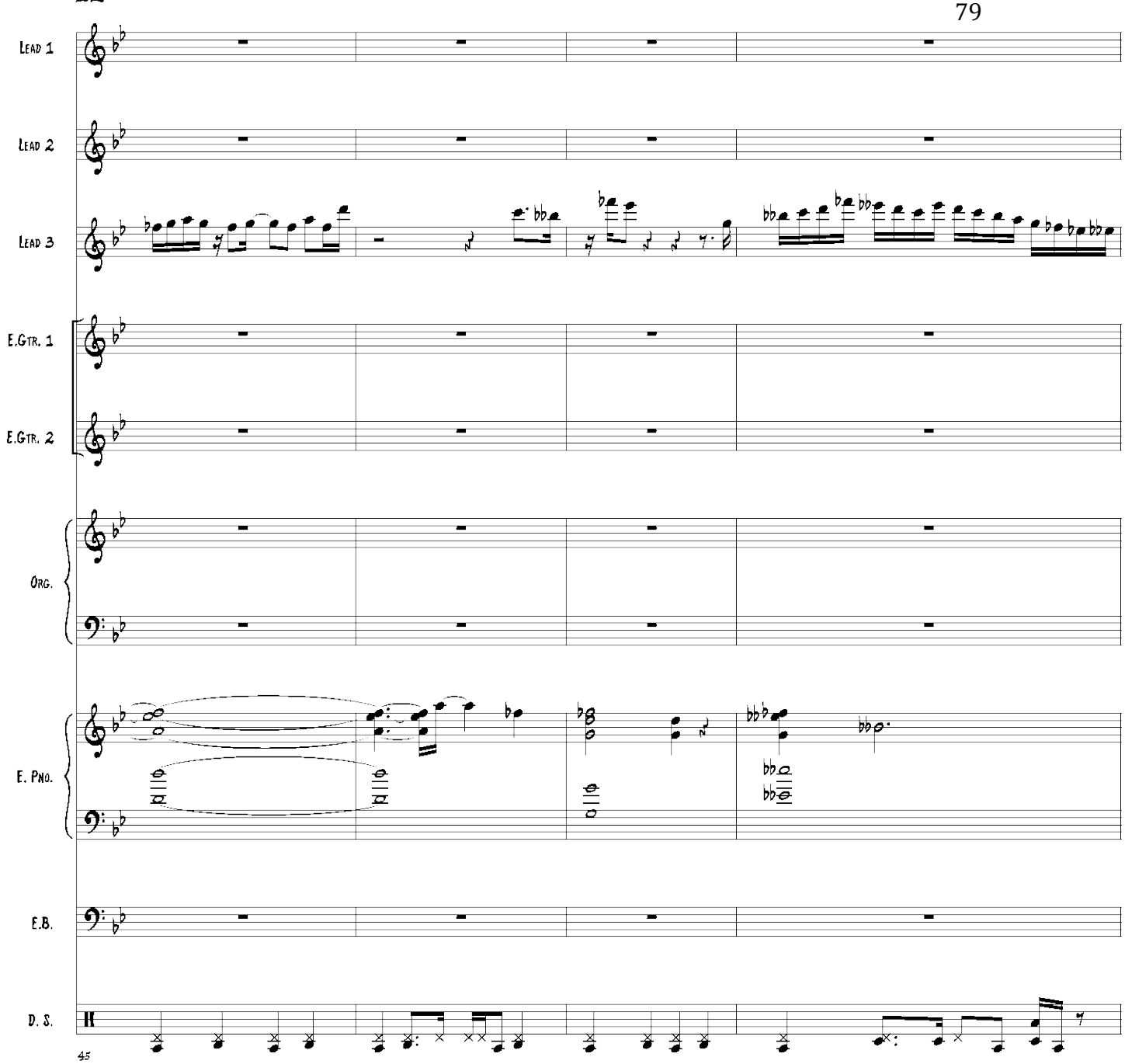

Lead 1
Lead 2
Lead 3
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
Org.
E. Pno.
E.B.
D. S.
25

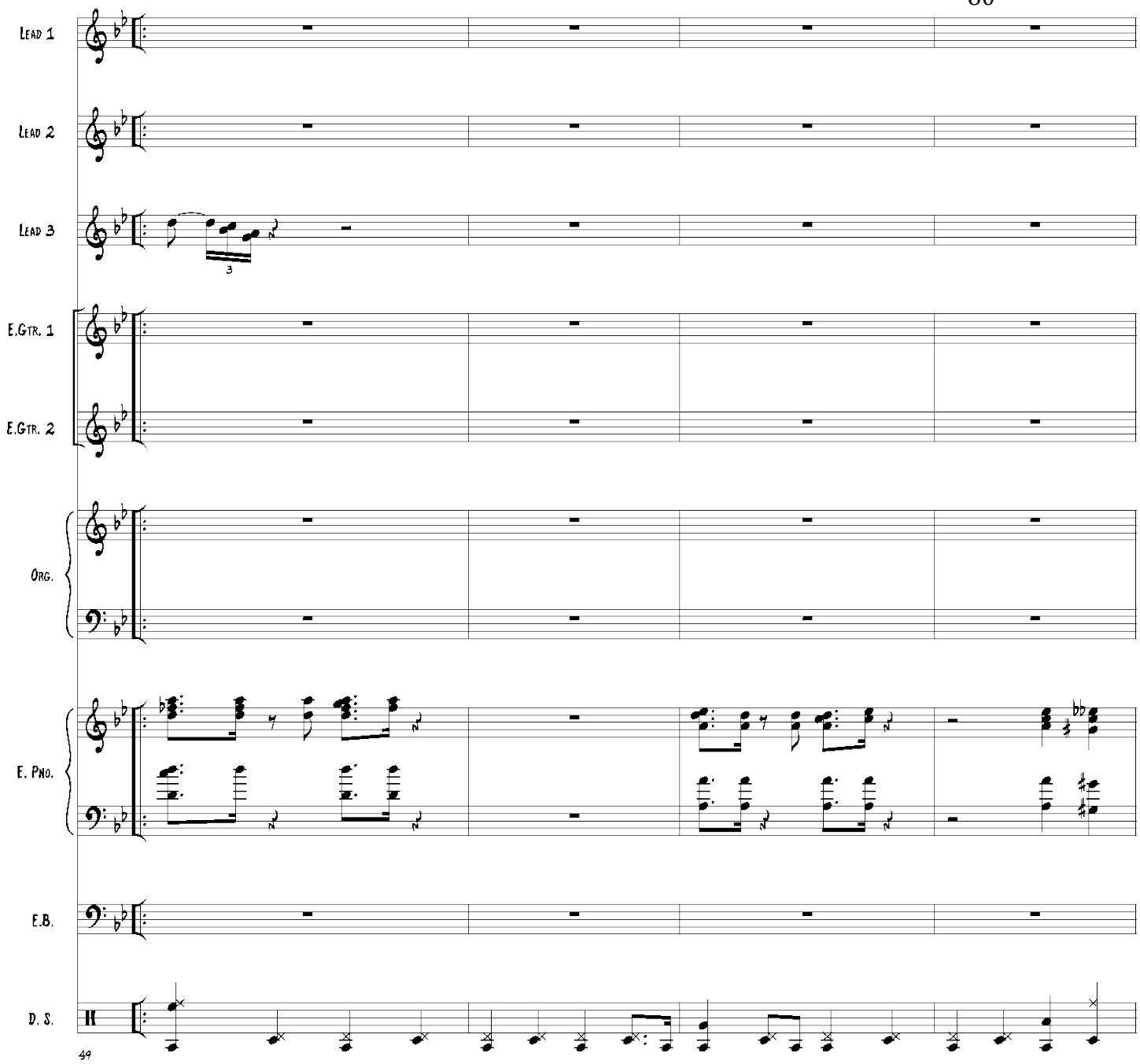

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.

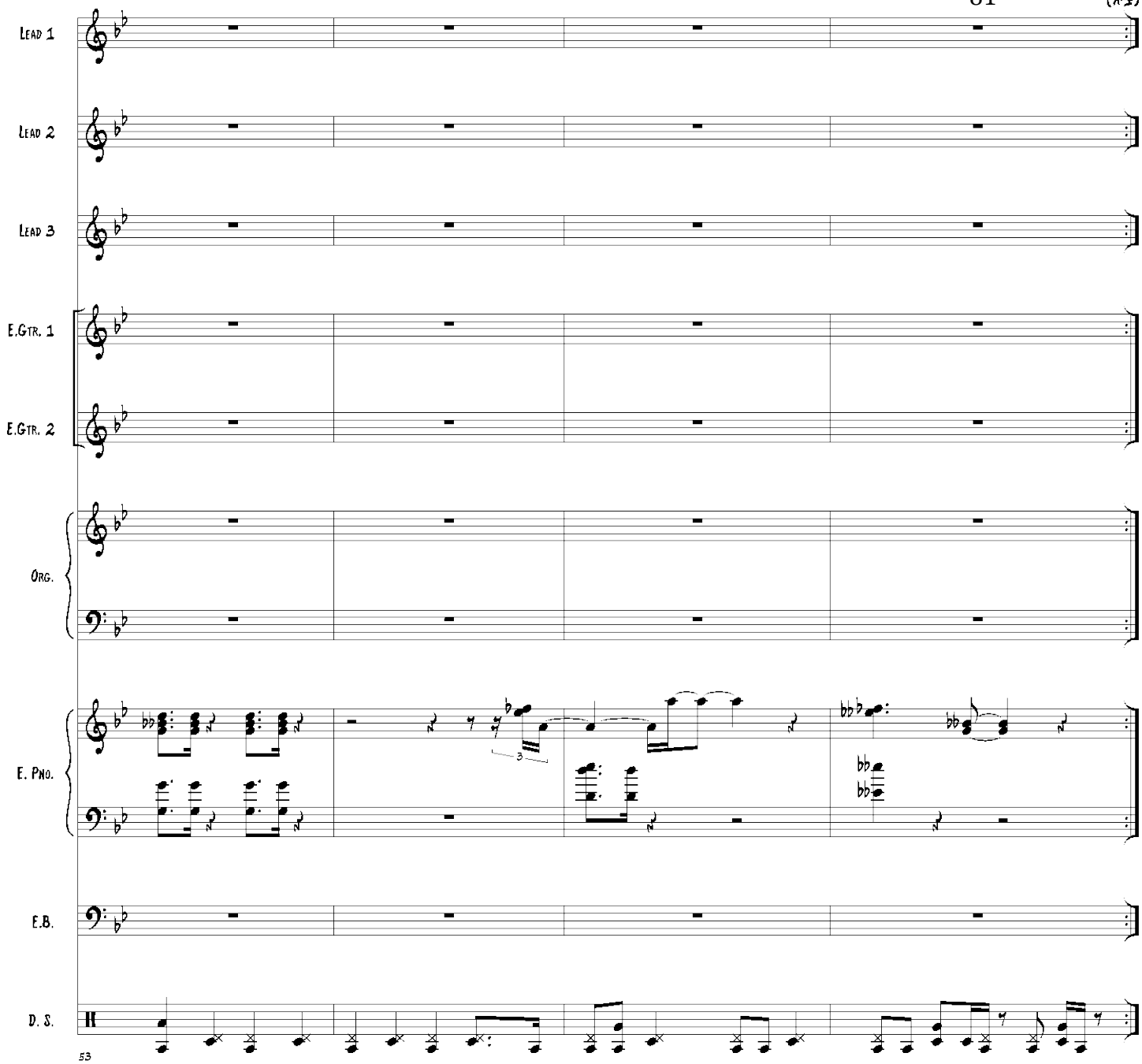

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
33

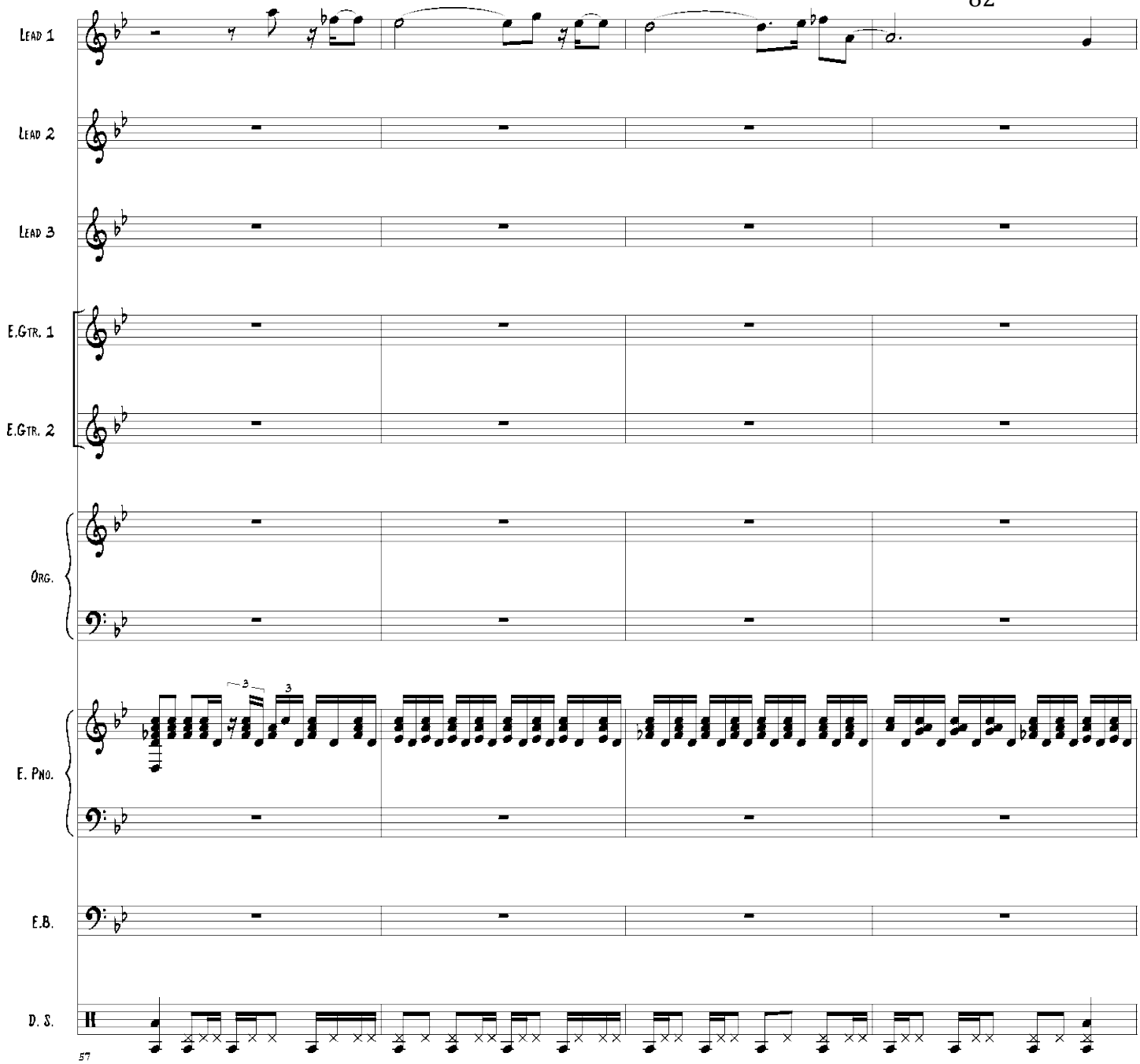

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
37

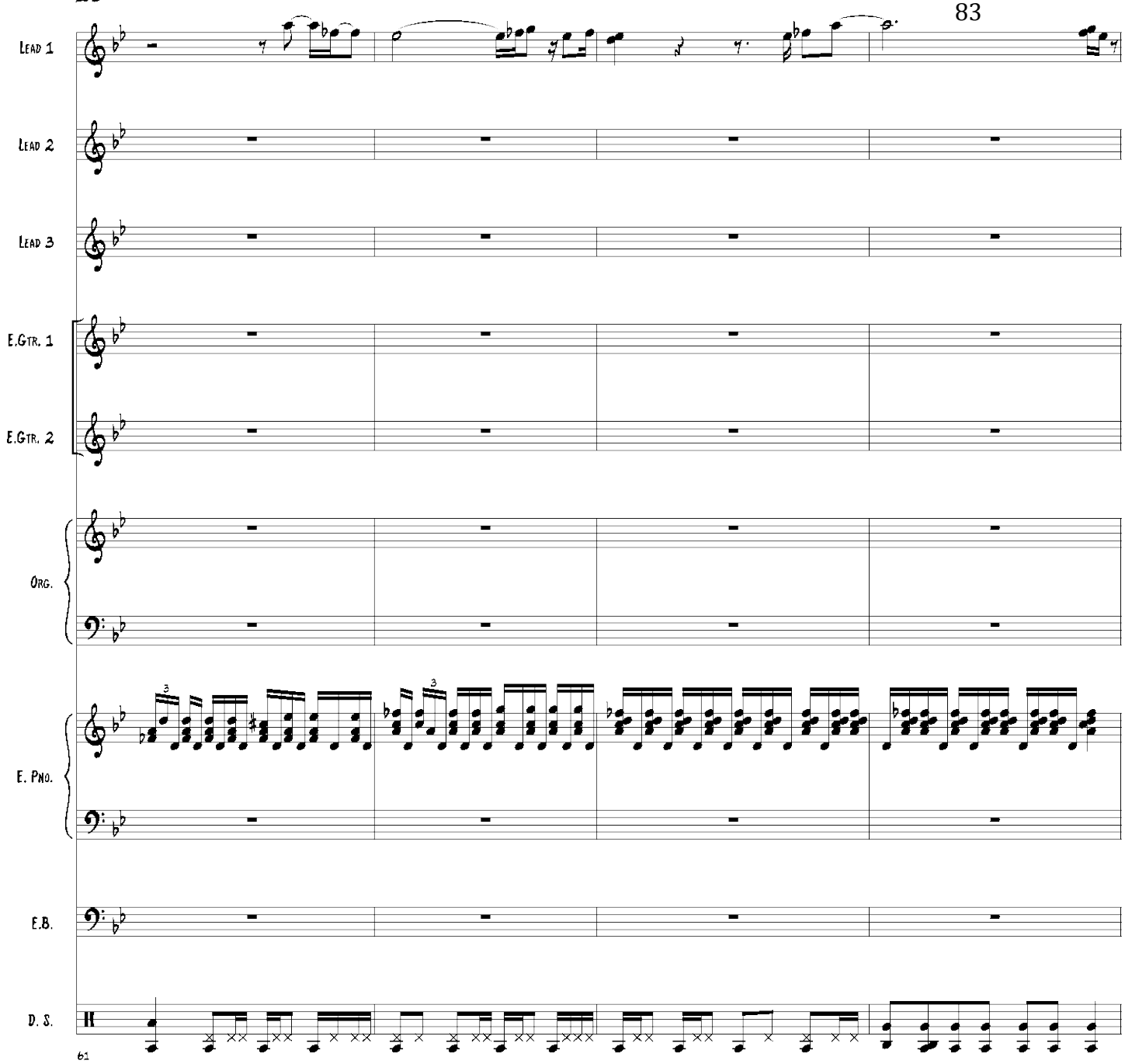

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
41

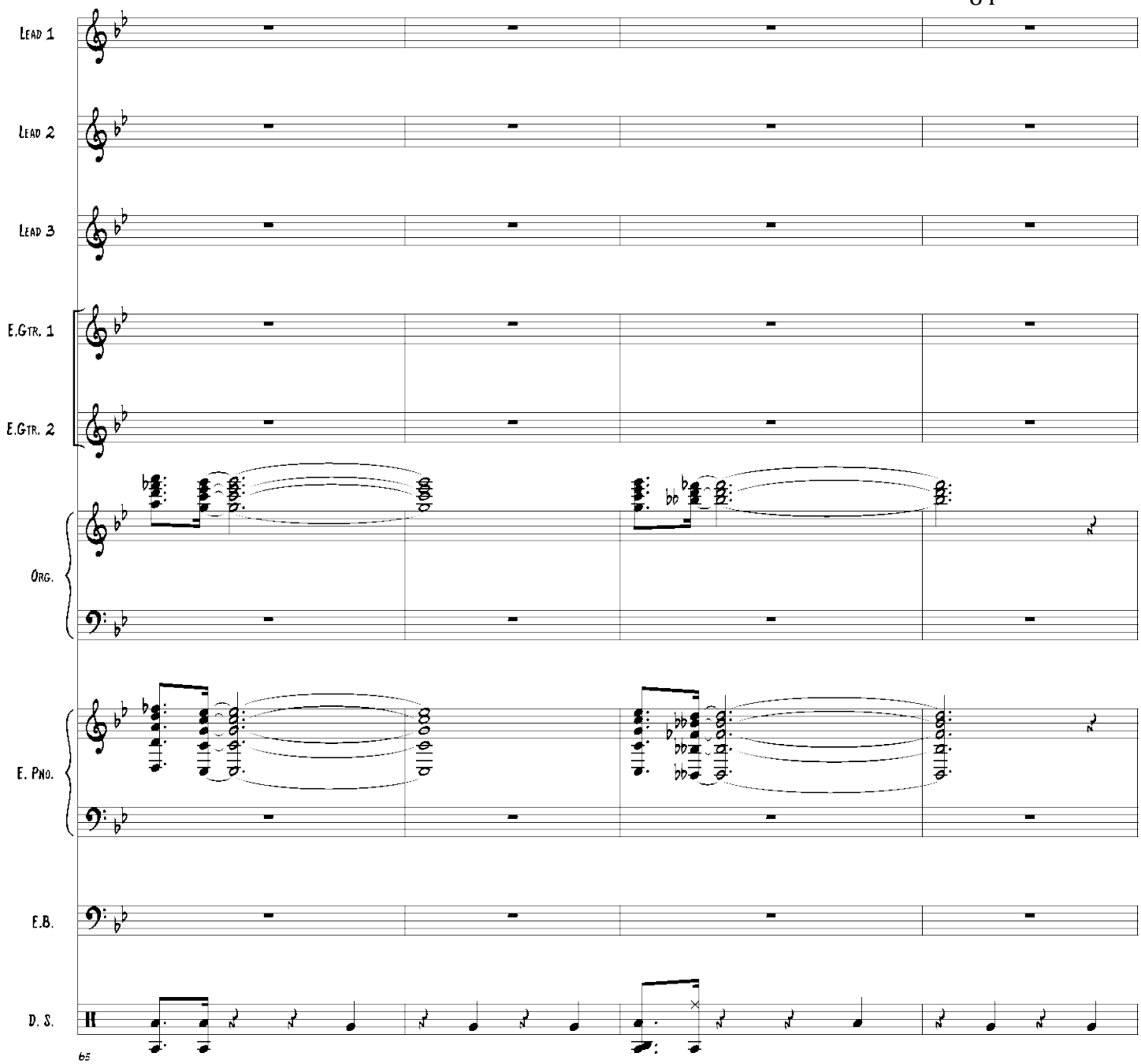

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
45

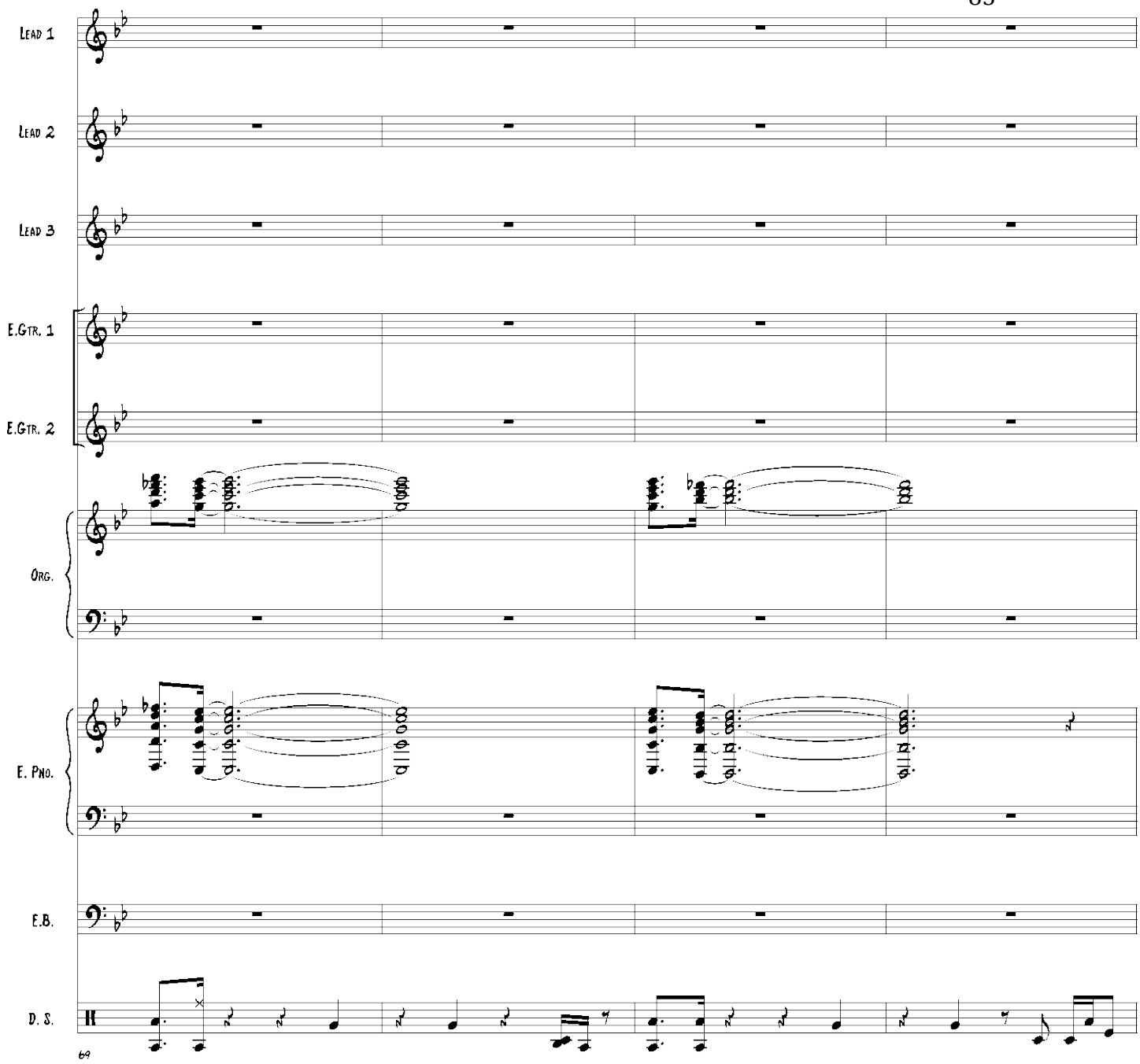

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
49

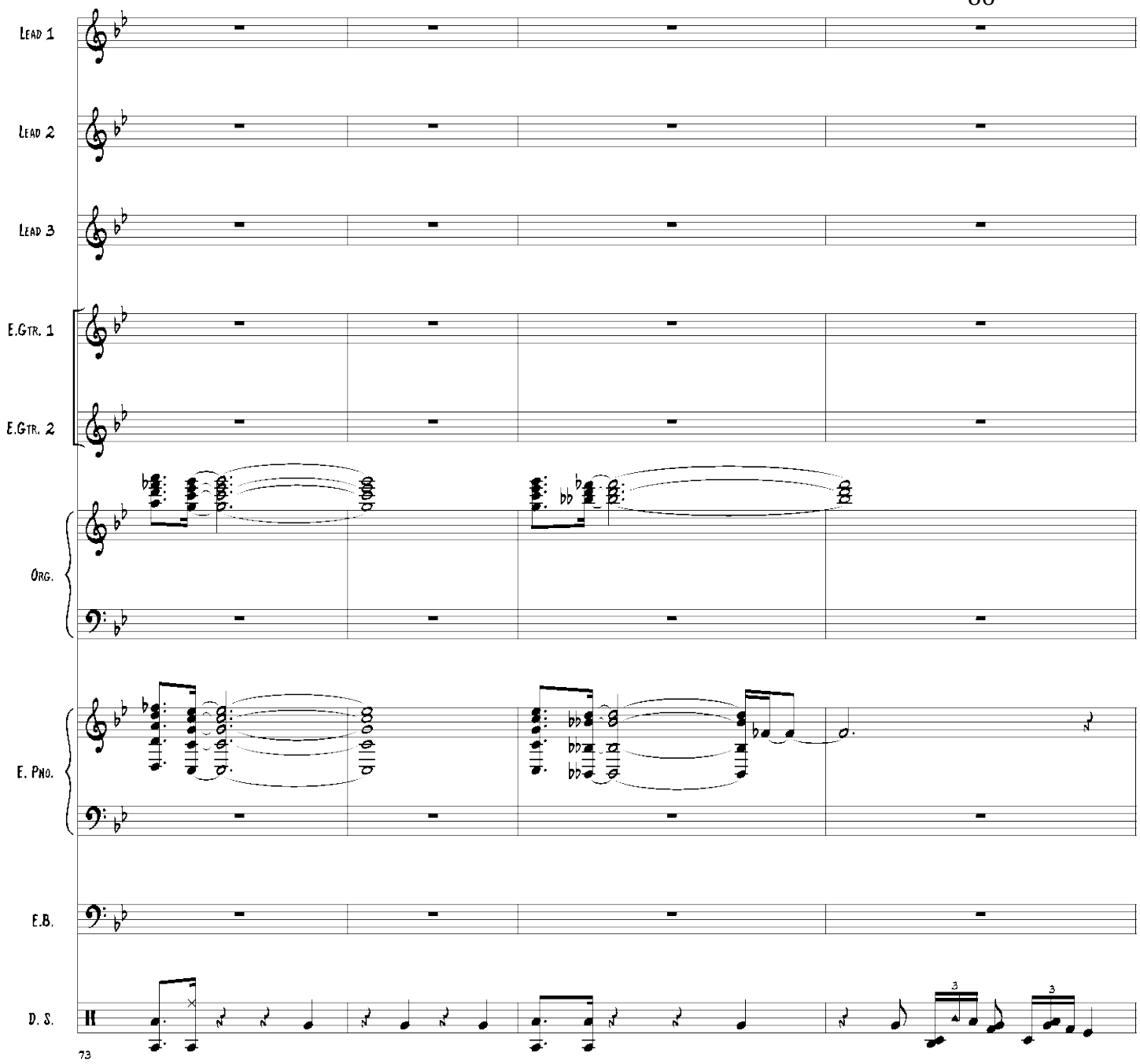

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
53

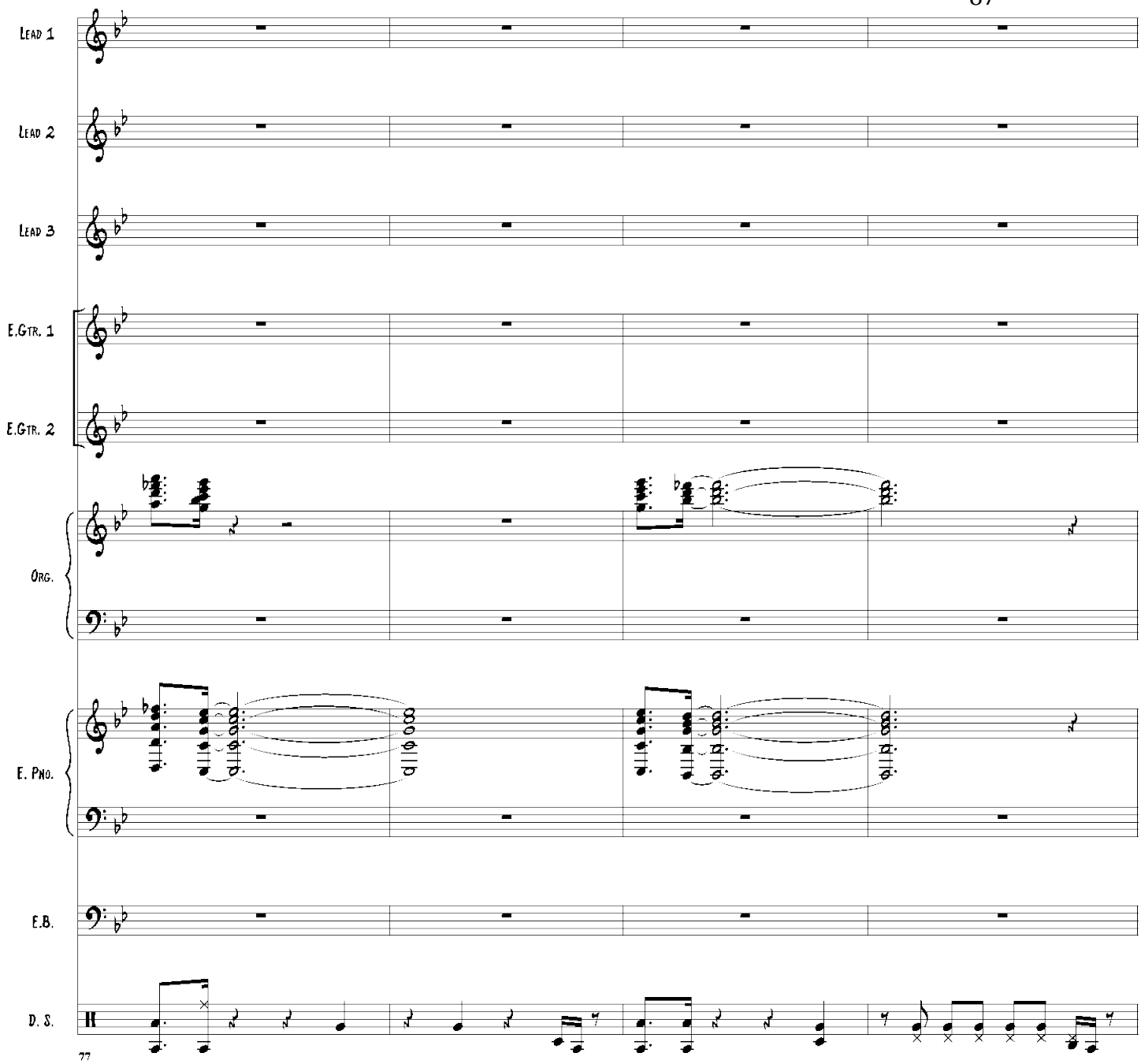

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
57

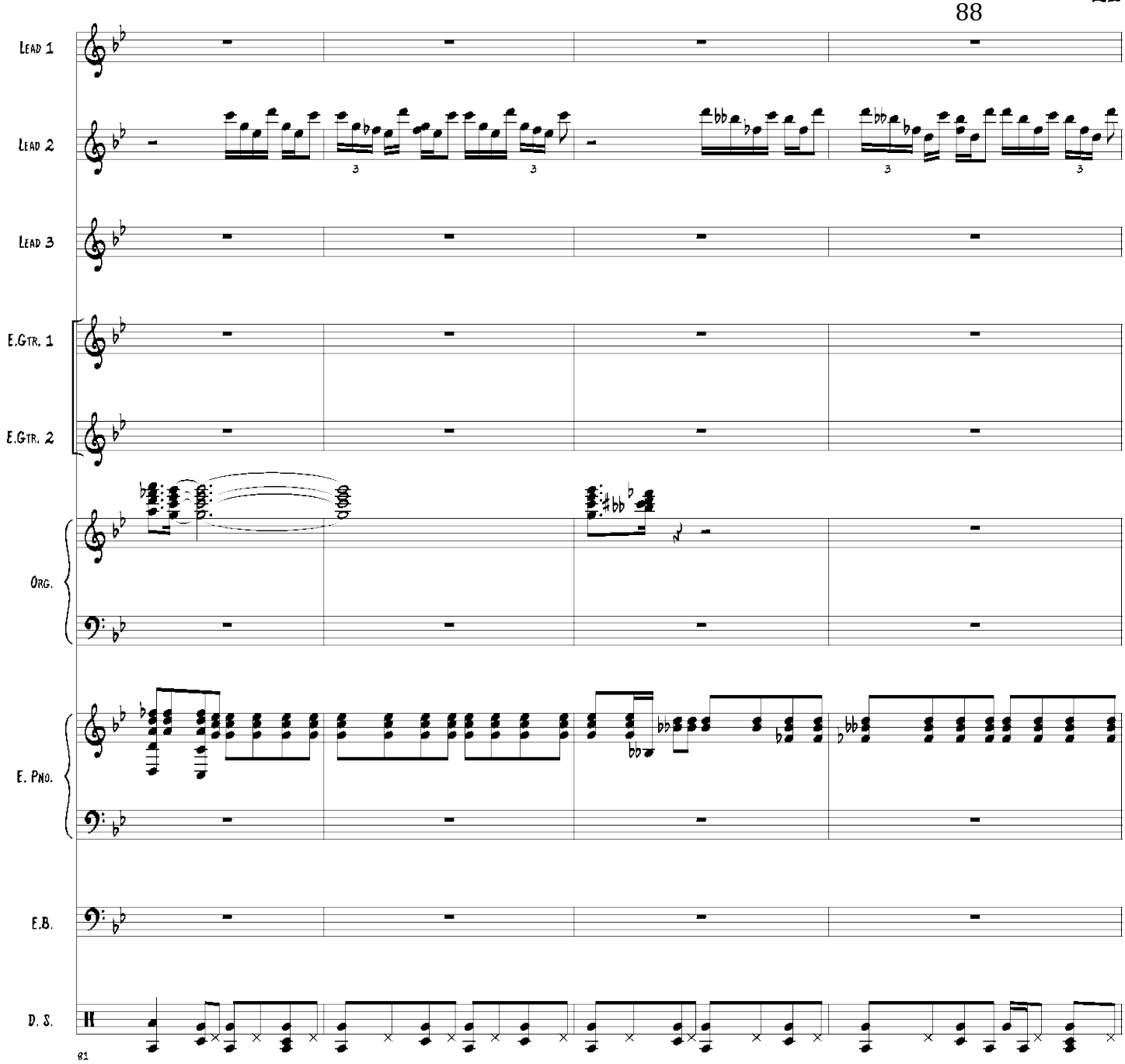

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
61

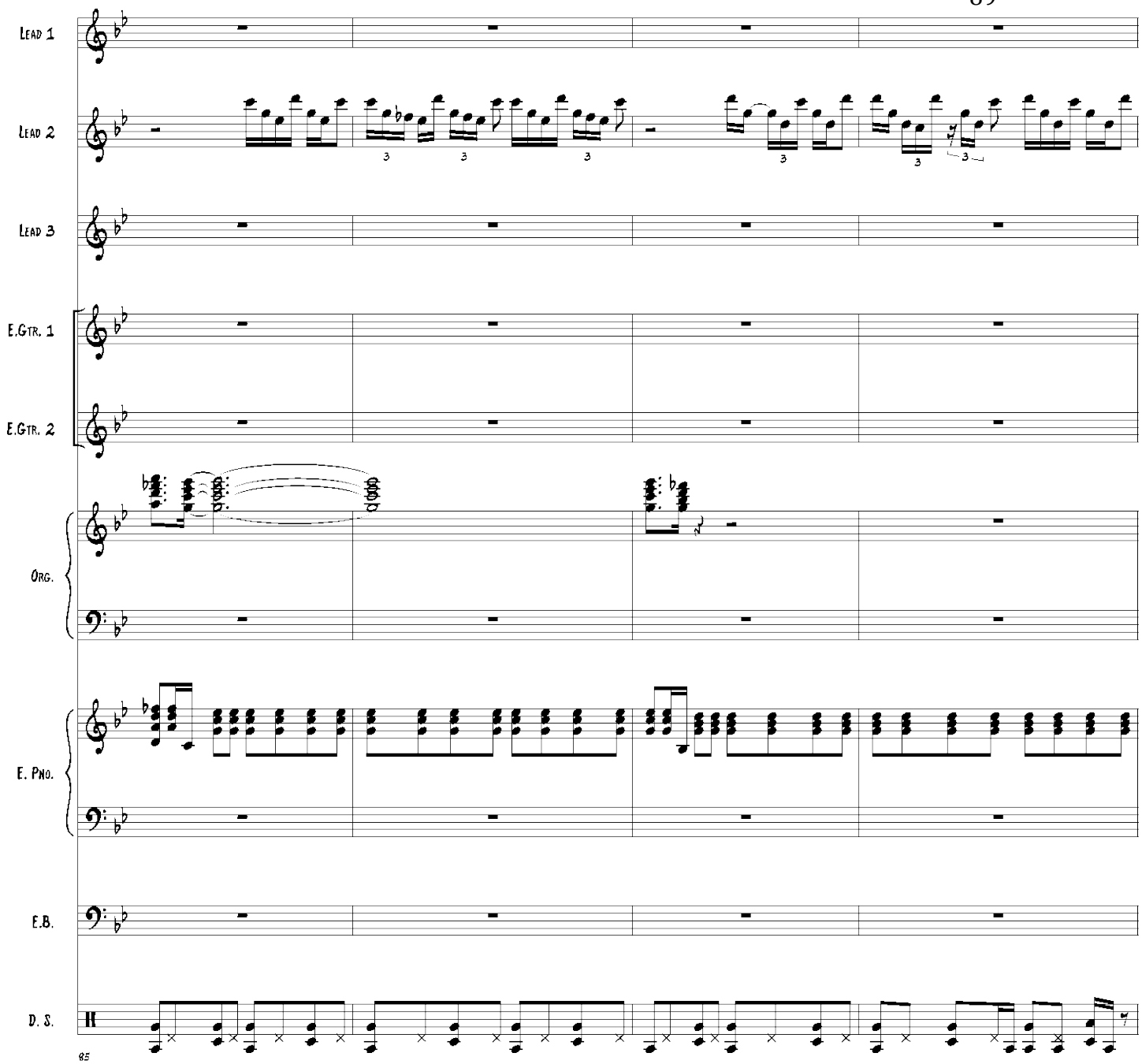

Lead 1
Lead 2
Lead 3
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
Org.
E. Pno.
E.B.
D. S.
65

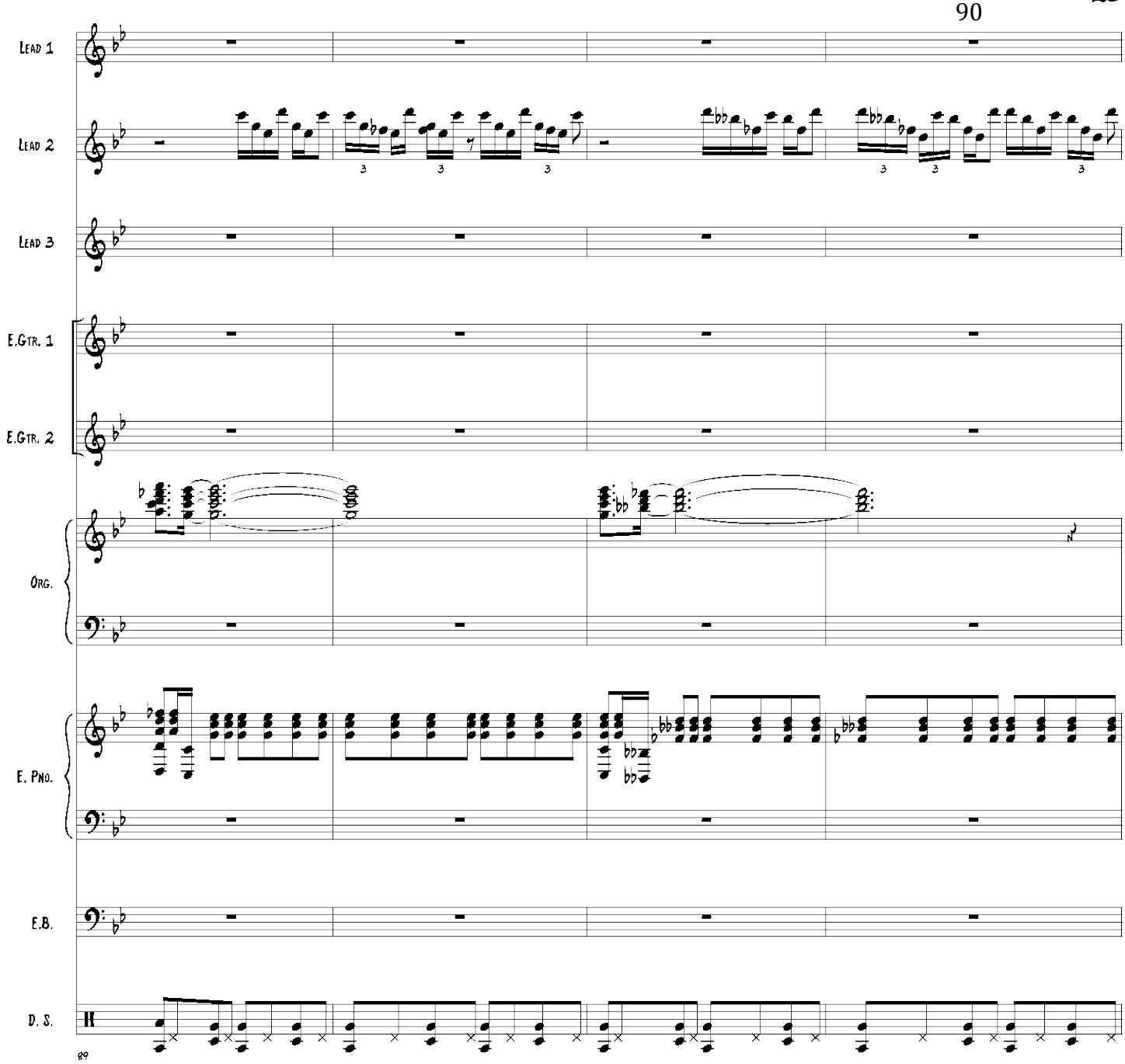

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
69

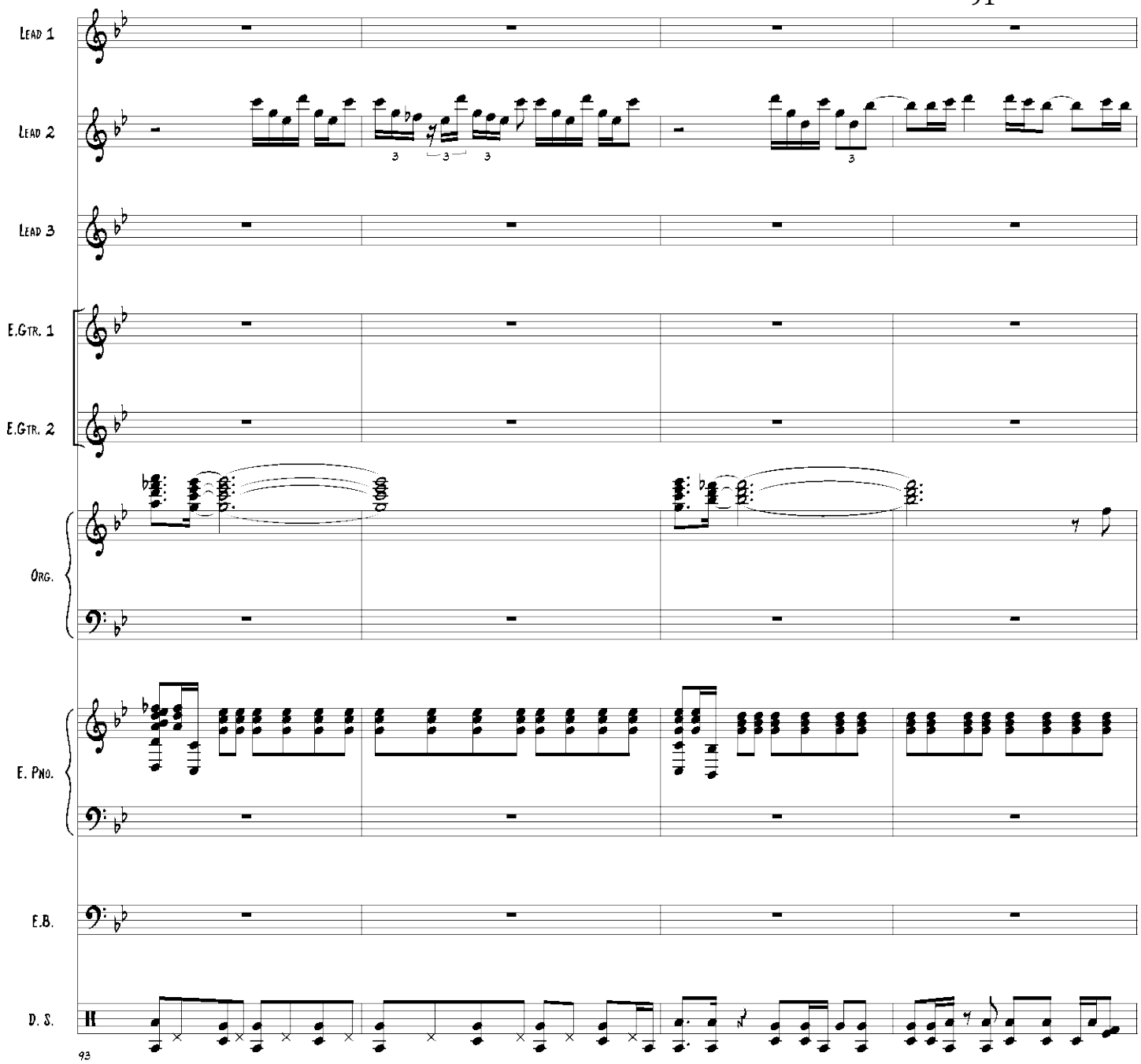

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
73

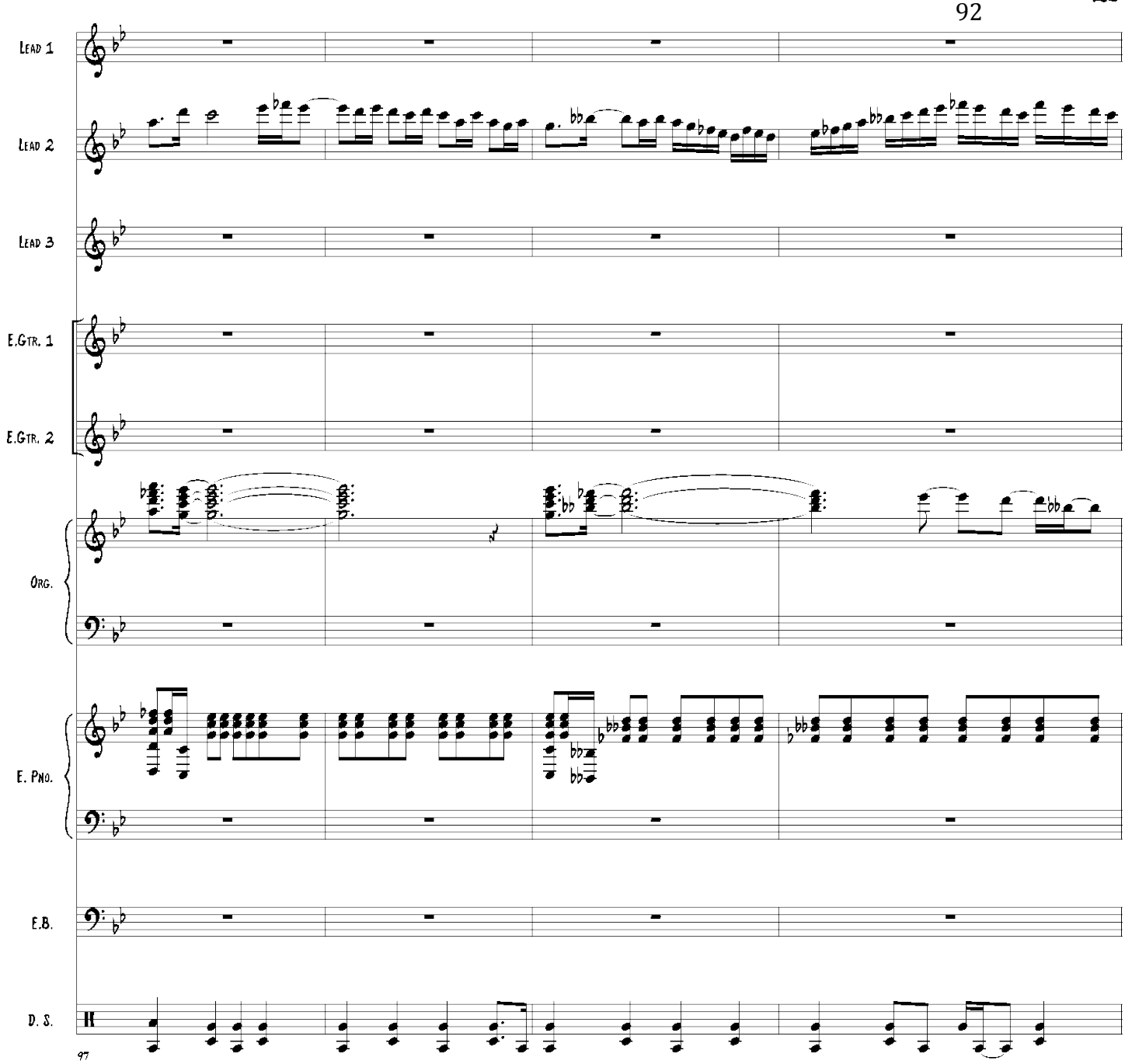

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
77

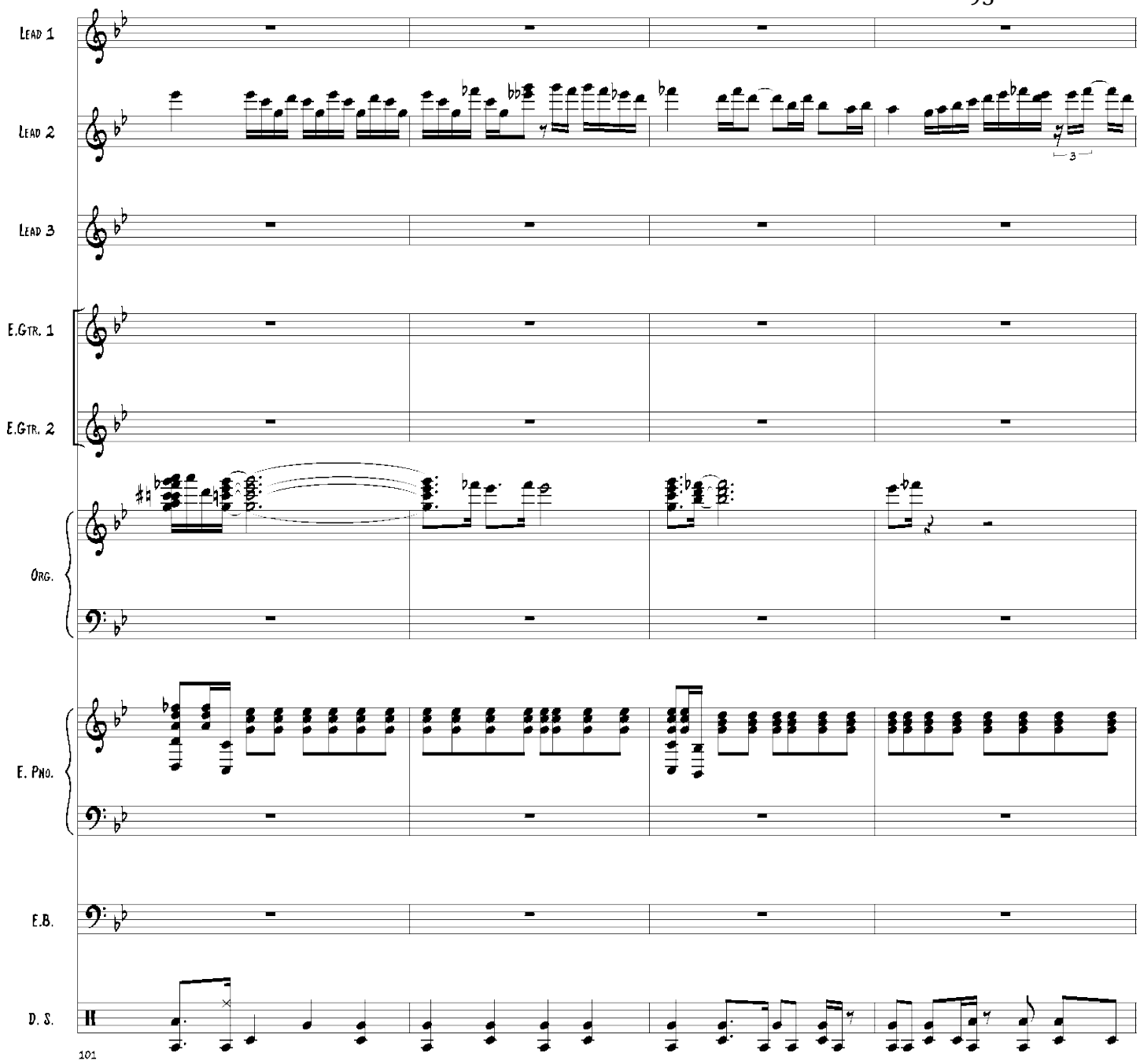

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.

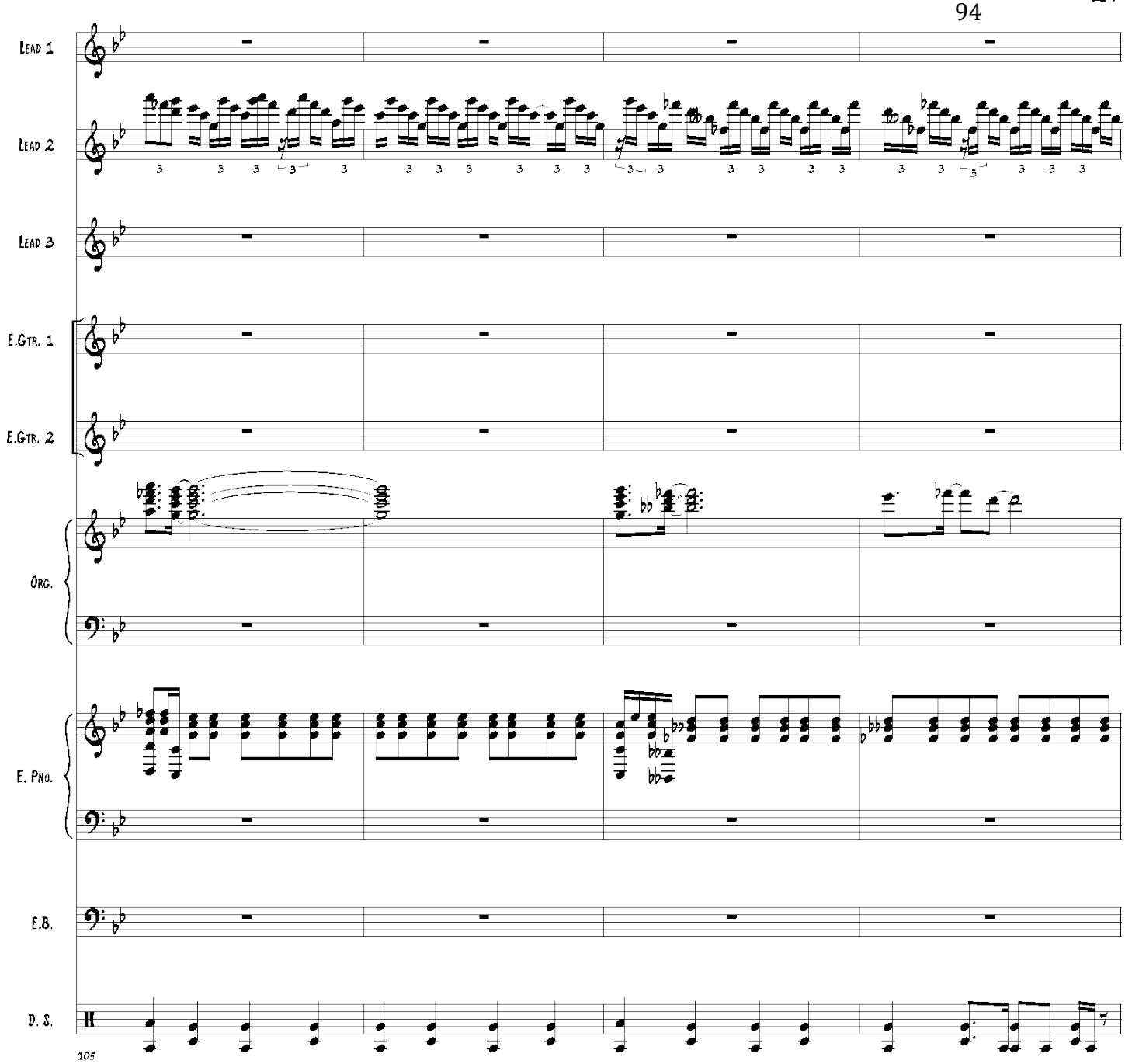

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.

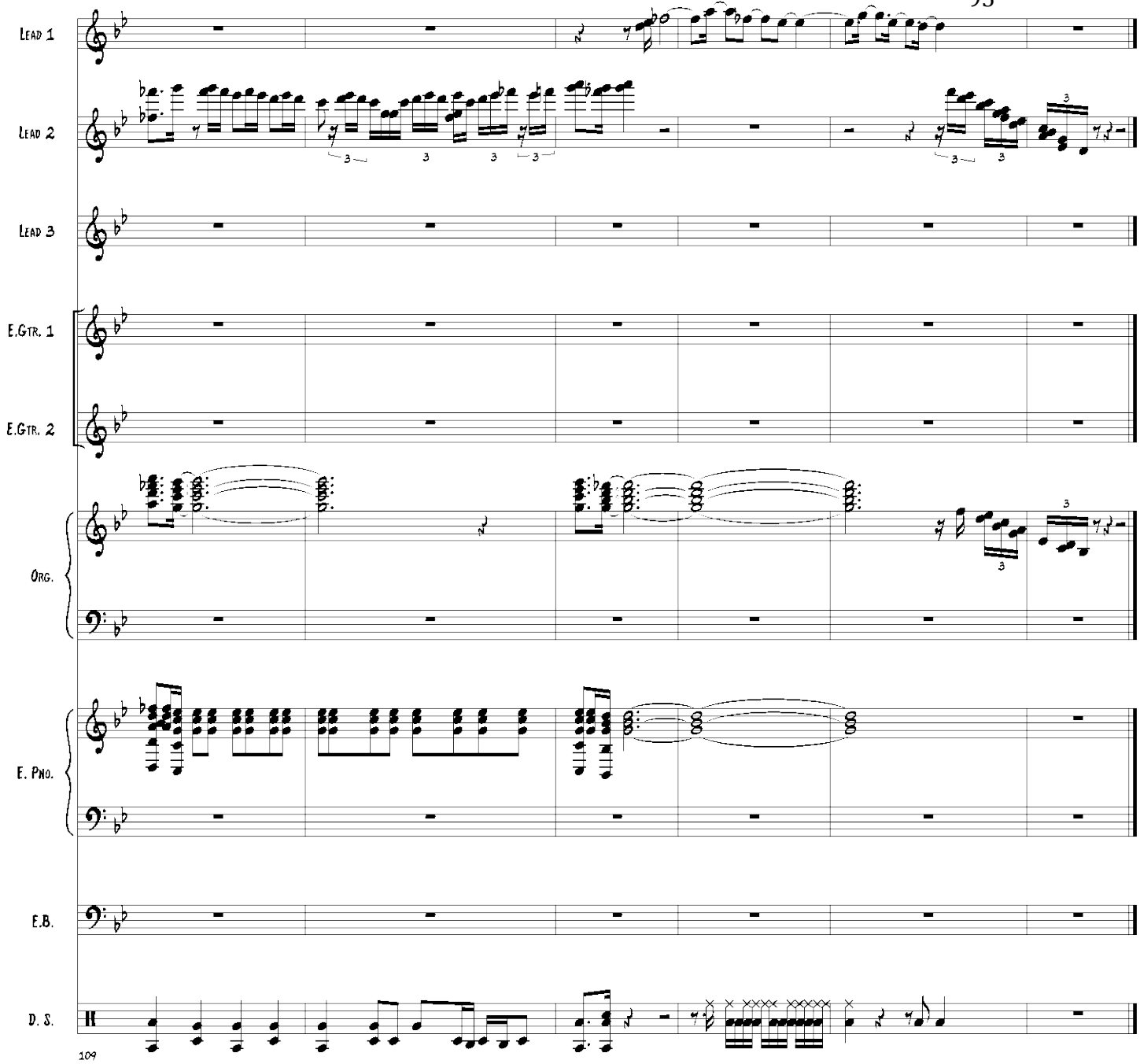

LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
89


LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
93


LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
97


LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
101


LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
105


LEAD 1
LEAD 2
LEAD 3
E.GTR. 1
E.GTR. 2
ORG.
E. PNO.
E.B.
D. S.
109

2.3.1.4 Tema 4 Sólido

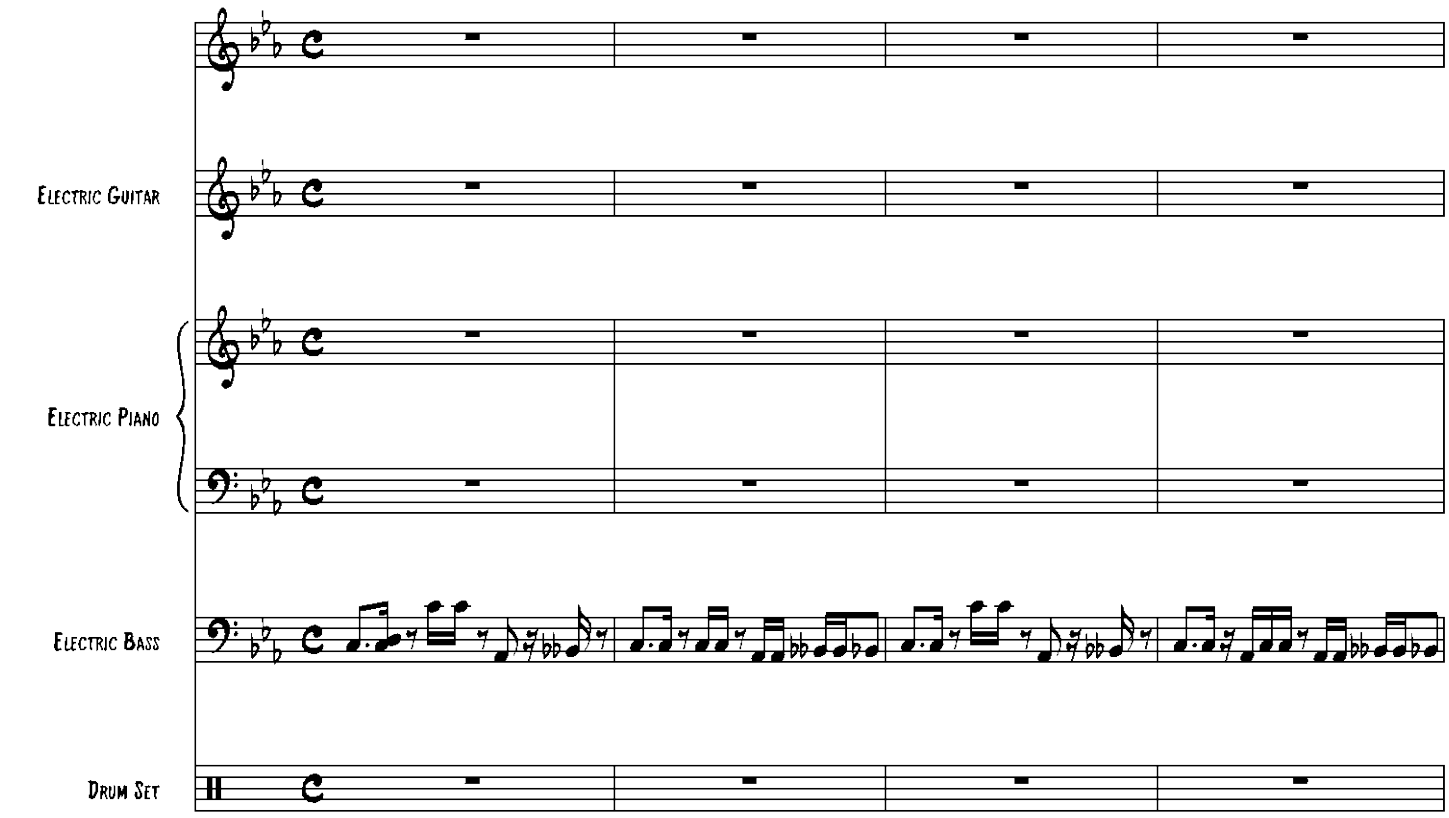
El concepto sólido se refiere a la fuerza consistente del *Groove* de todos los instrumentos involucrados, el autor resalta la consistencia del grupo o banda, ya sea un trío, cuarteto, sexteto, o una orquesta completa, resalta el trabajo de la base rítmica y armónica de un tema, no importa el número de integrantes de la banda.

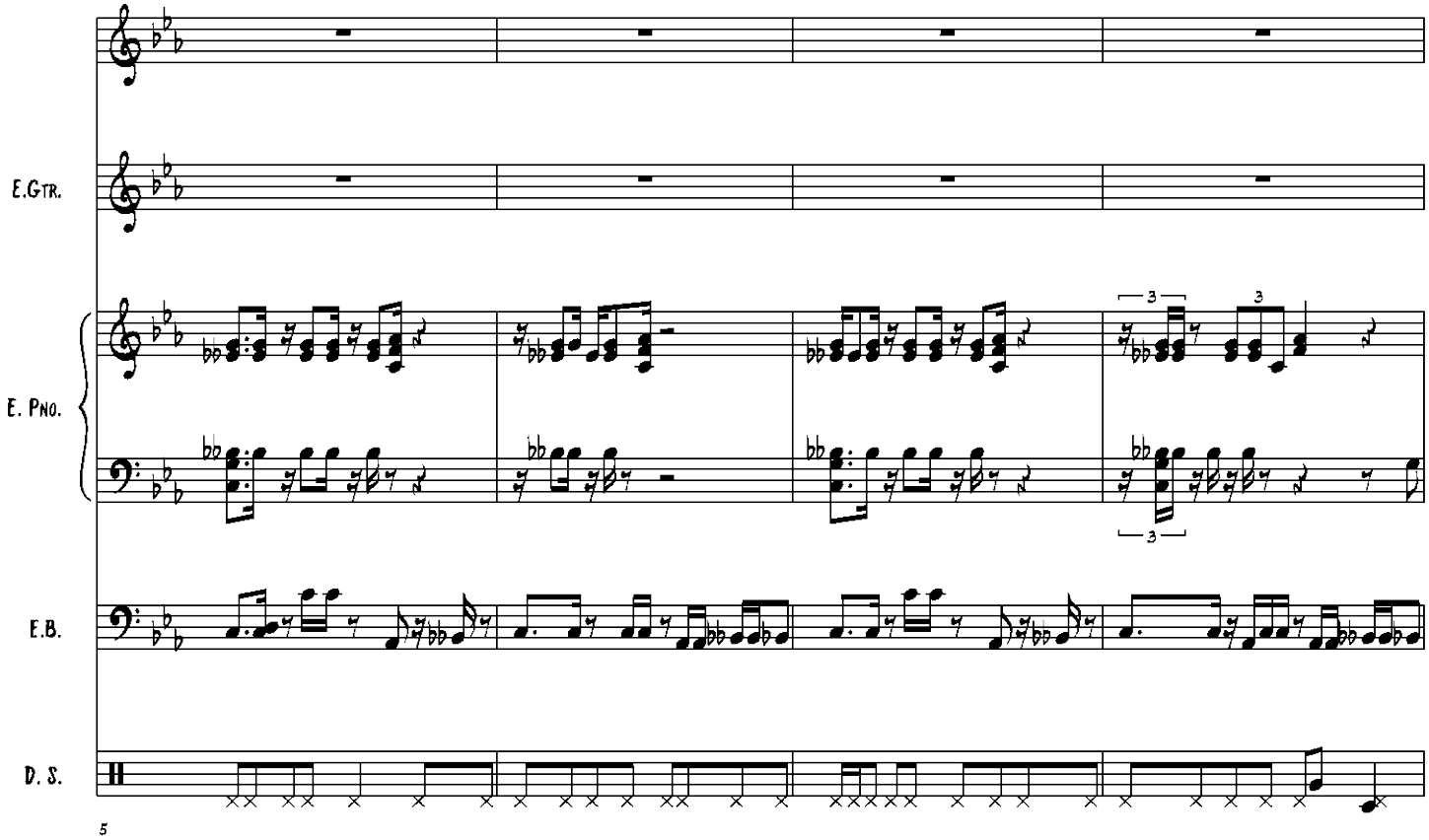
El forma del tema está basado en la forma de un tema de *Blues* de 12 compases, con la diferencia de que al final de la forma el autor hace una extensión de la misma para resaltar el final de cada frase, vuelta, o secuencia de la forma *Blues*.

SCORE

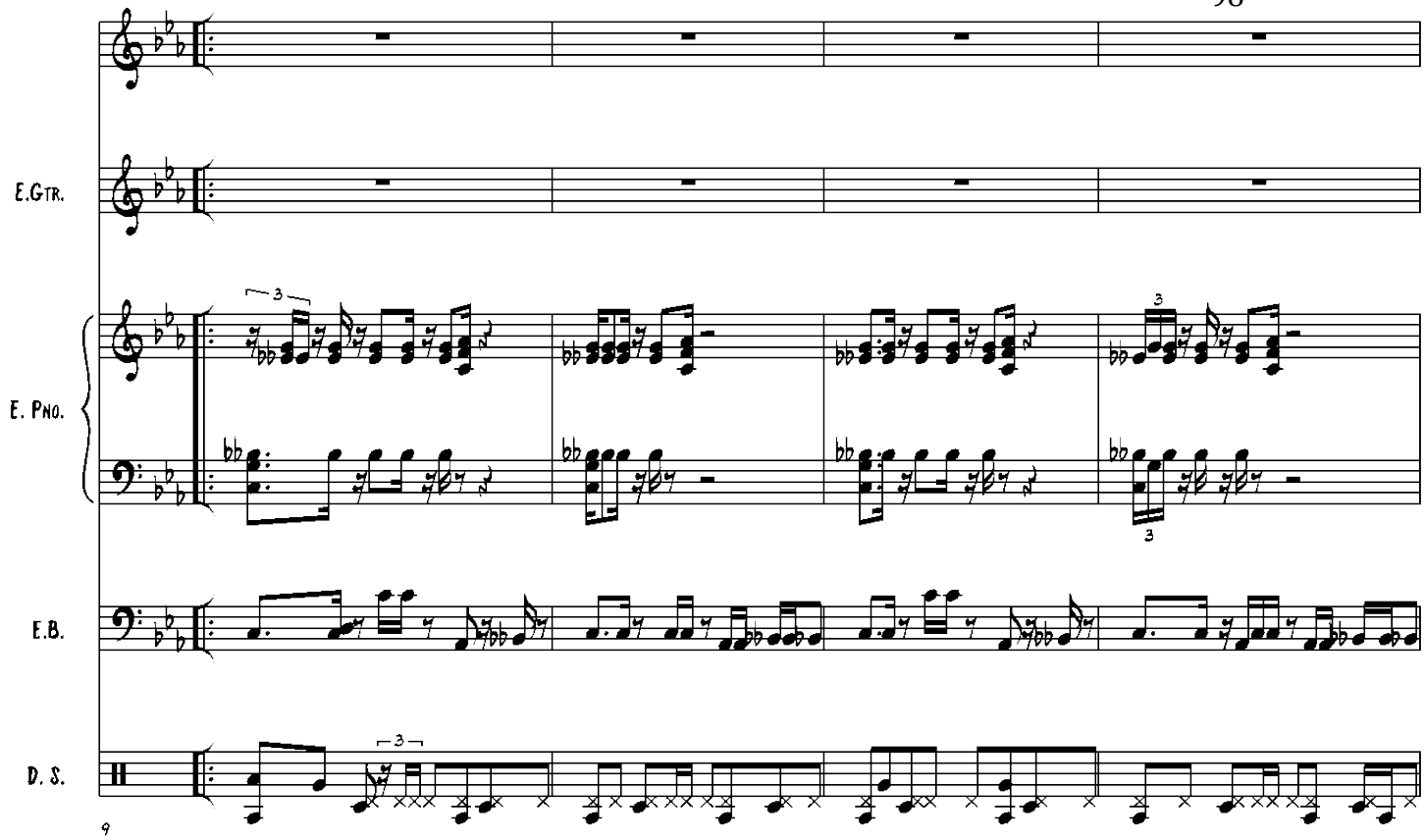
SOLIDO

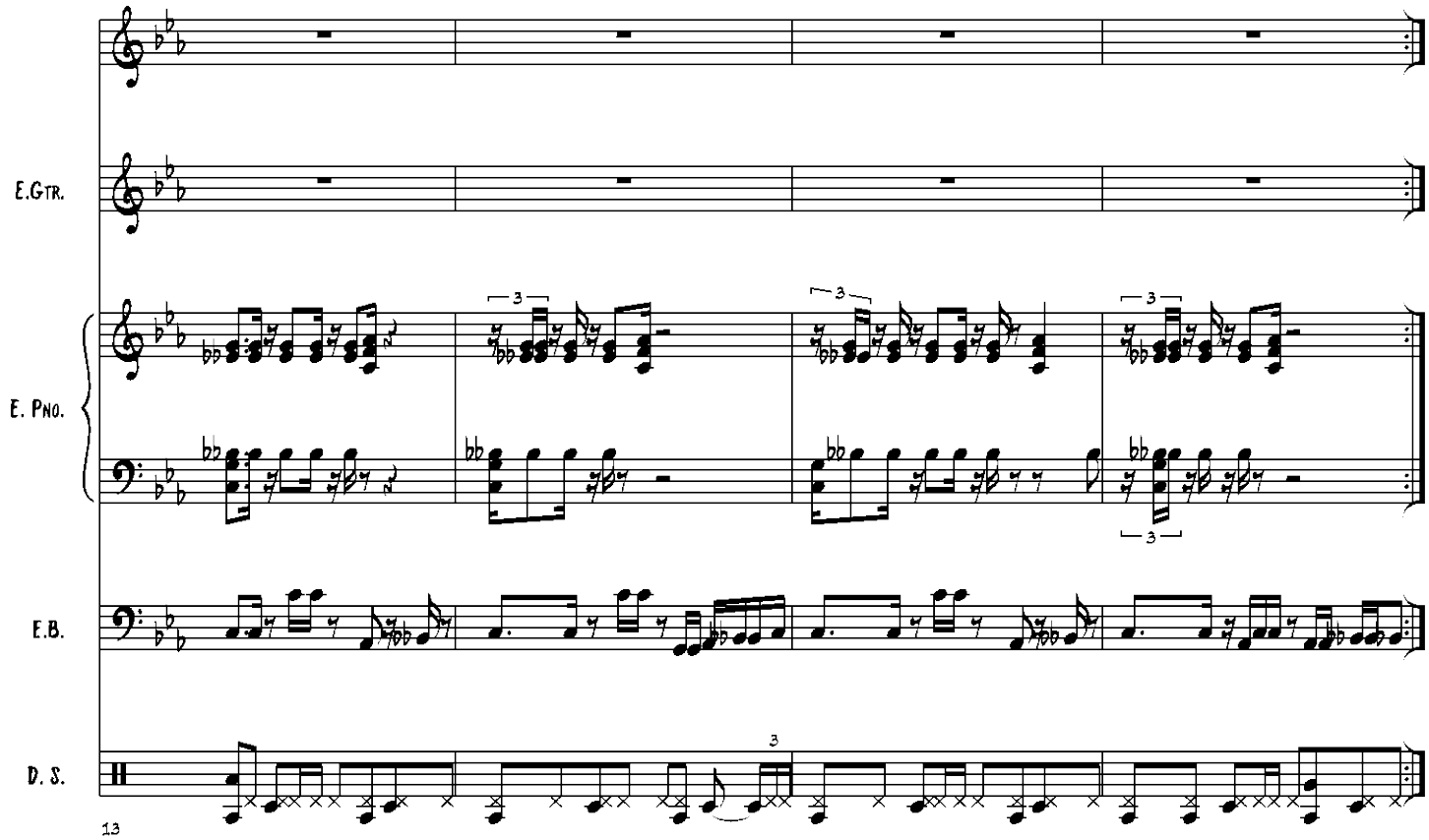
JOSE DAVILA

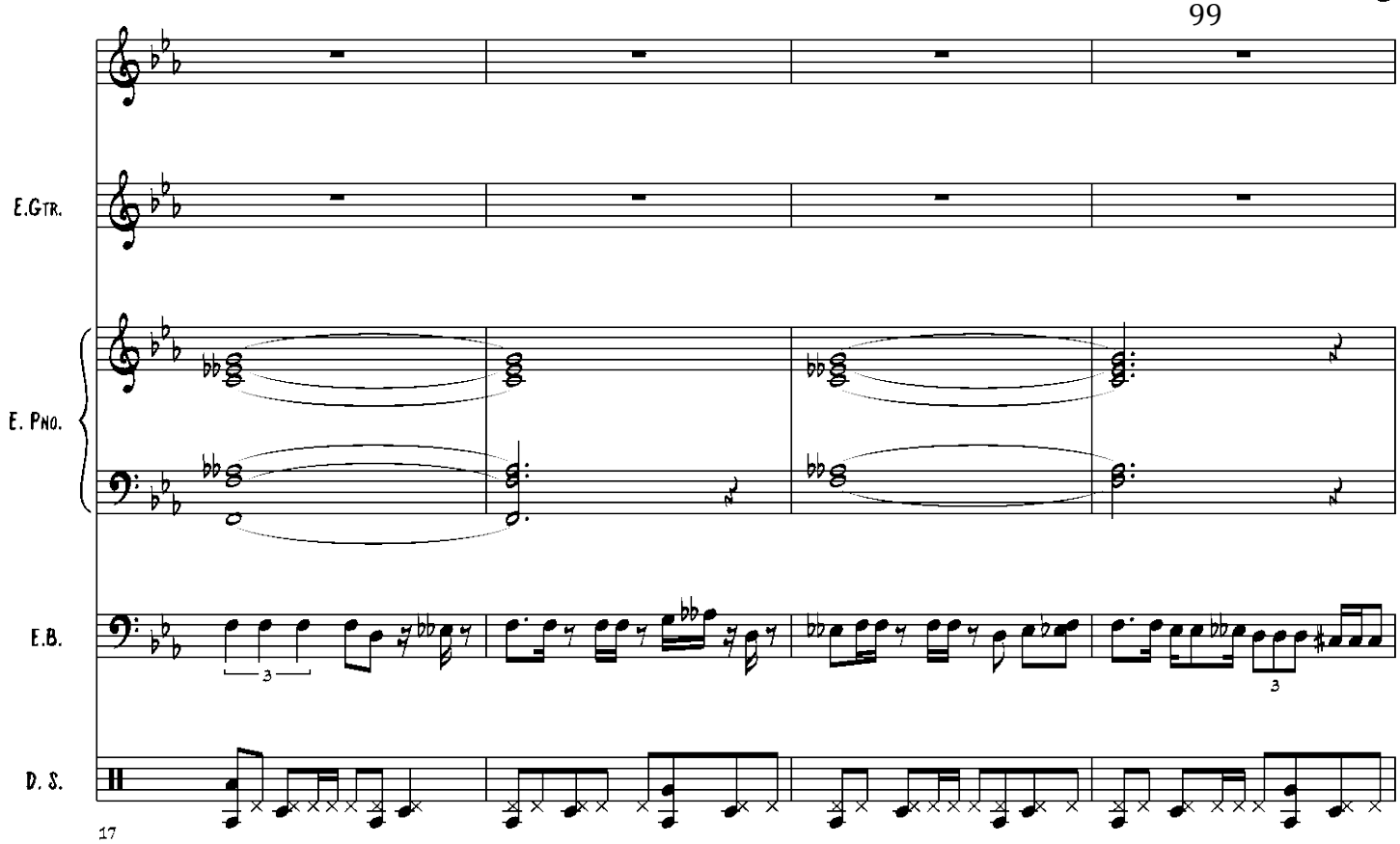


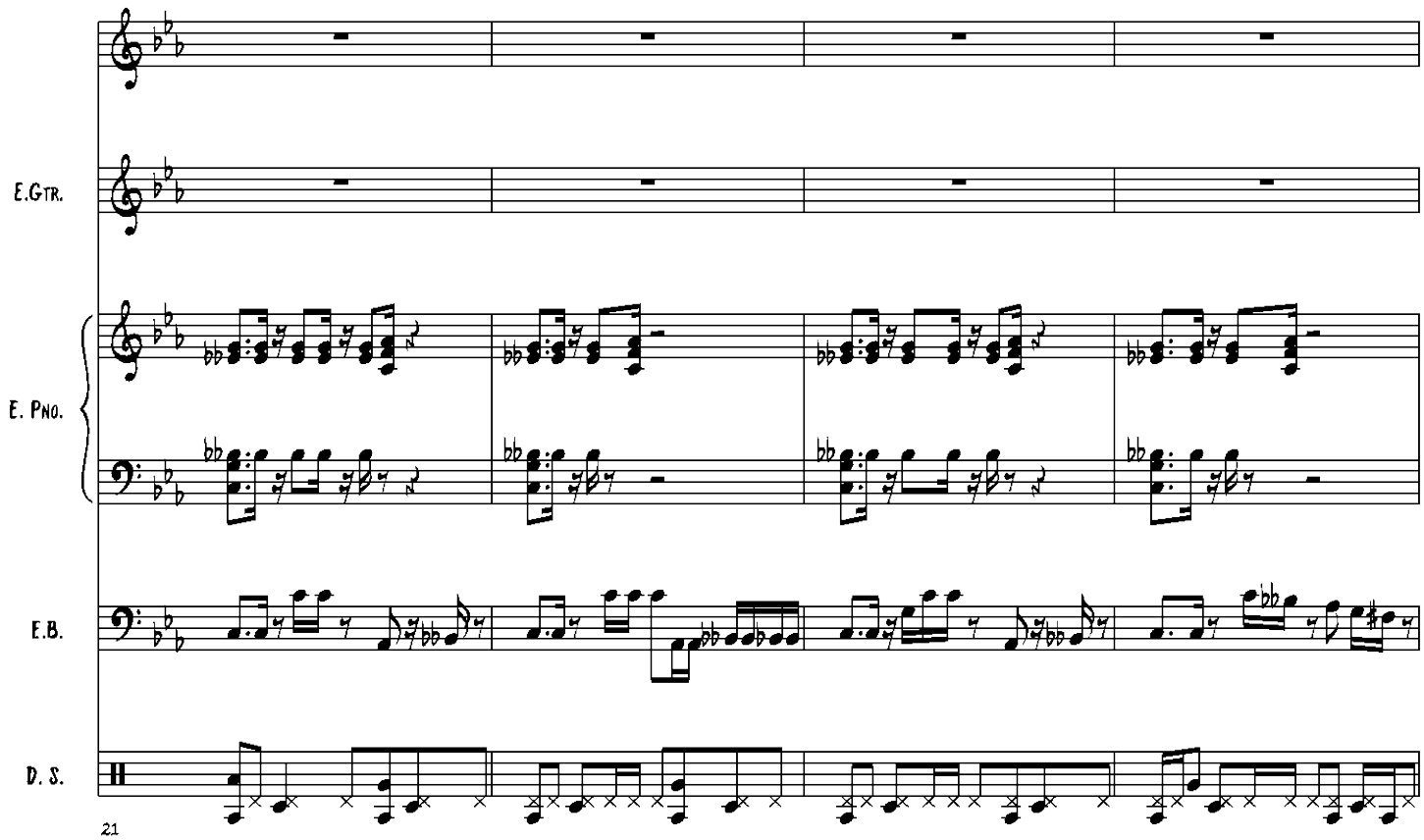


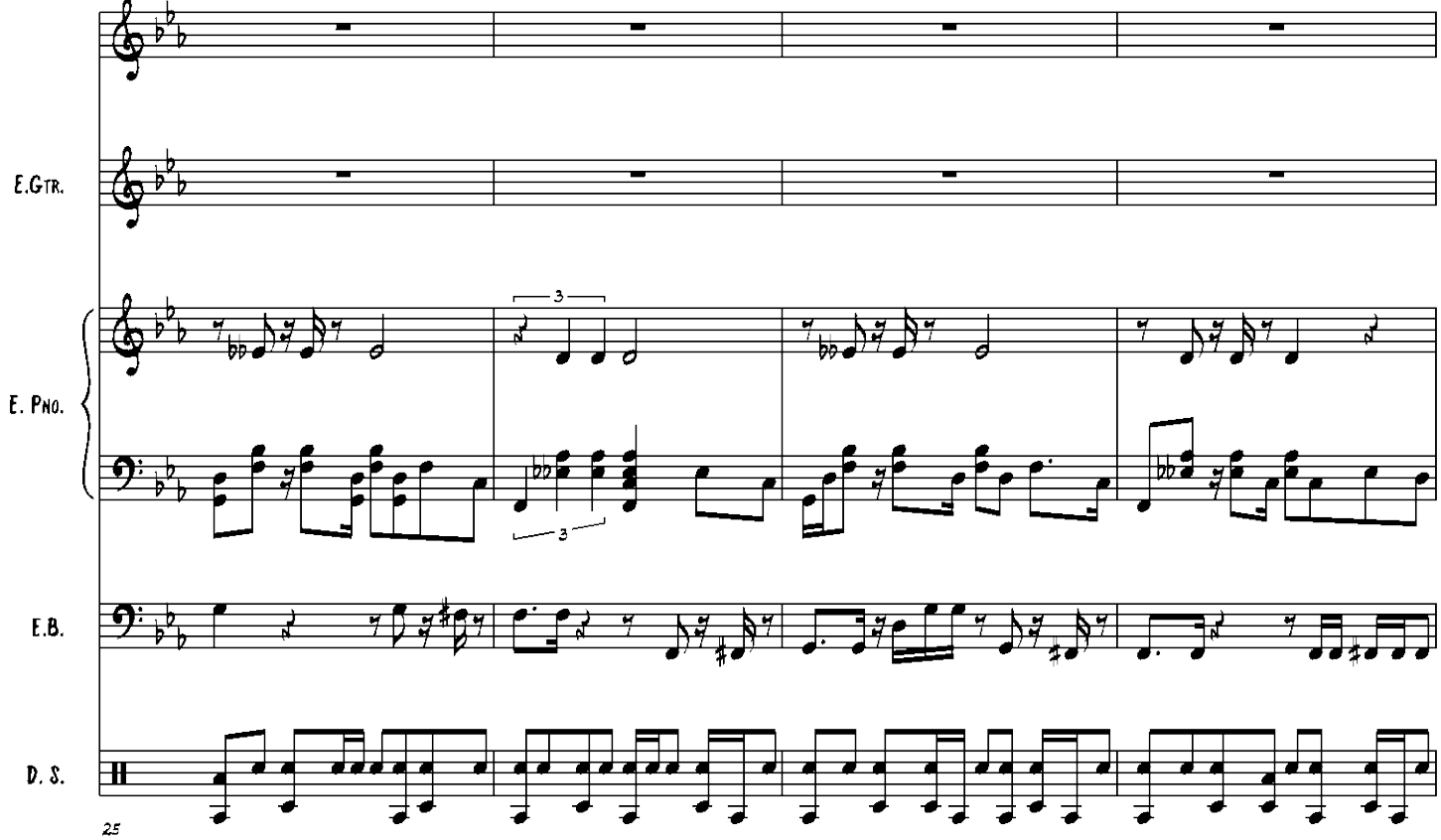
© 2017

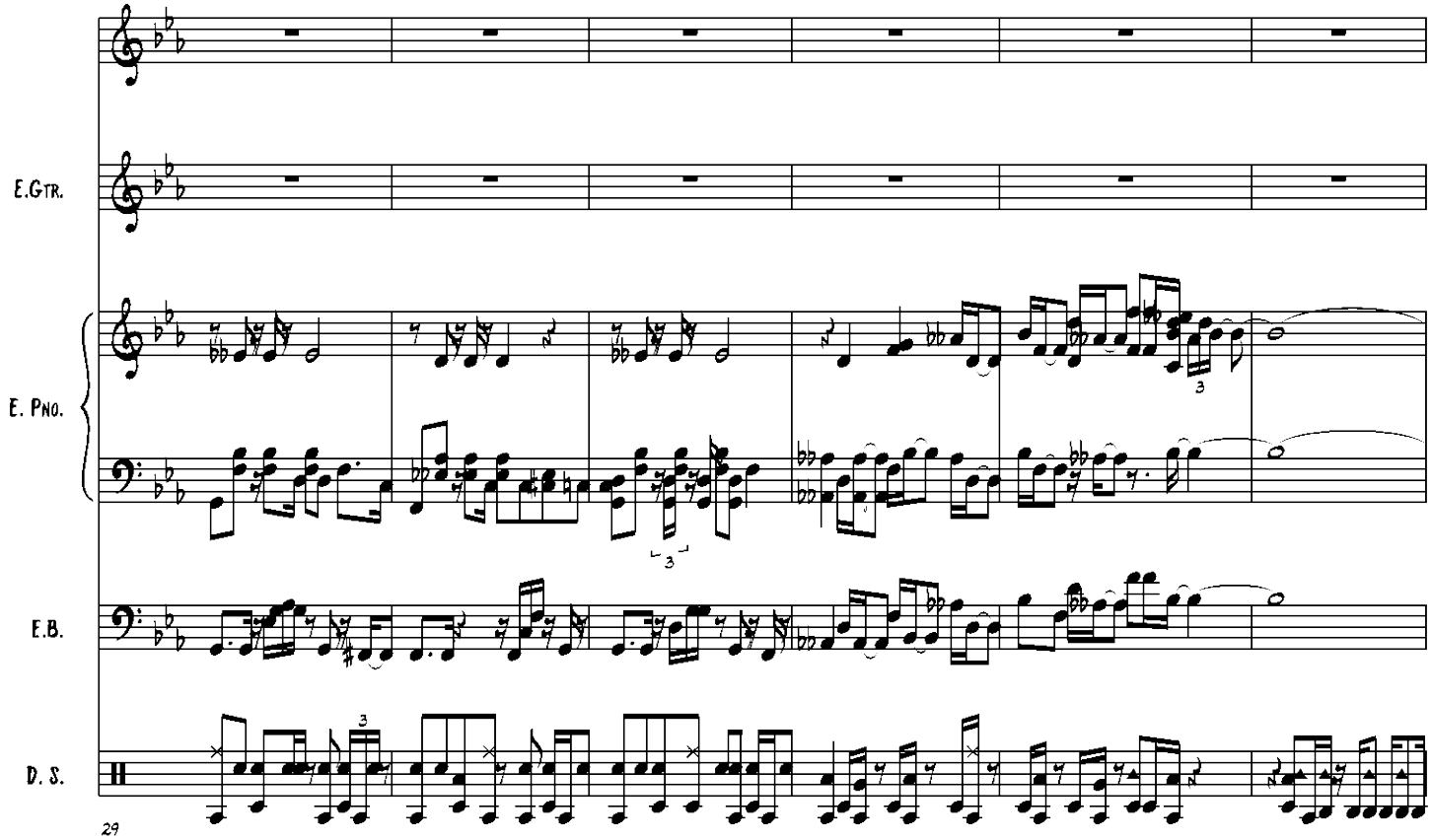

E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
9

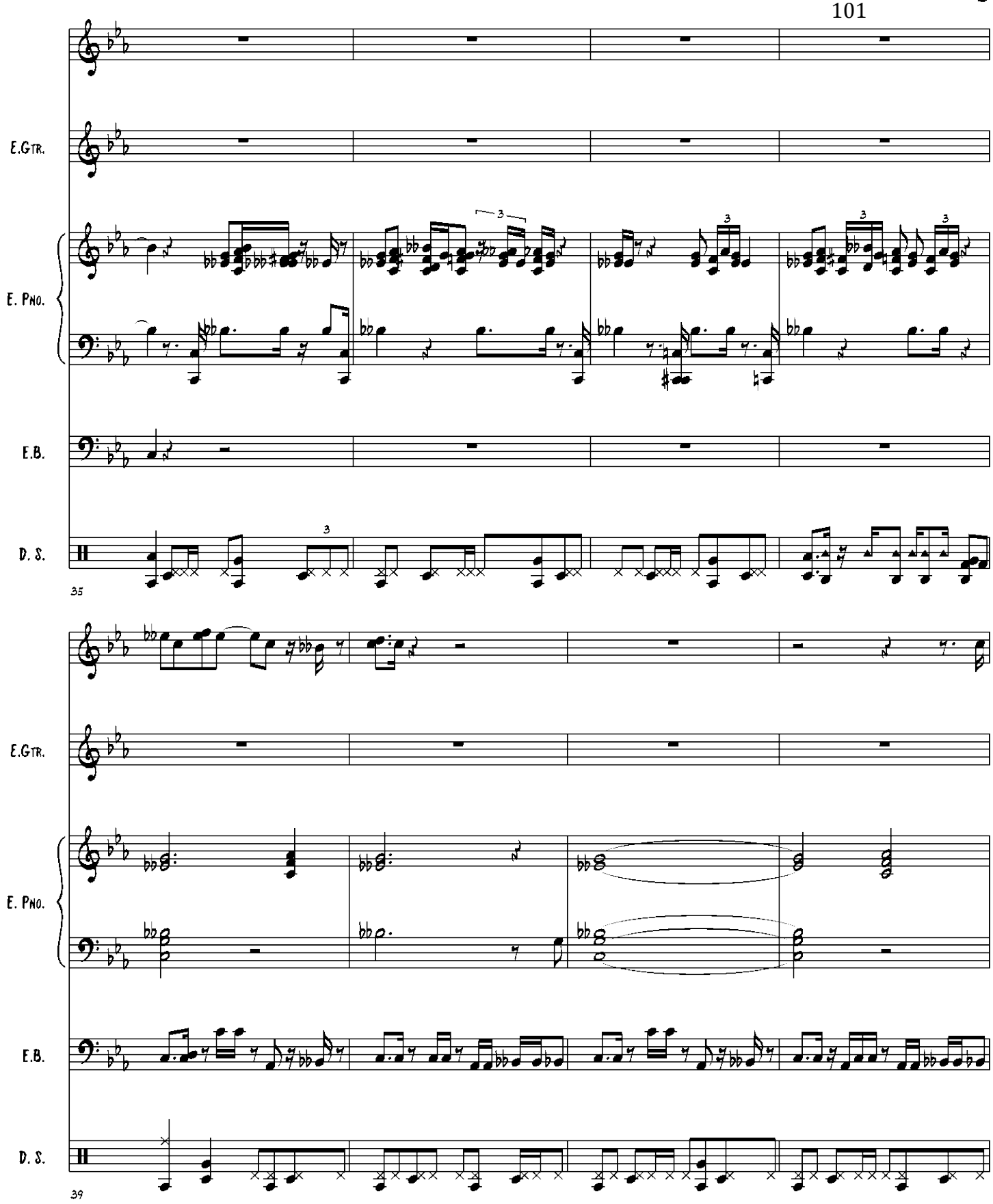

E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
13

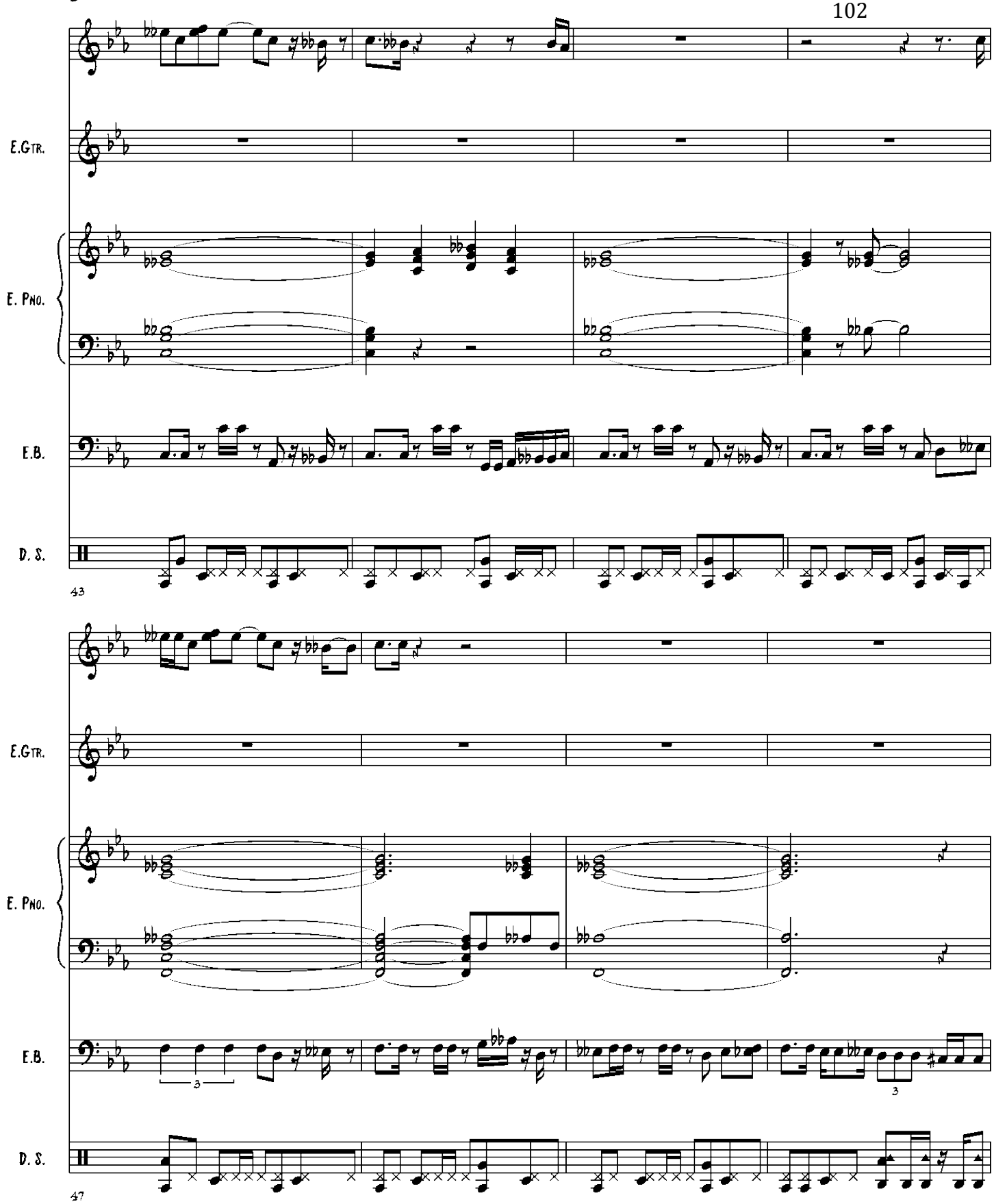

E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
17

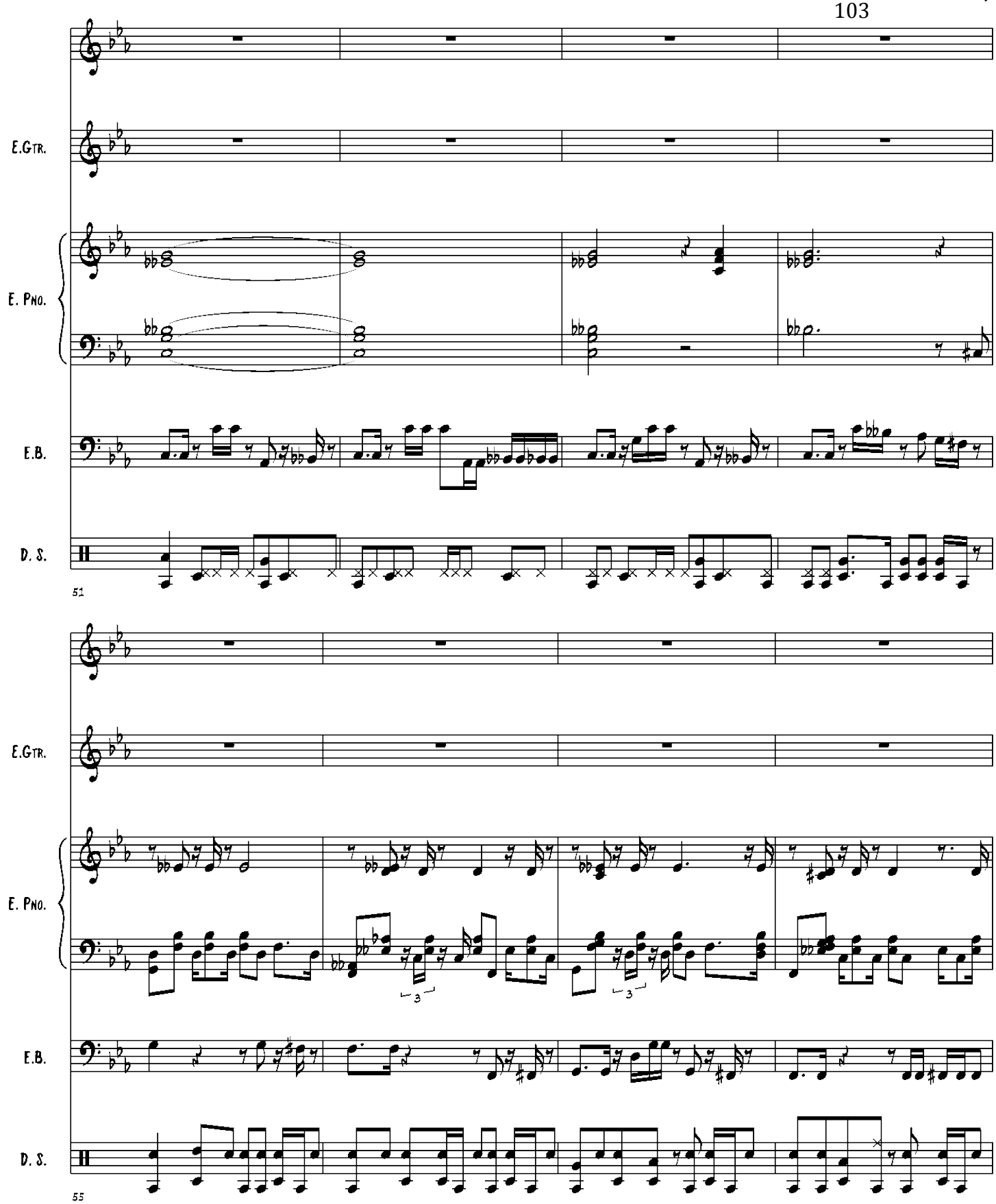

E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
21

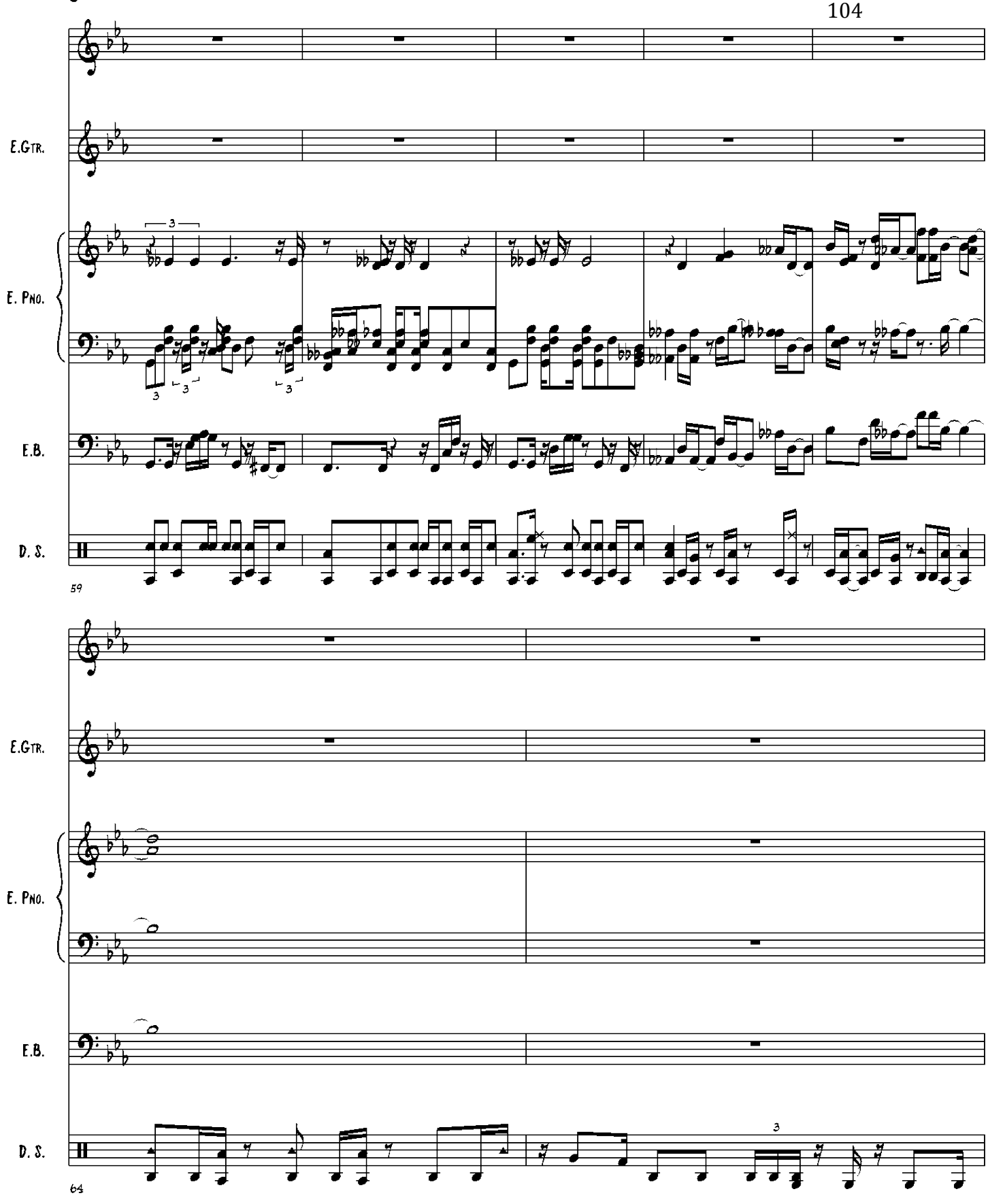

E.GTR.
E. PNO.
E.B.
D. S.
25

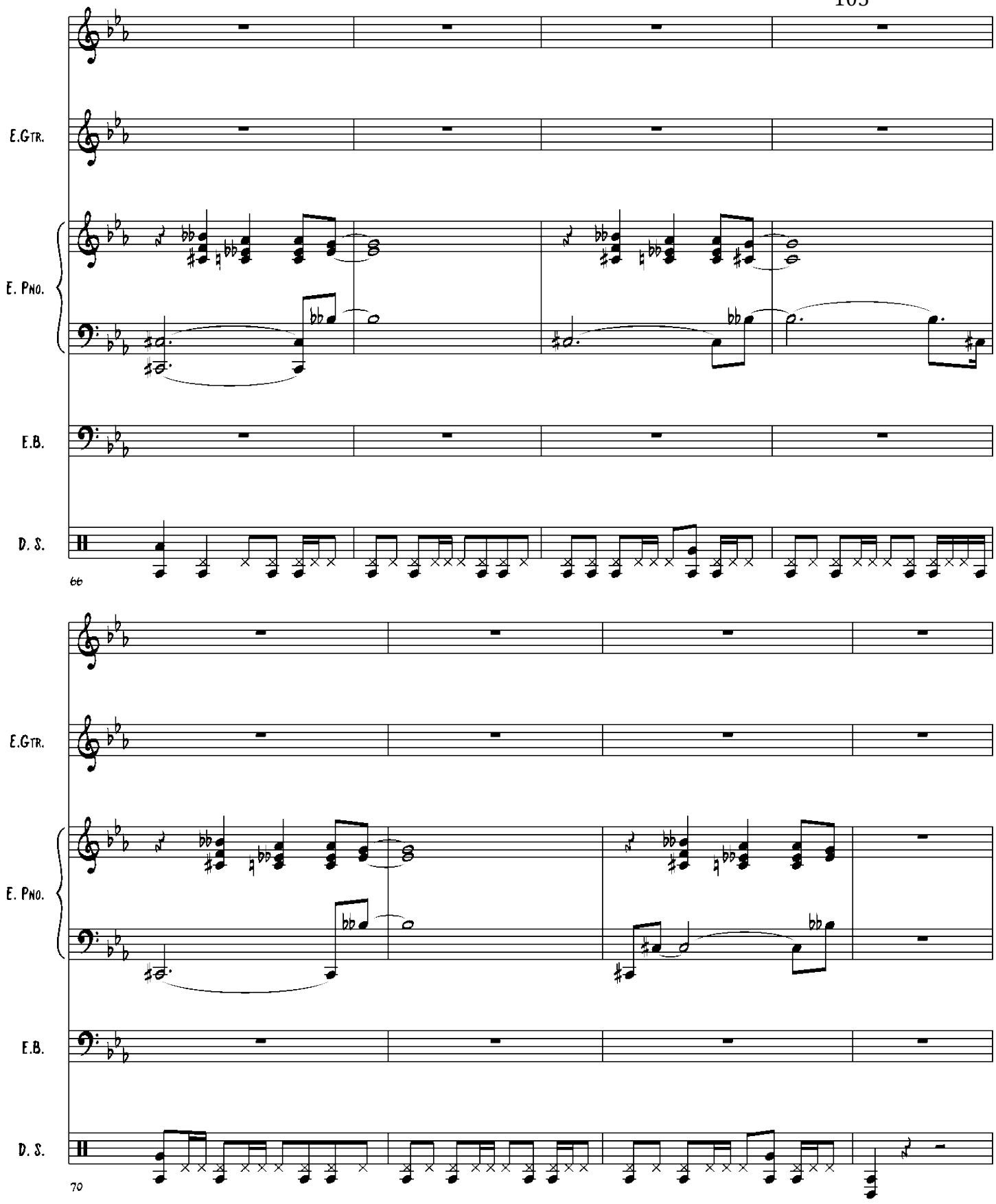

E.GTR.
E. PNO.
E.B.
D. S.
29

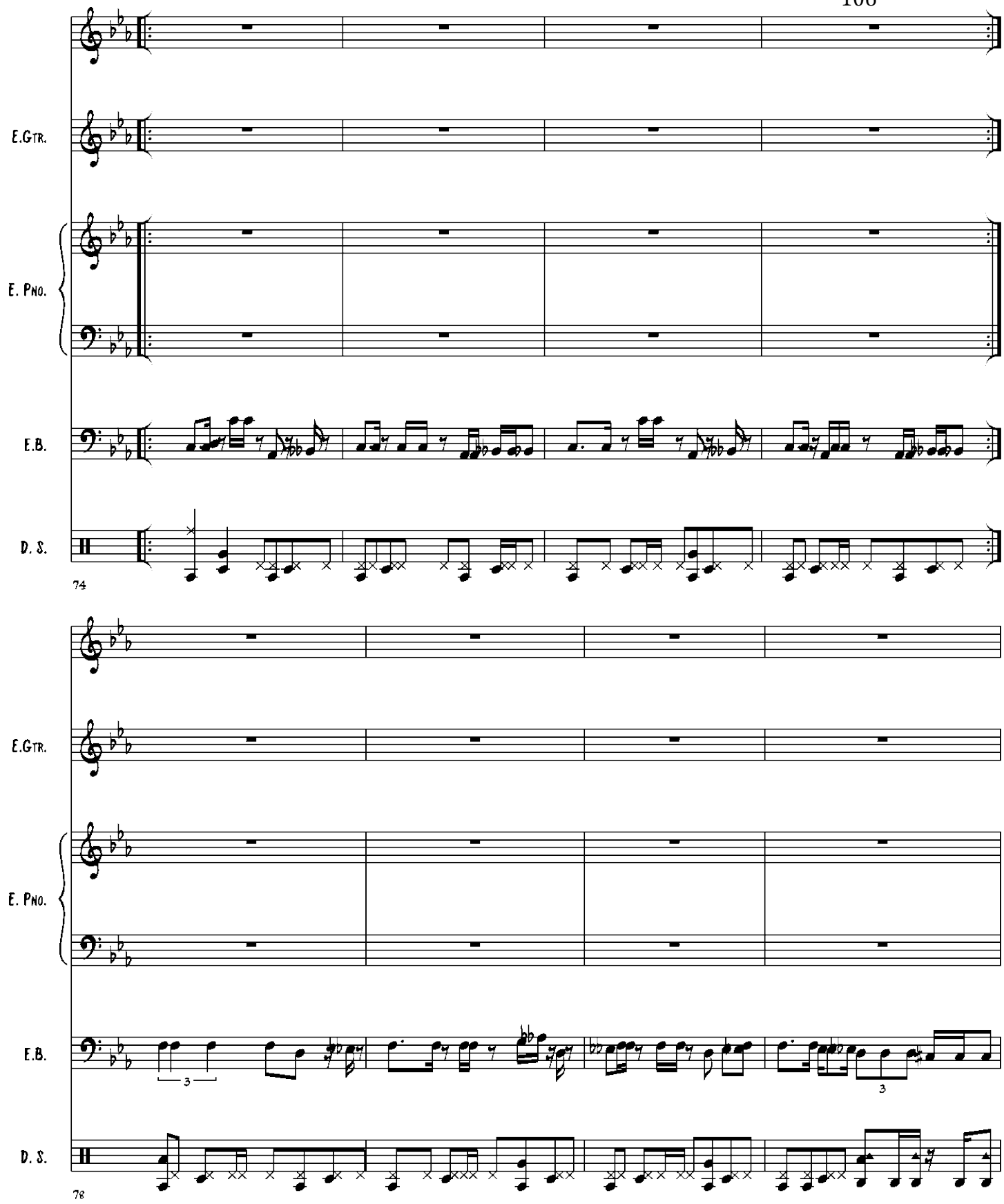

E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
35
E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
39

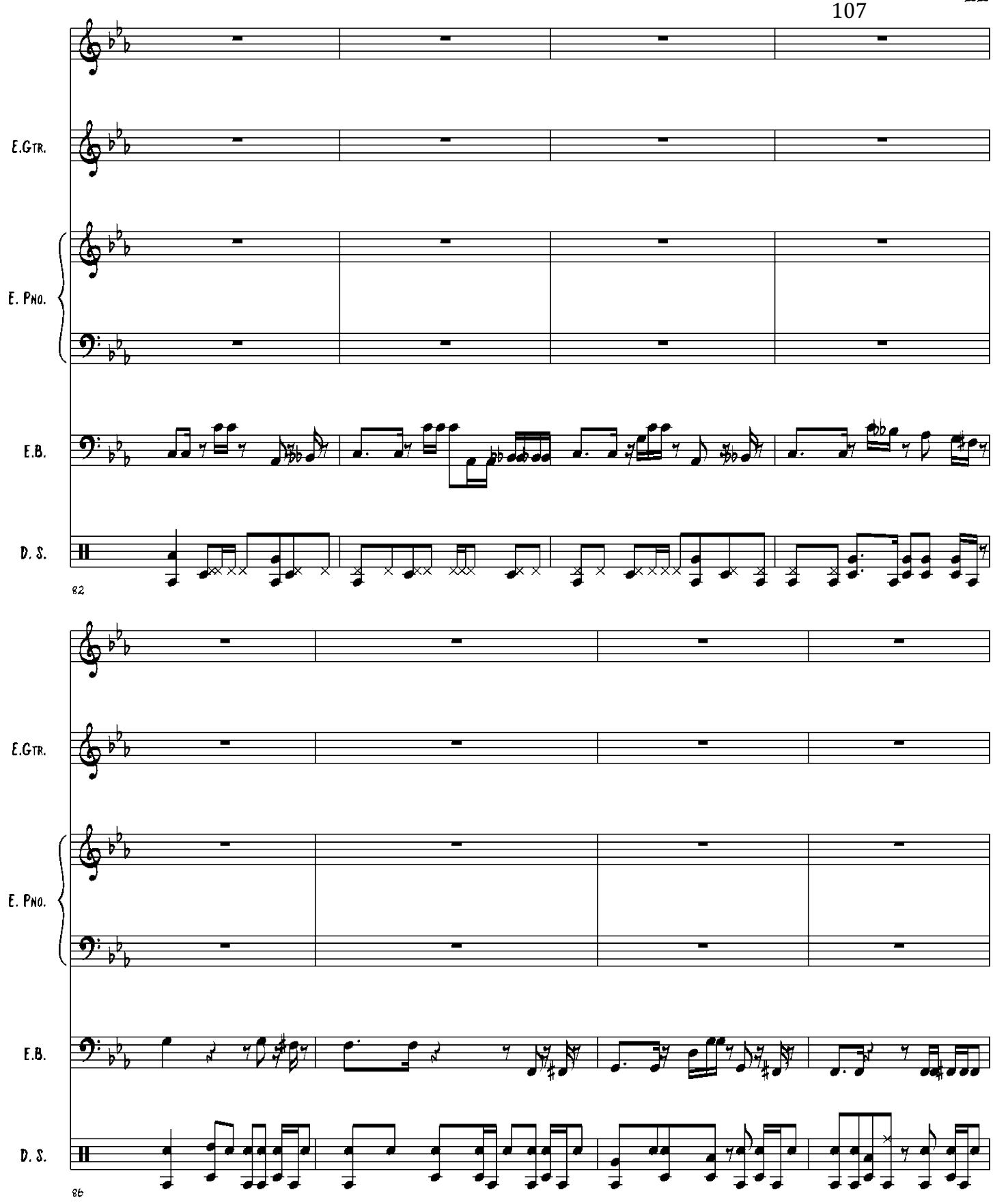

E.GTR.
E. PNO.
E.B.
D. S.
43
E.GTR.
E. PNO.
E.B.
D. S.
47

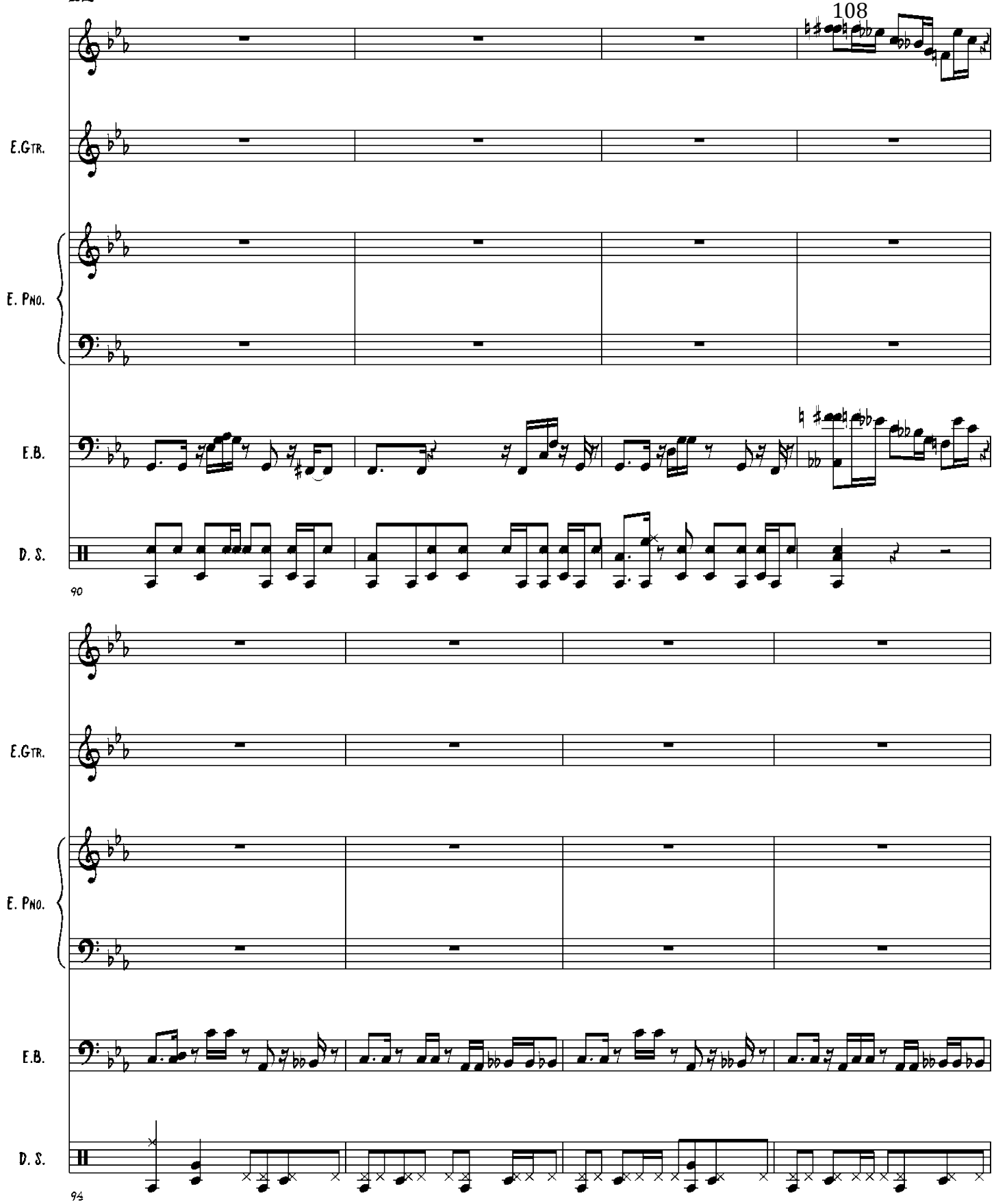

E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
51
E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
55

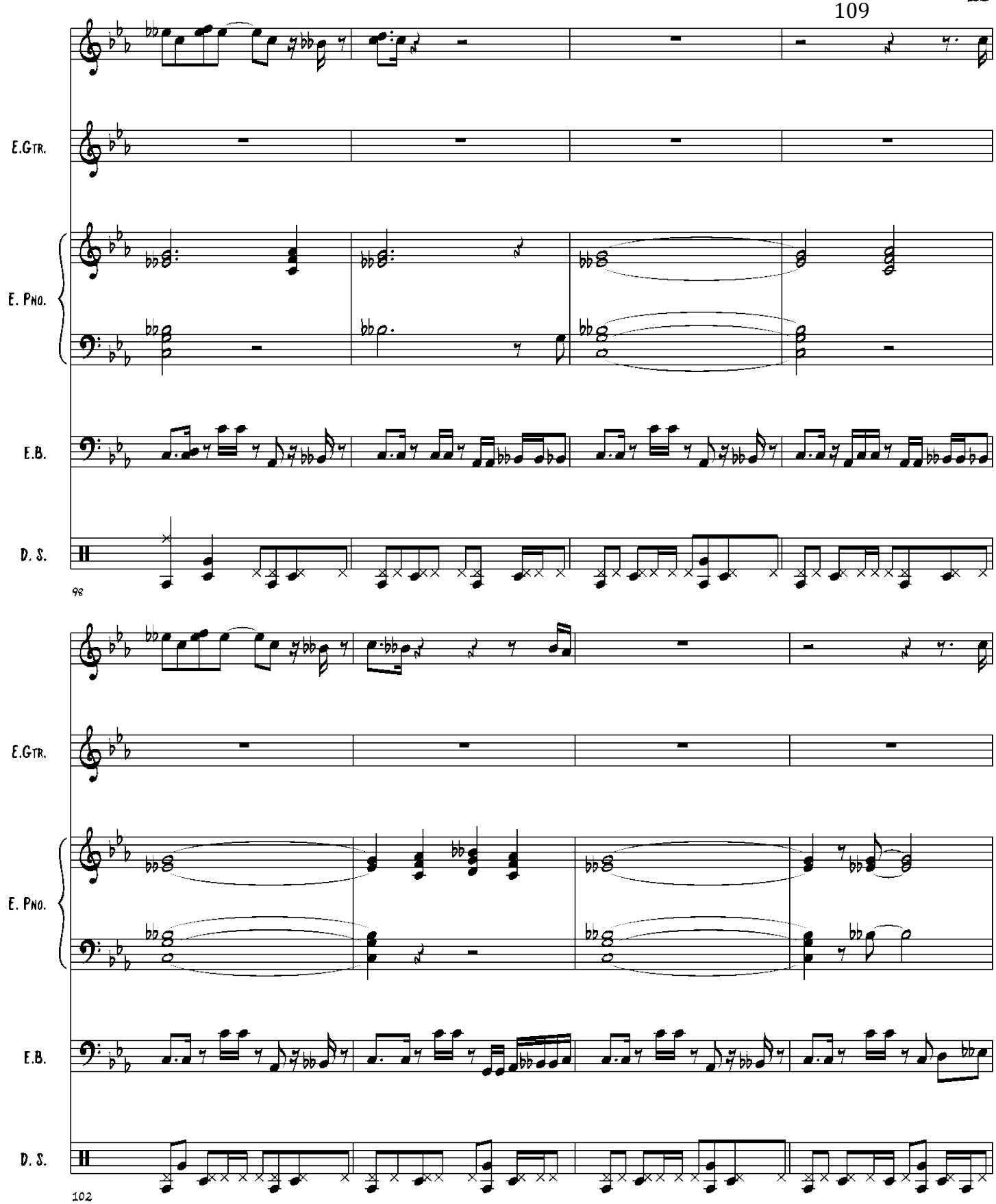

E.GTR.
E. PNO.
E.B.
D. S.
59
E.GTR.
E. PNO.
E.B.
D. S.
64

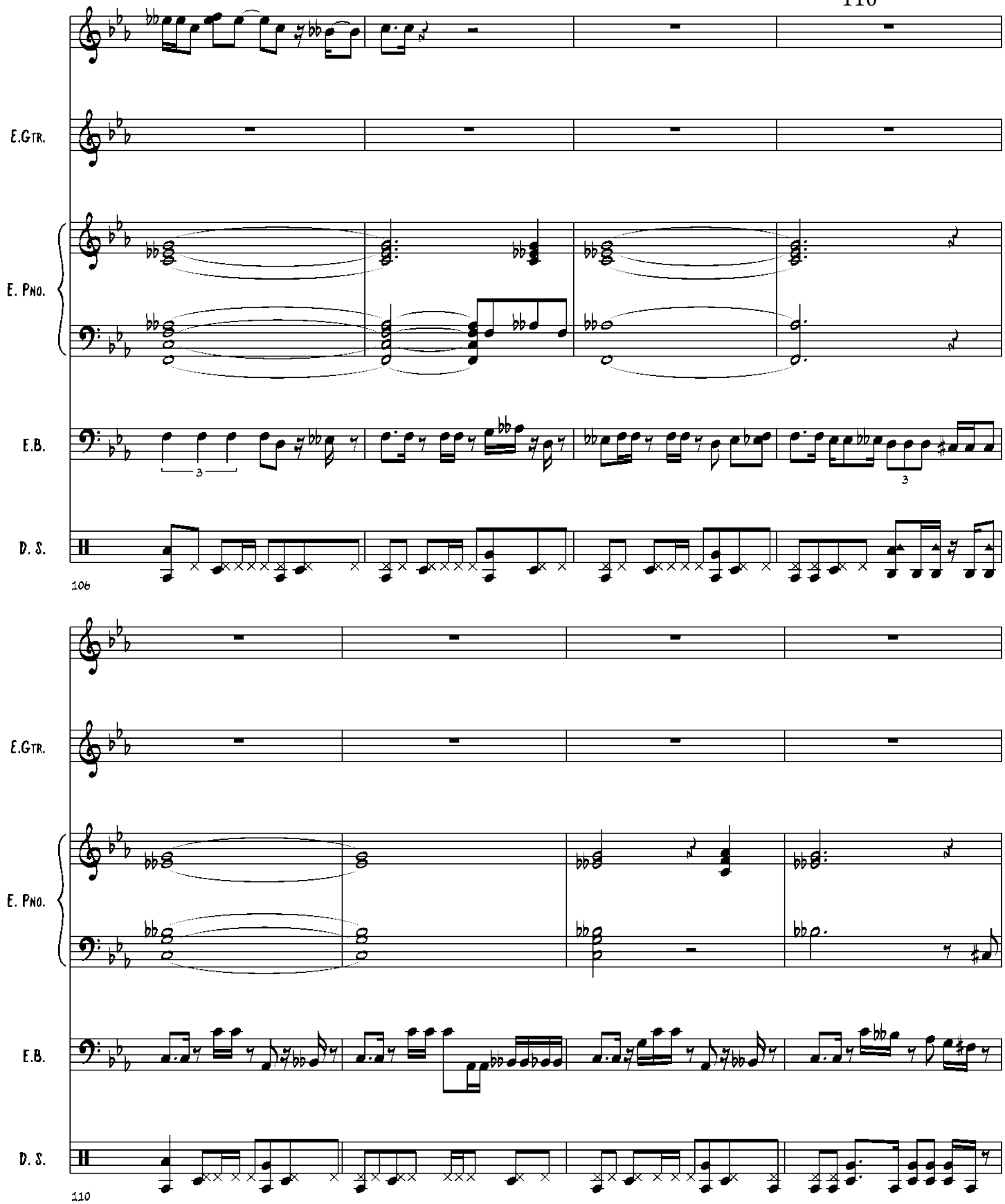

E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
66
E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
70

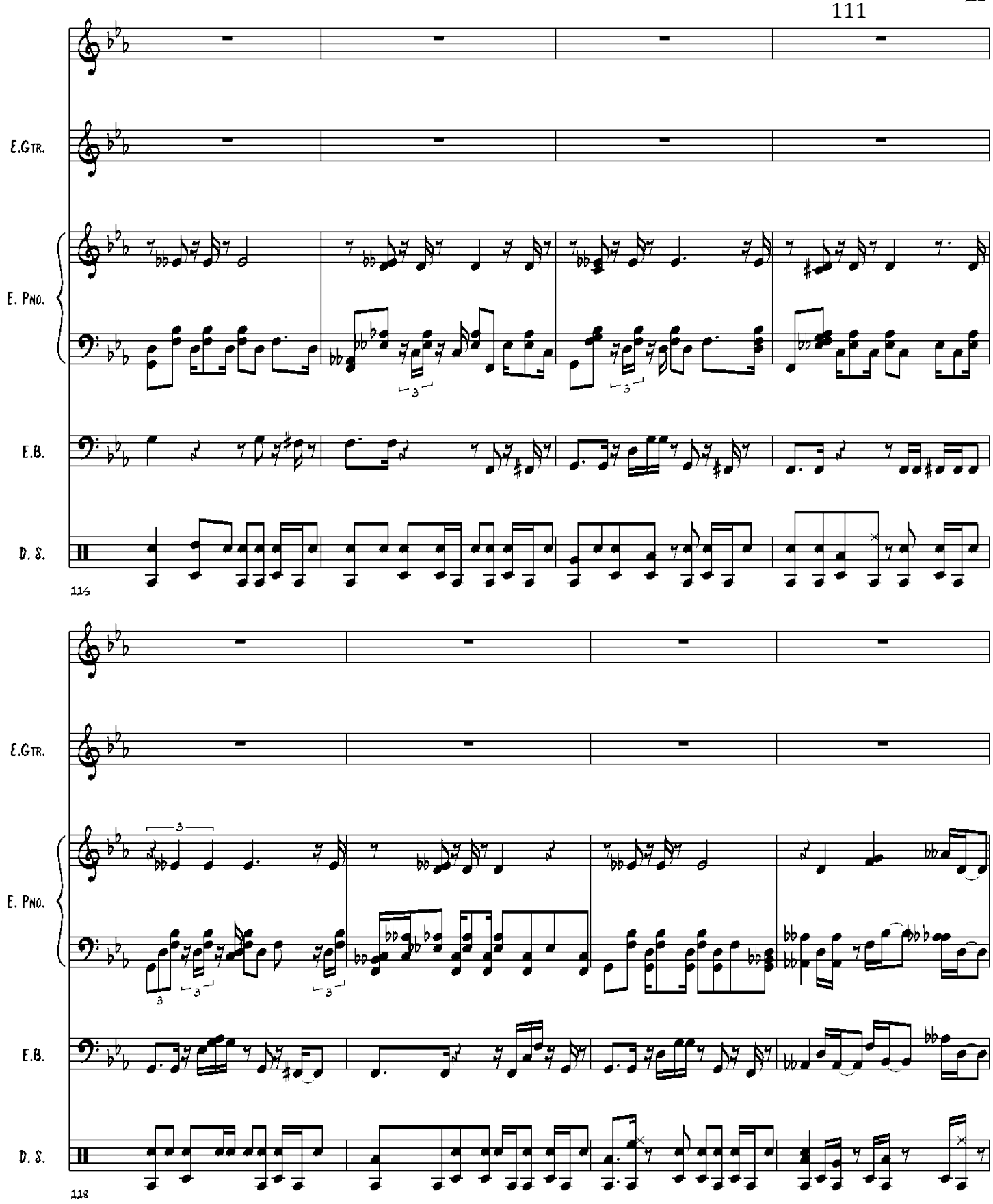

E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
74
E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
78

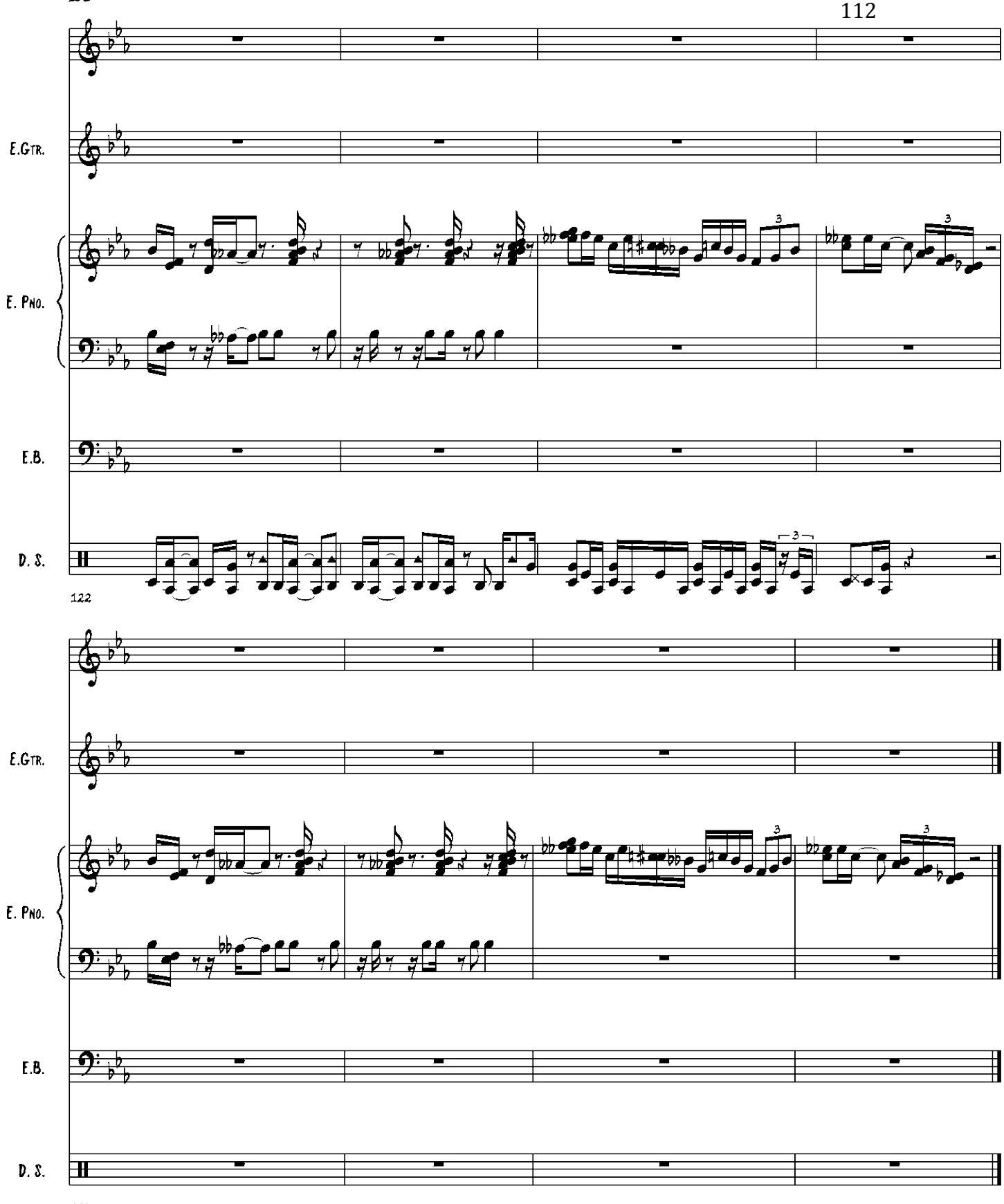

E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
82
E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
86


E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
90
E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
94


E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
98
E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
102


E.GTR.
E. PNO.
E.B.
D. S.
106
E.GTR.
E. PNO.
E.B.
D. S.
110


E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
114
E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
118


E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
122
E.Gtr.
E. Pno.
E.B.
D. S.
126

2.3.1.5 Tema 5 Leyenda

El *Funk* es la representación viva del ser humano y su naturaleza muchas veces incomprendida, el ser humano siempre se mantiene en busca de la verdad, no importa cuánto tiempo pase, siempre se mantendrá en la difícil pero honorable tarea de ser mejor cada día. Es lo mismo que evolucionar, y es lo que el *Funk* tiene como esencia, ser leyenda, seguir de pie a través de los años, generaciones y eras. El tema presentado por el autor busca expresar reflexión, usa un sonido suave y ligero con el fin de buscar paz y relajación, sin perder la sonoridad del *Funk.*

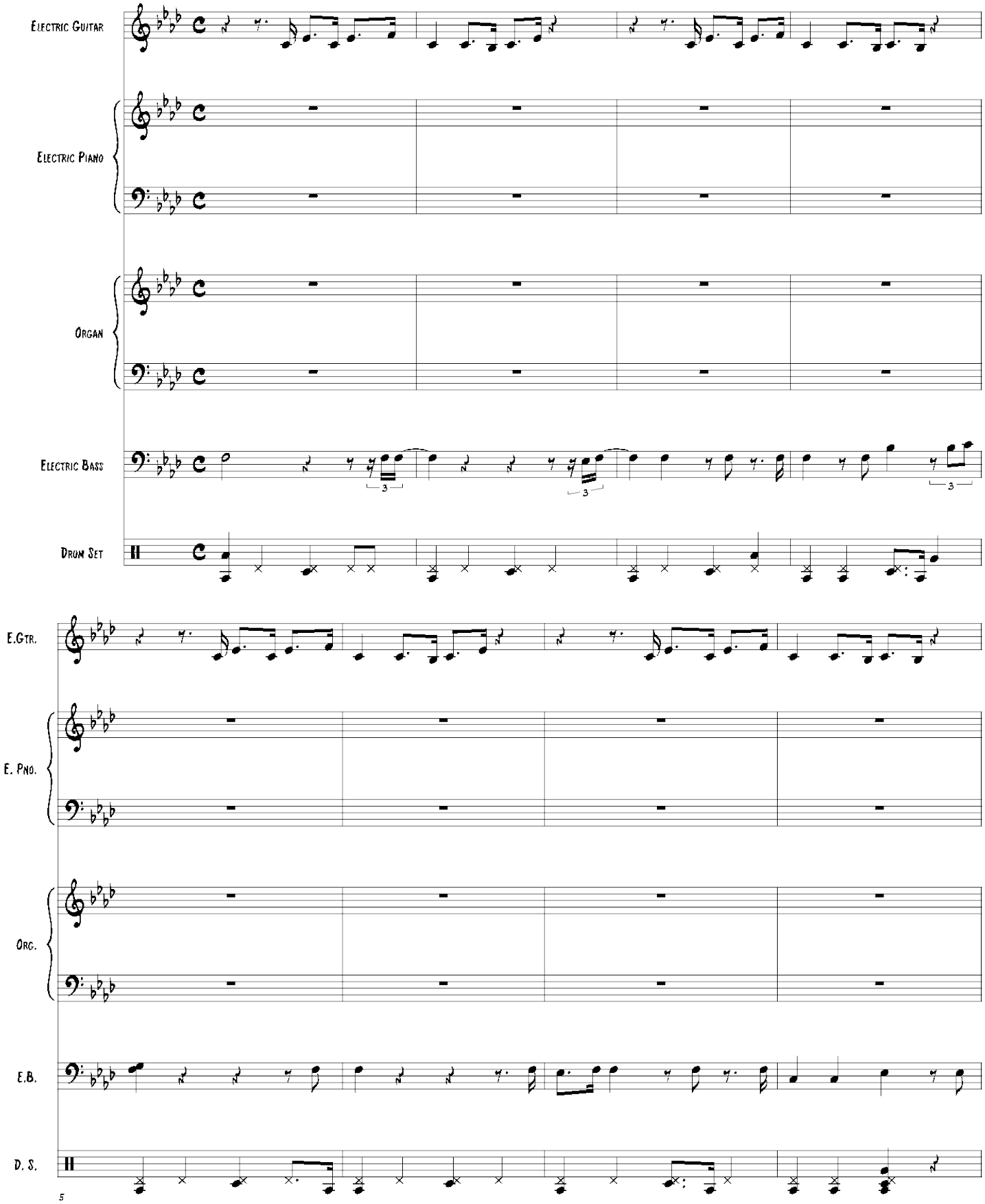
La forma del tema es A-B-C partiendo con un *vamp* como introducción, cada parte del tema se repite dos veces. Hay una variación en la forma con una parte C alargada con otro círculo armónico que resuelve al *vamp*.

En definitiva el autor determina que existen seres humanos que dedican su vida en busca de la verdad absoluta, algunos obtienen resultados, otros no pero dejan un legado, el cual hace que la misión de buscar la verdad no muera nunca, convirtiéndose así en leyendas y un ejemplo a seguir.

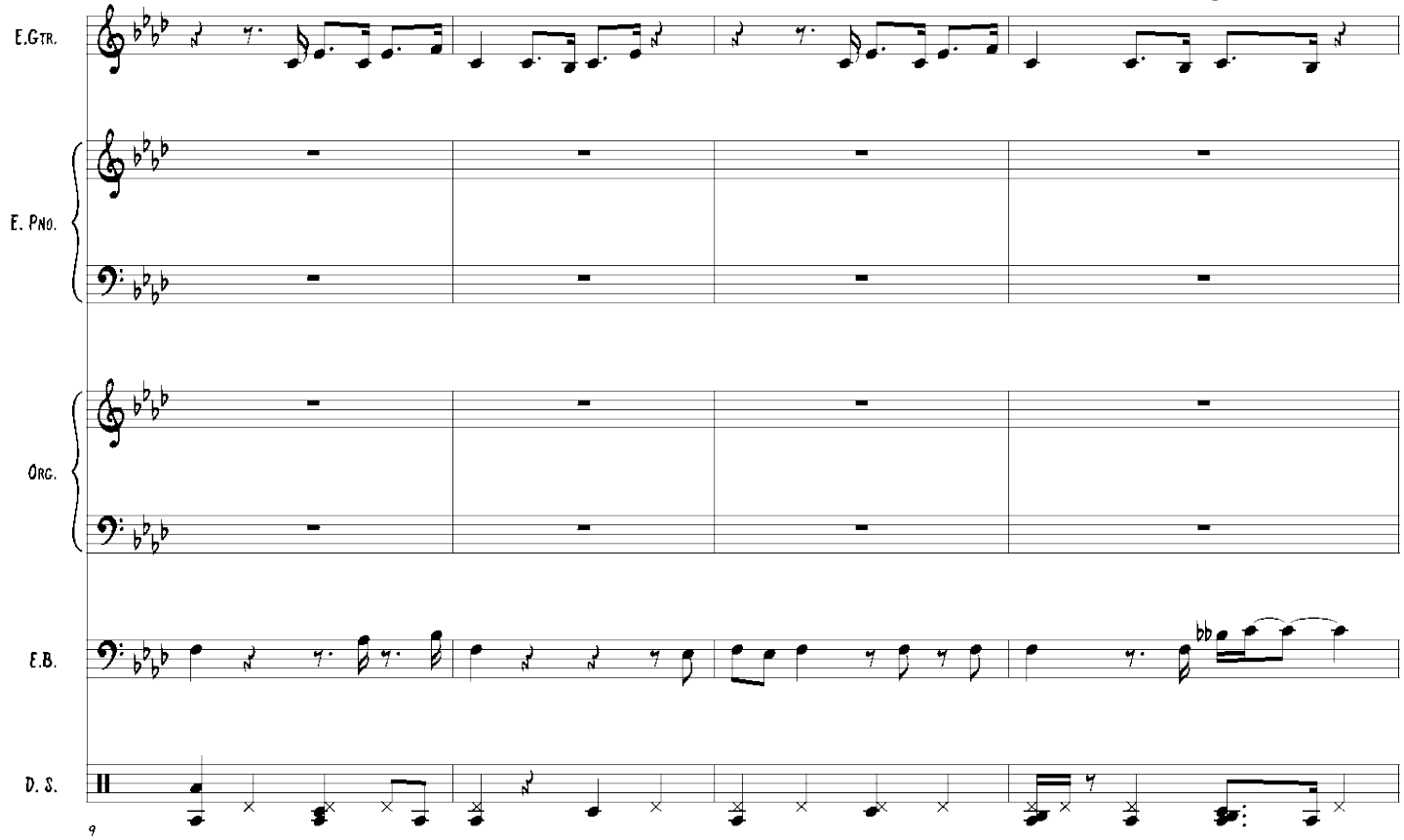
SCORE

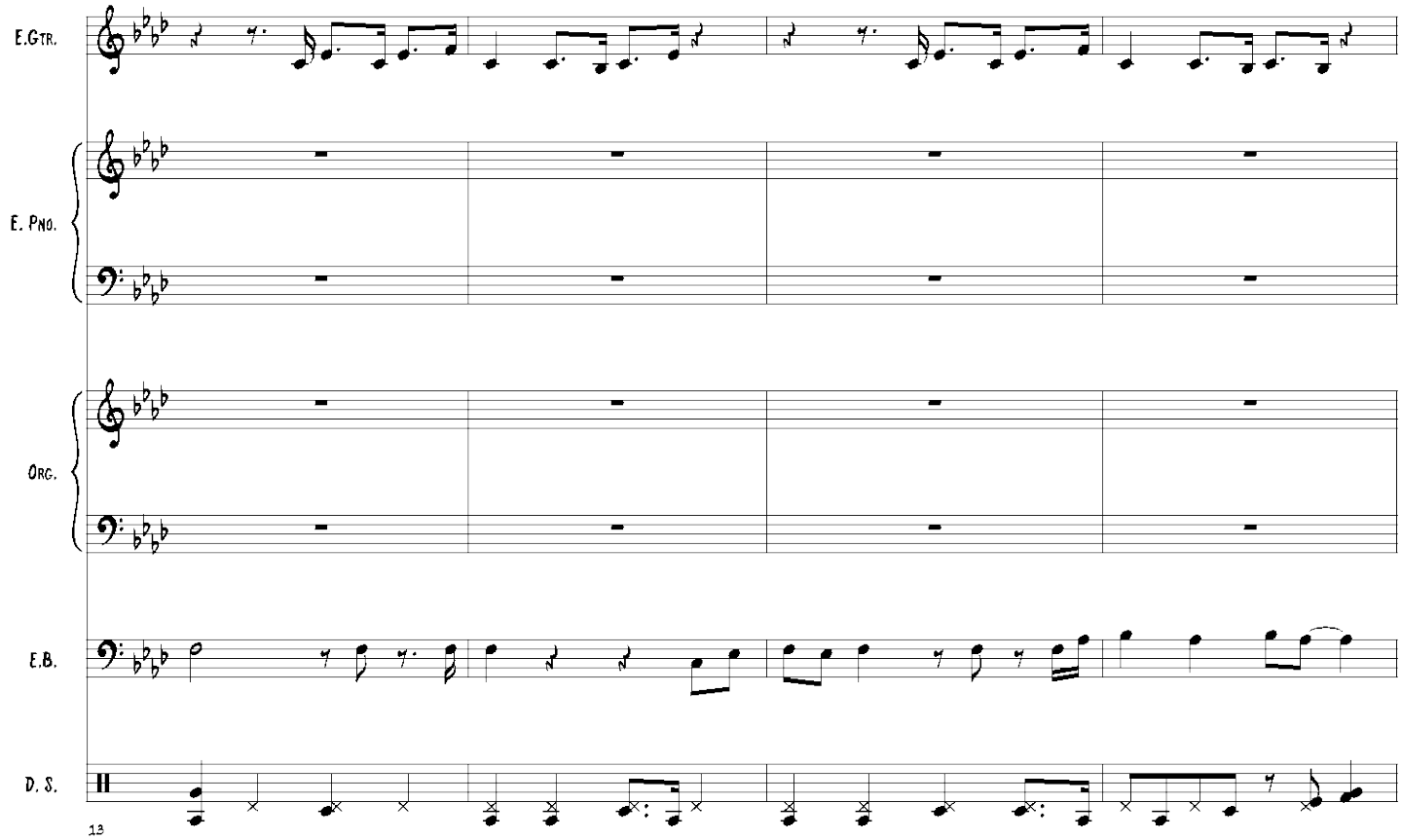
LEYENDA

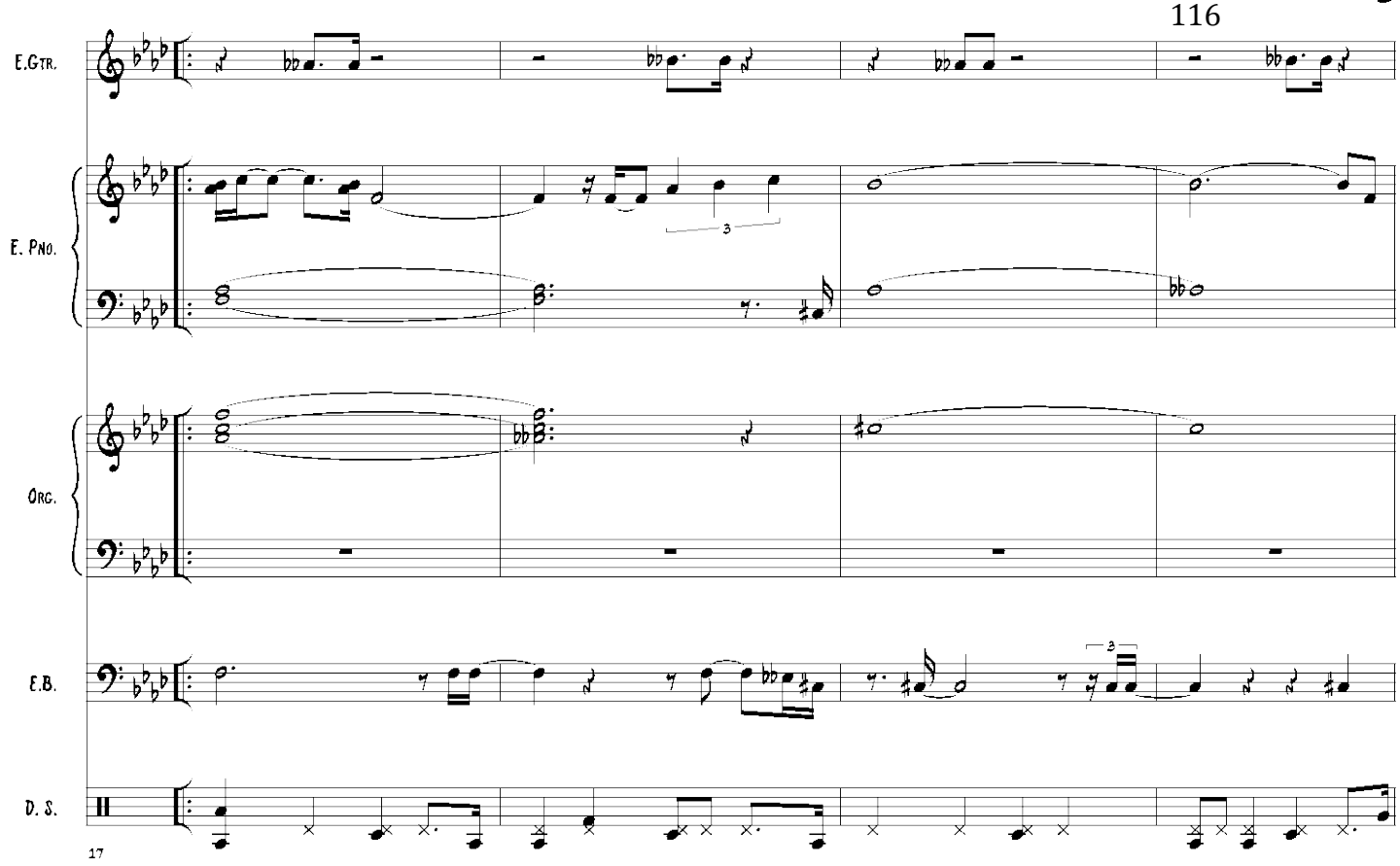
JOSE DAVILA
ARRANGER

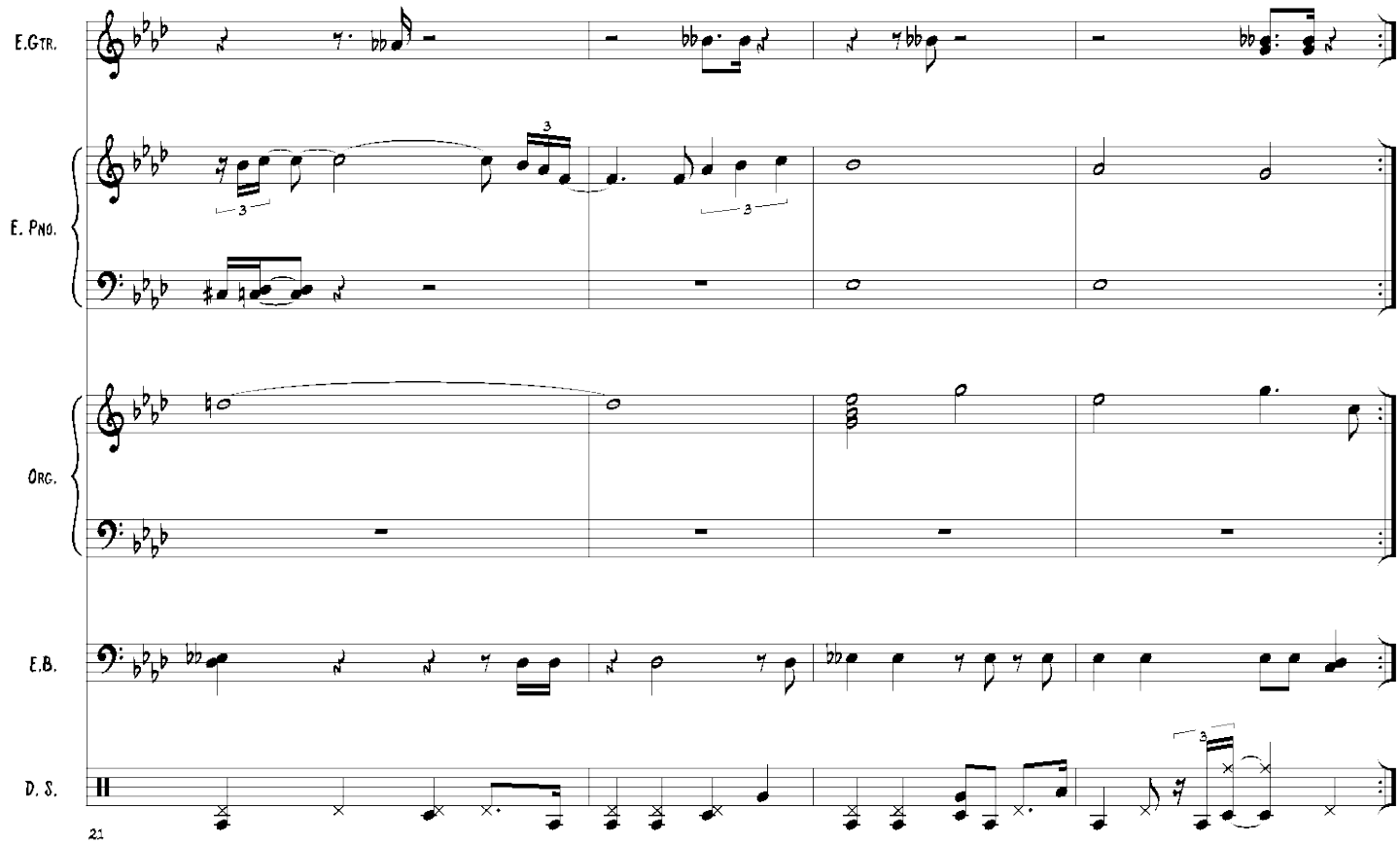


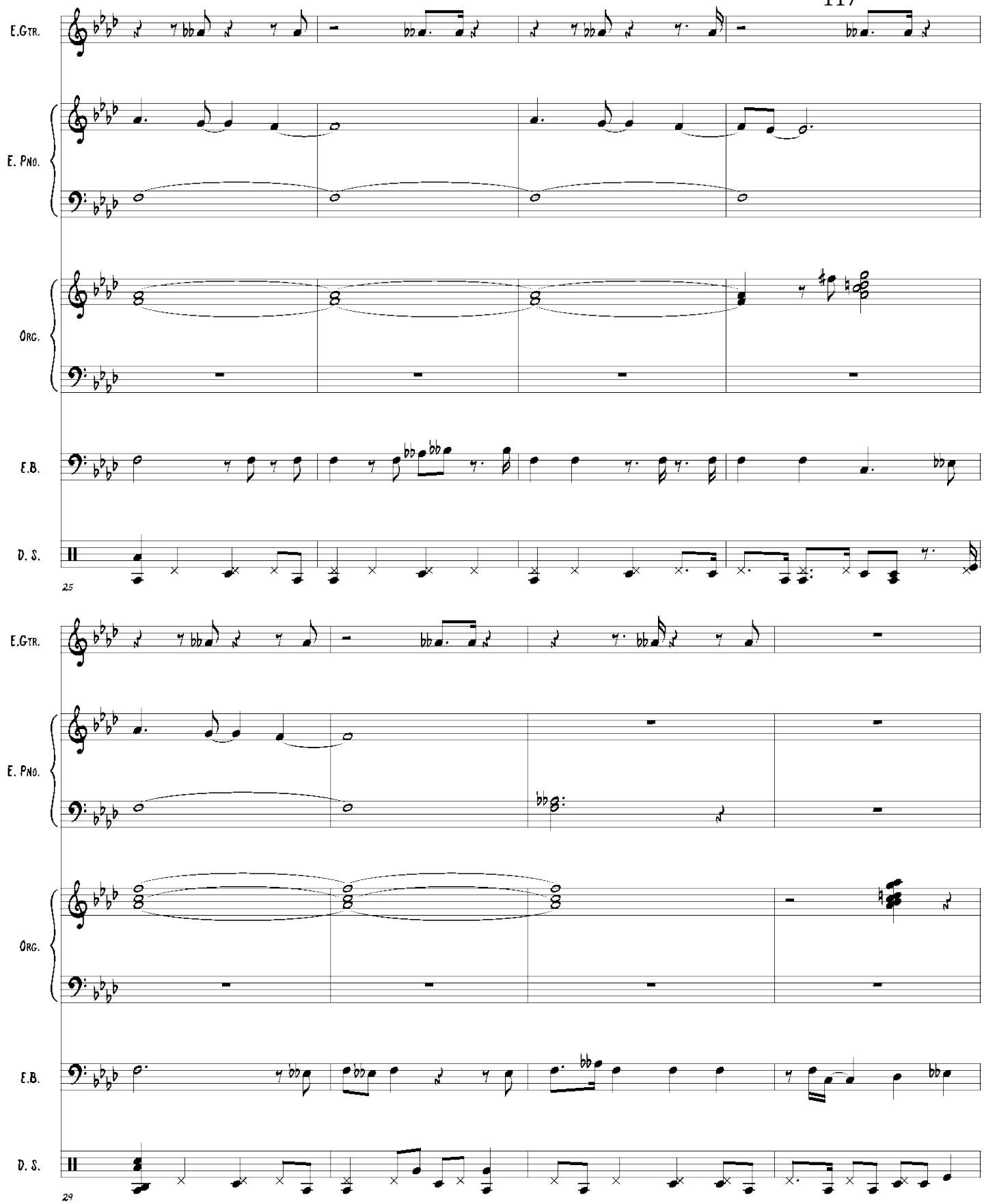
© 2017

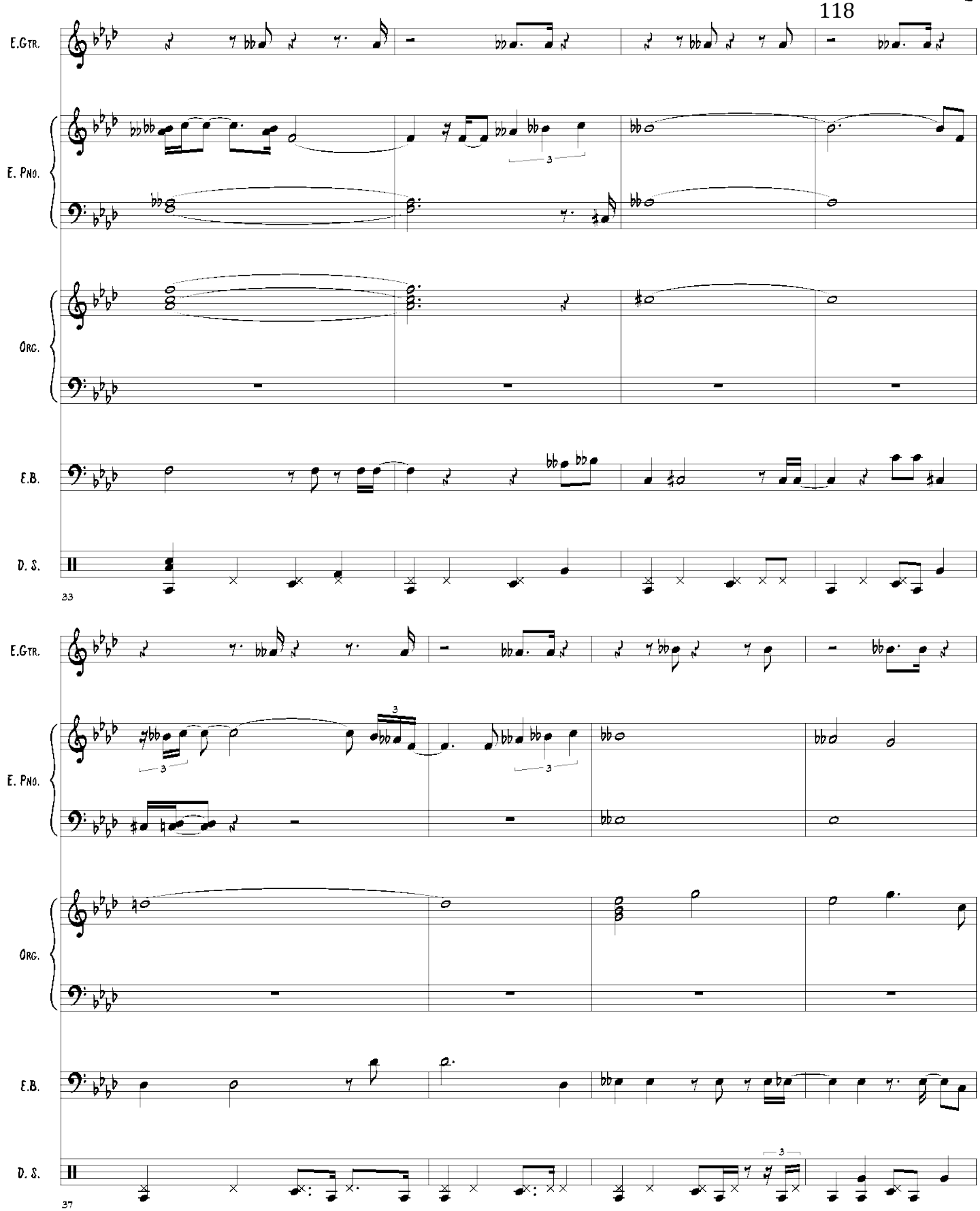

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
9

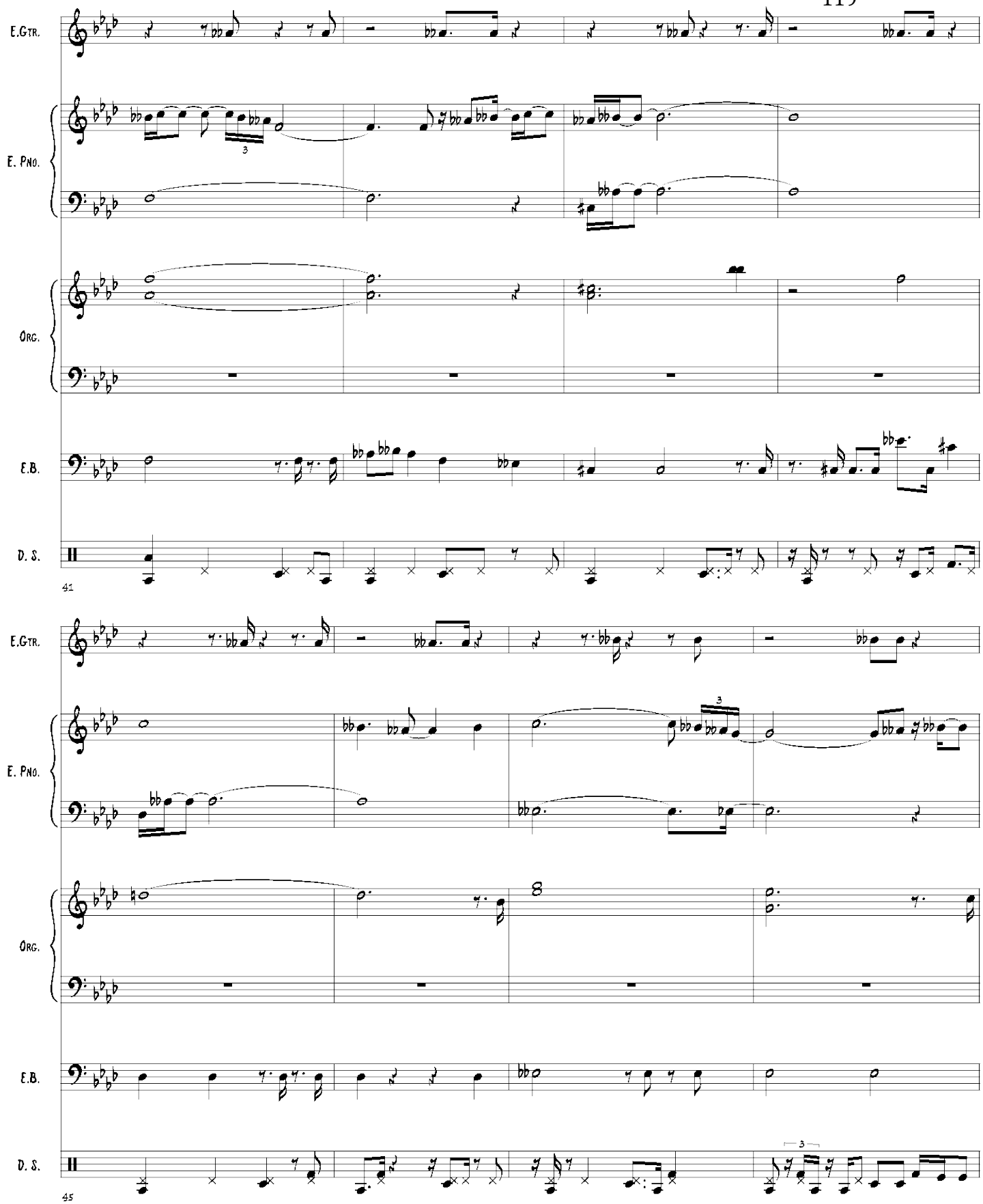

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
13


E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
17

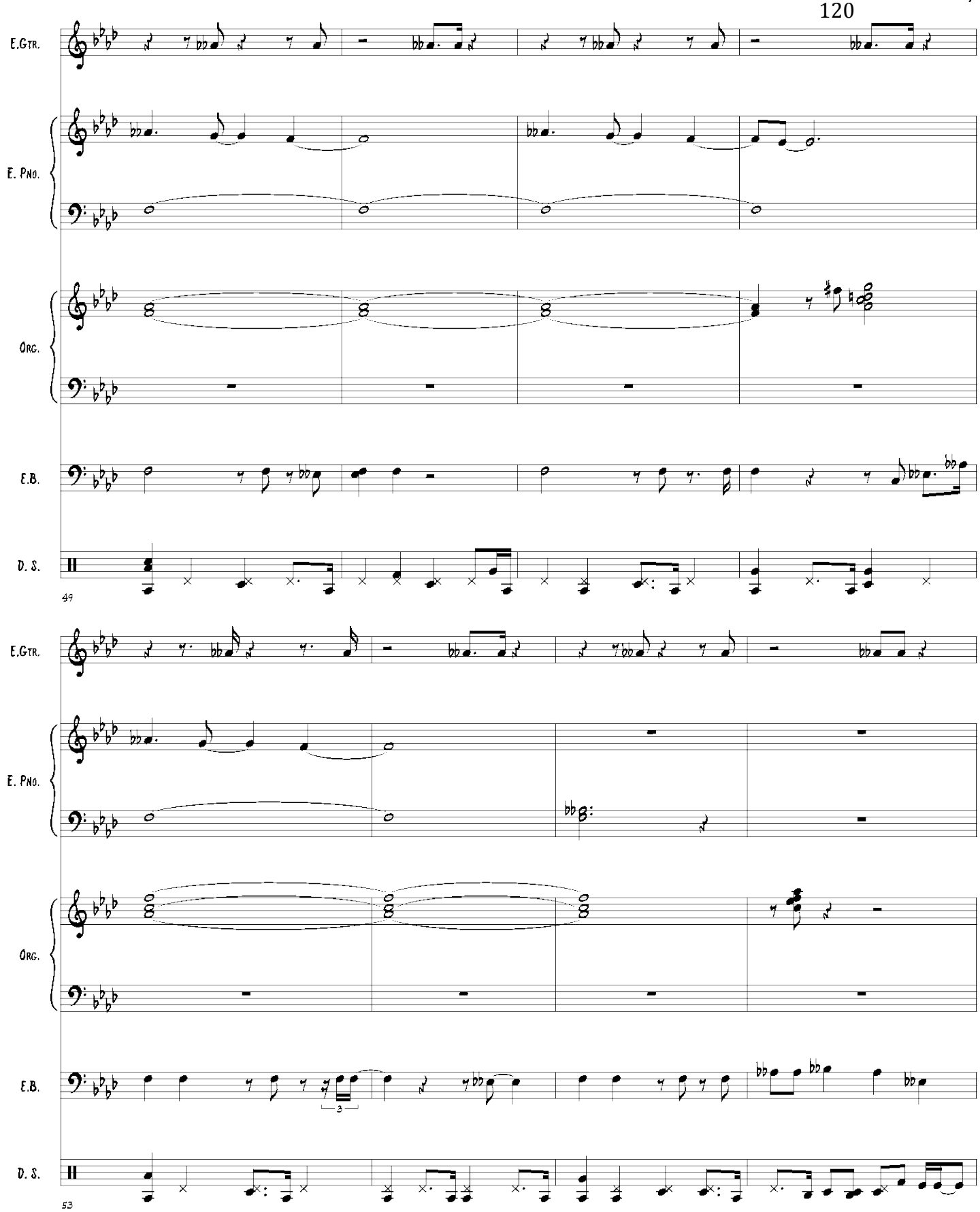

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
21

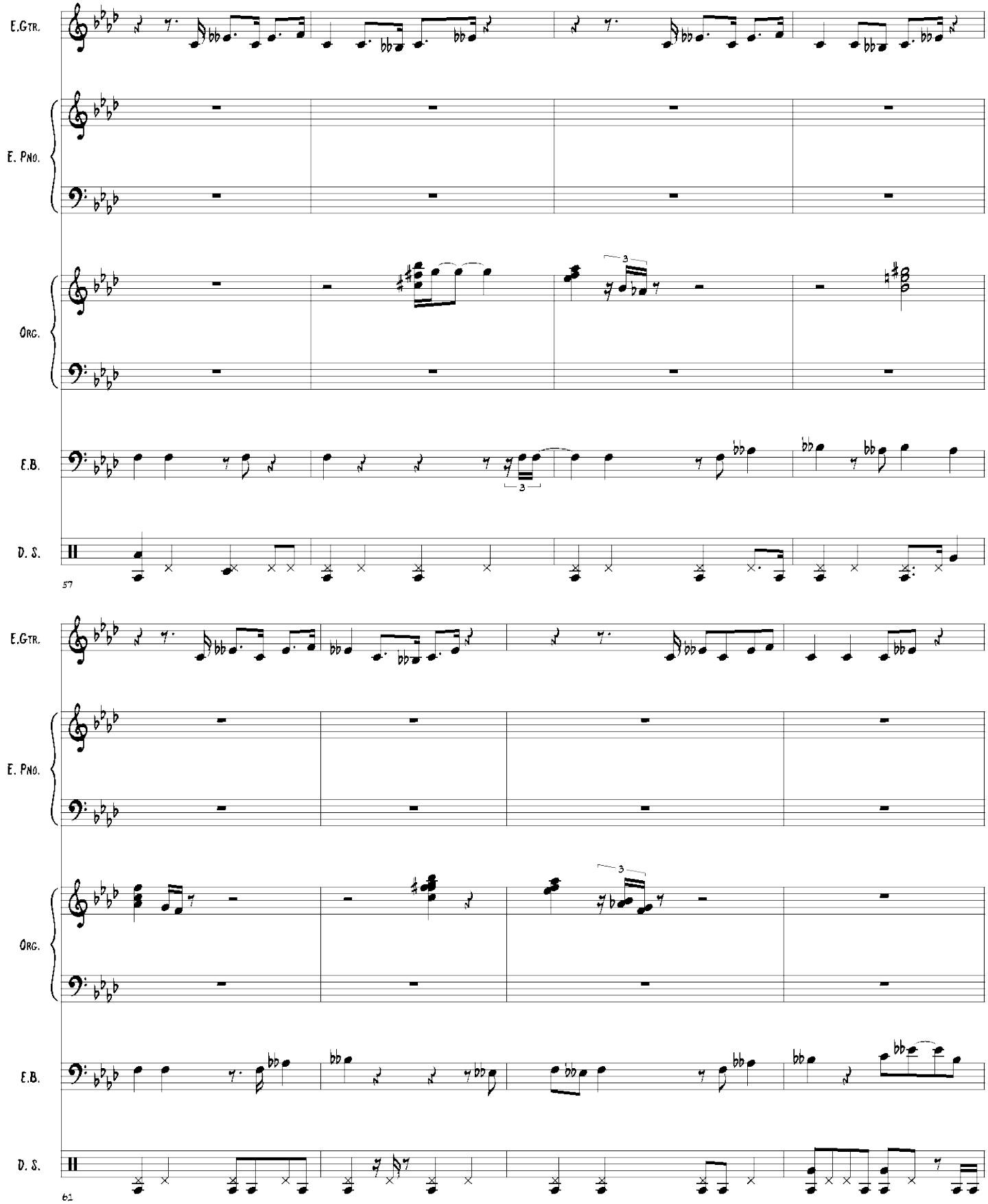

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
25
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
29

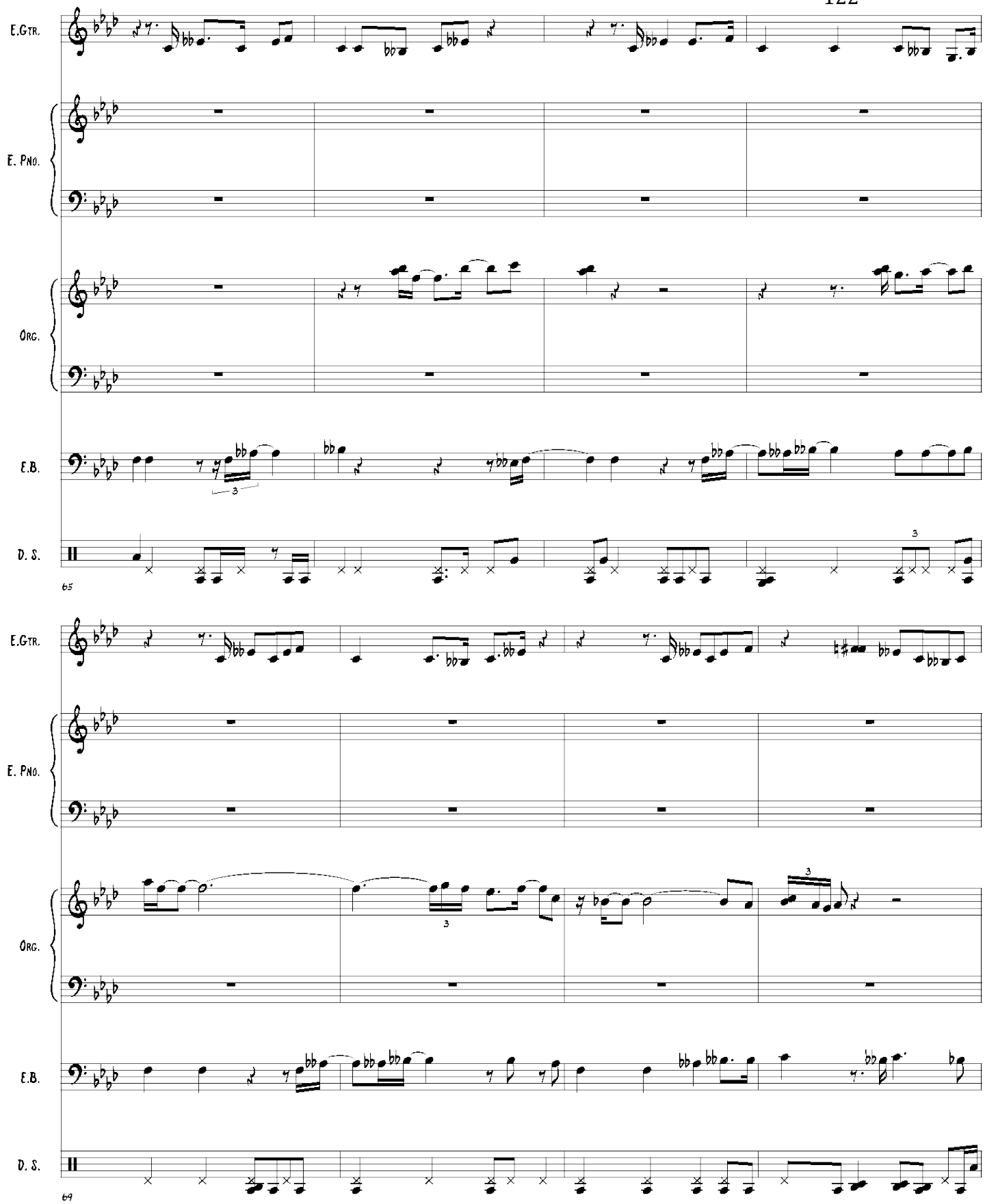

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
33
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
37

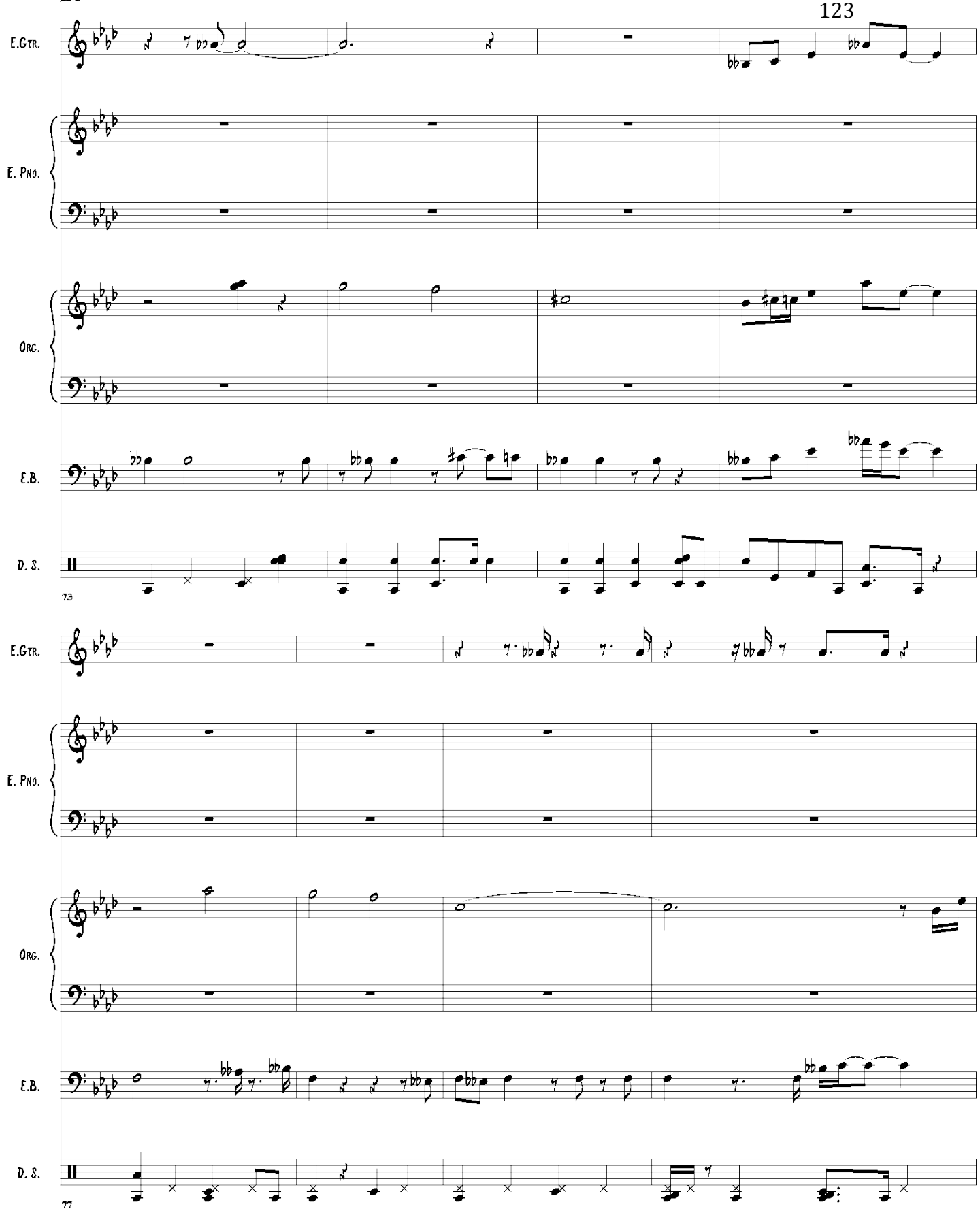

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
41
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
45

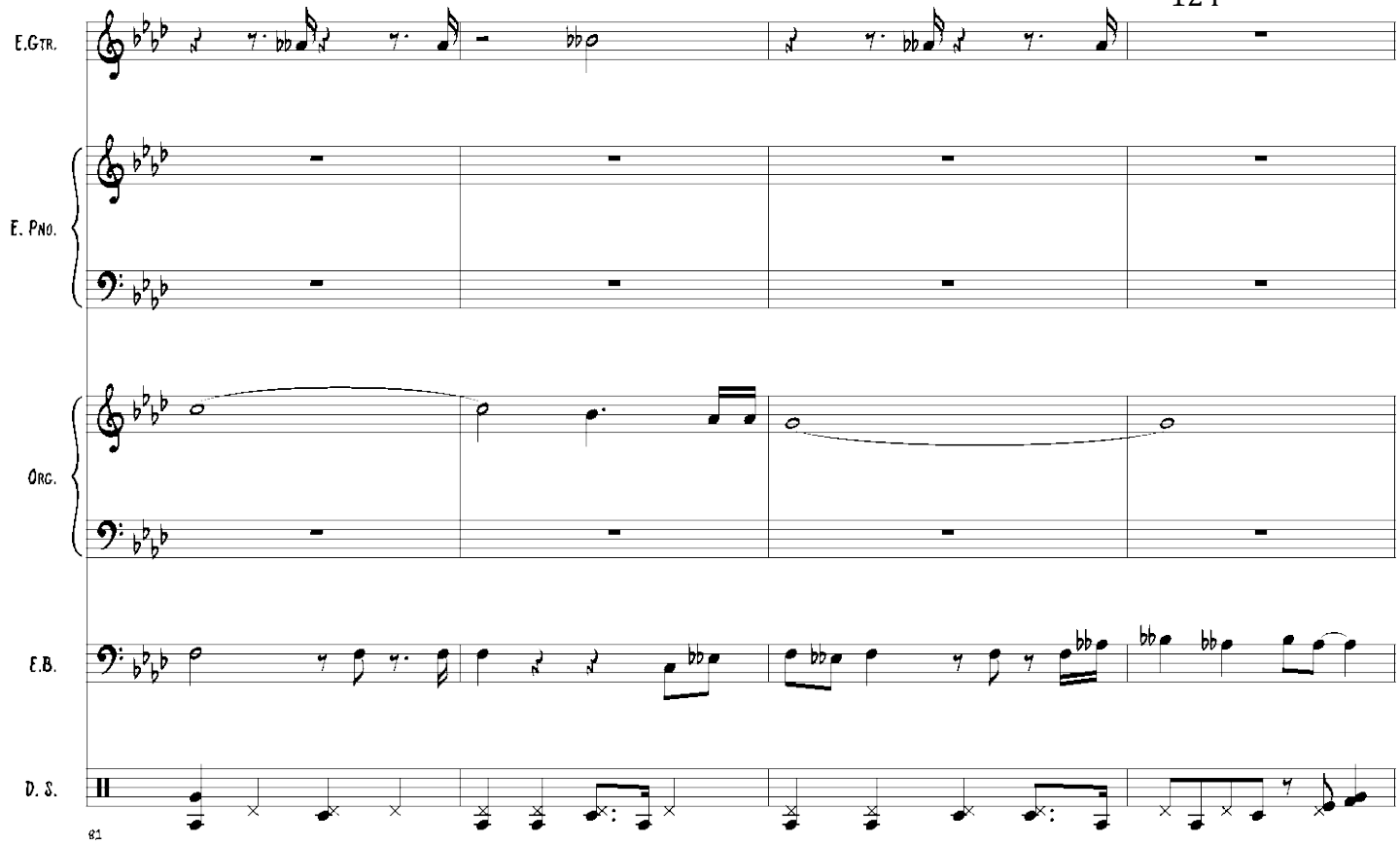
120

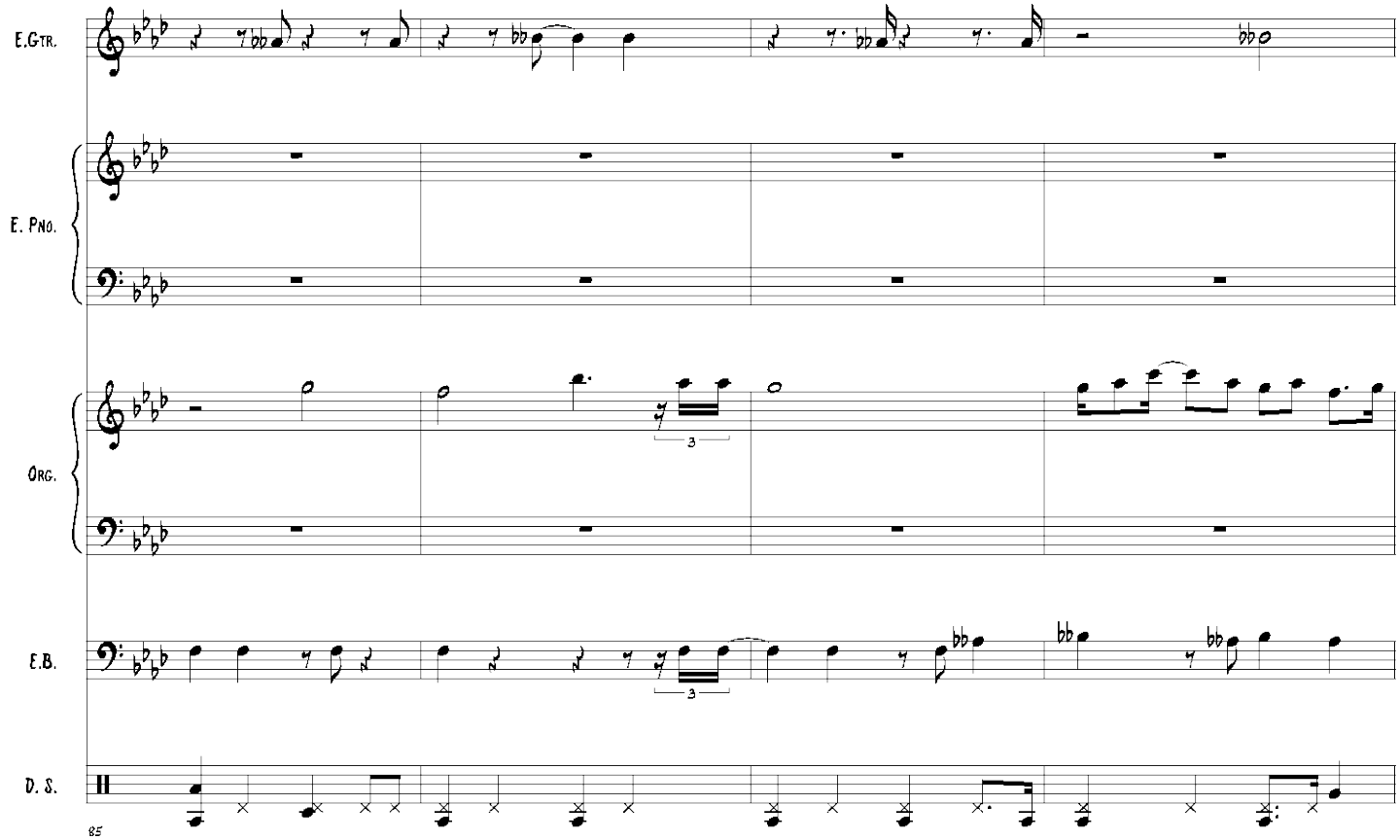


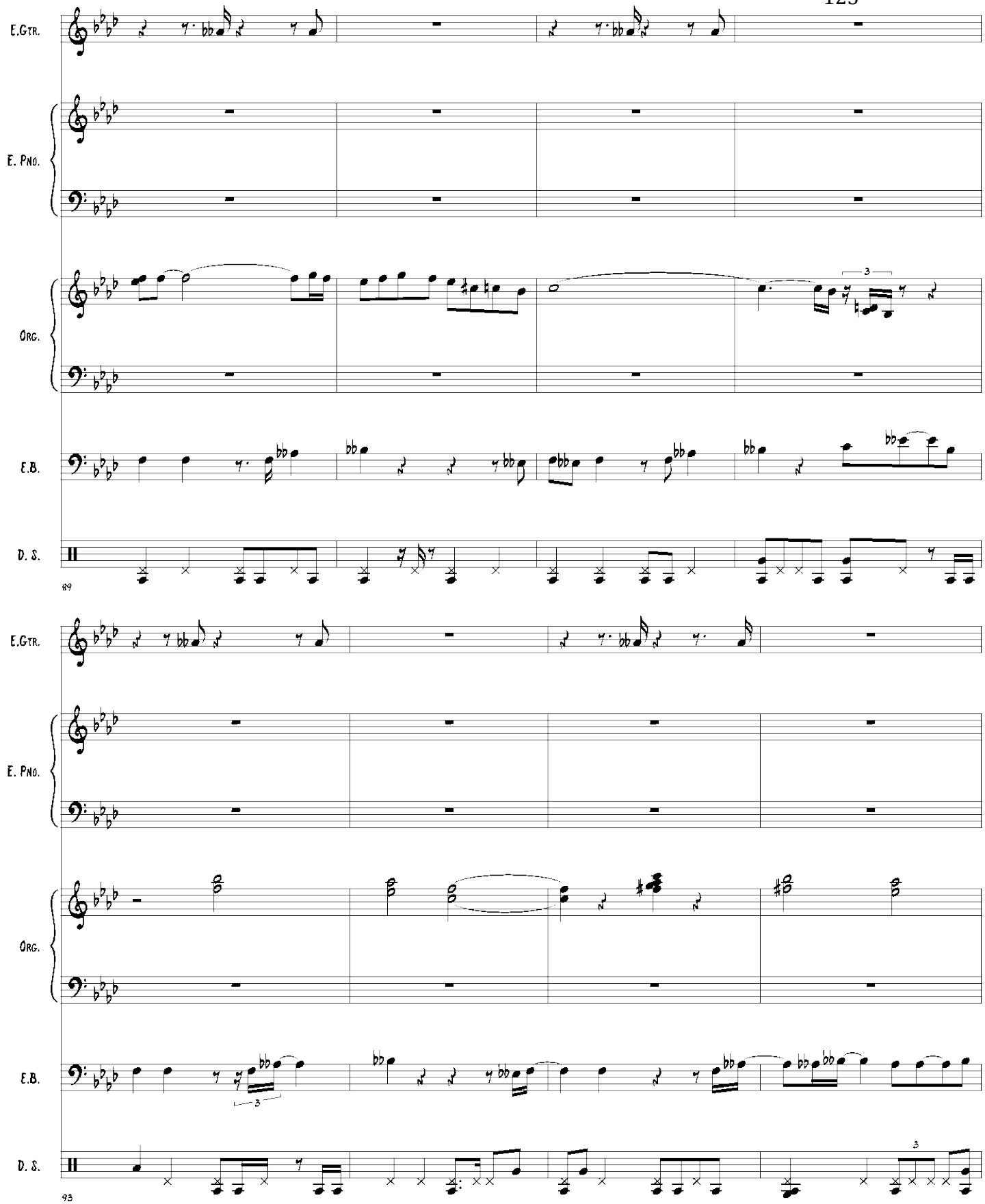

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
57
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
62

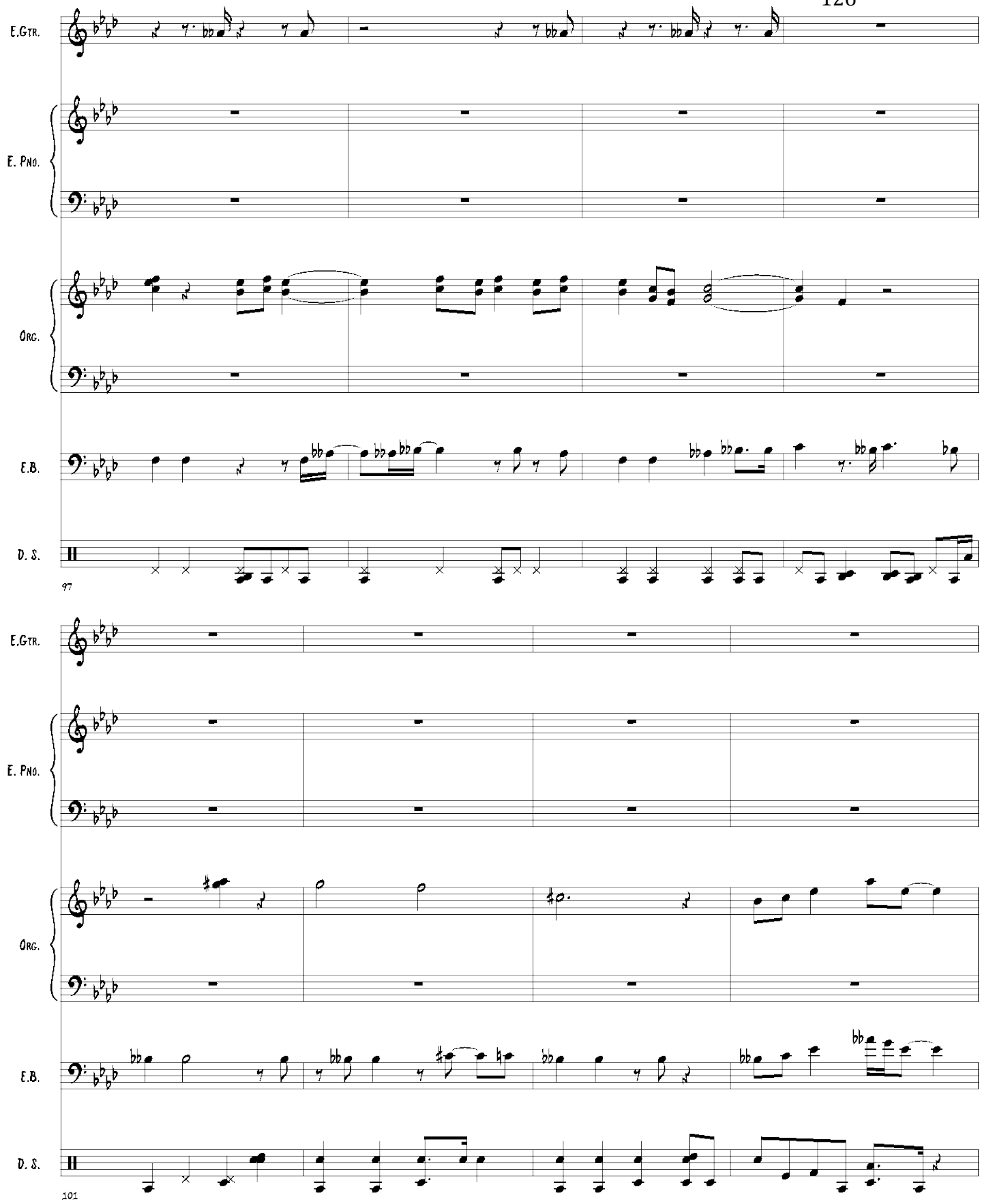

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
65
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
69

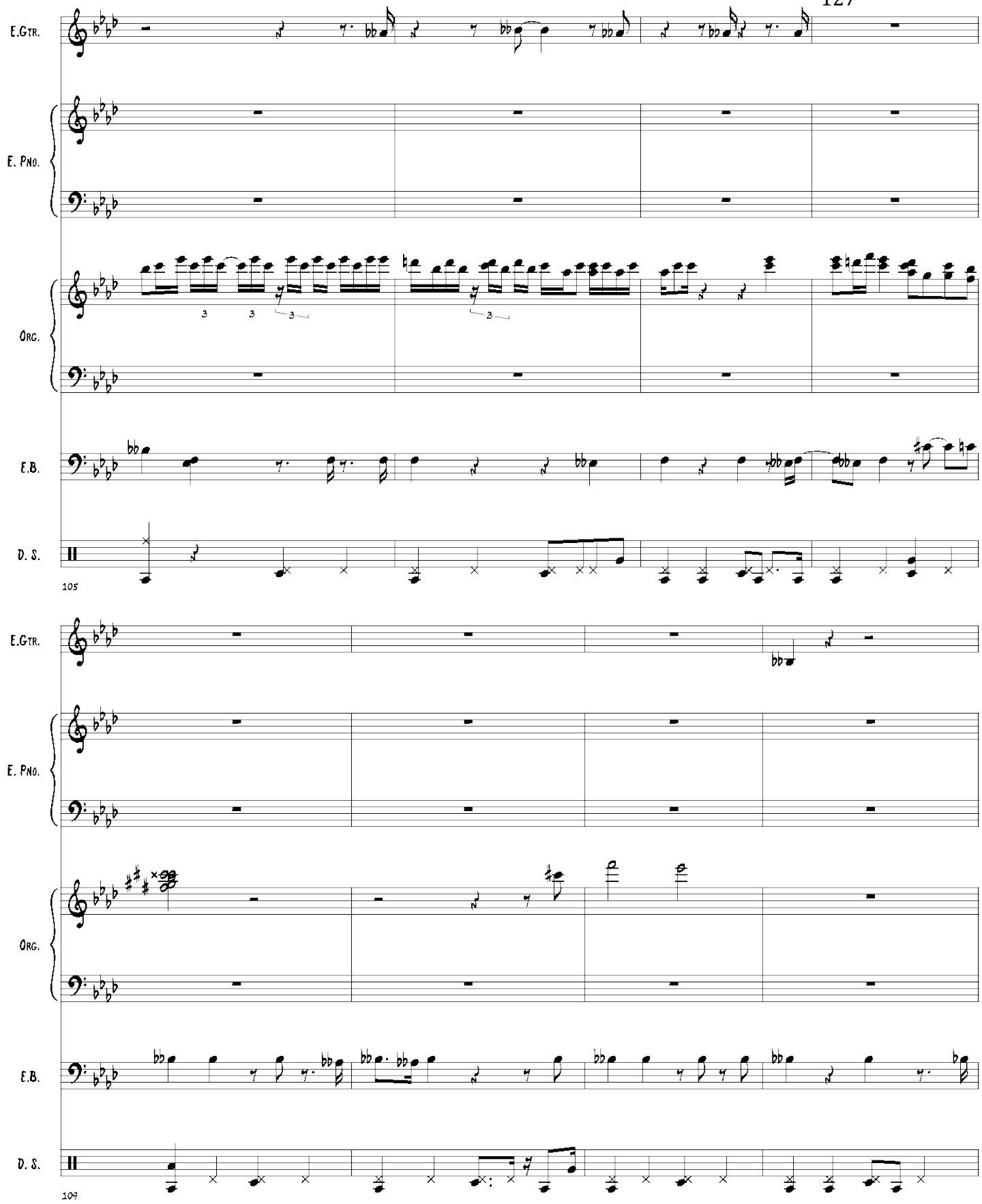

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
73
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
77

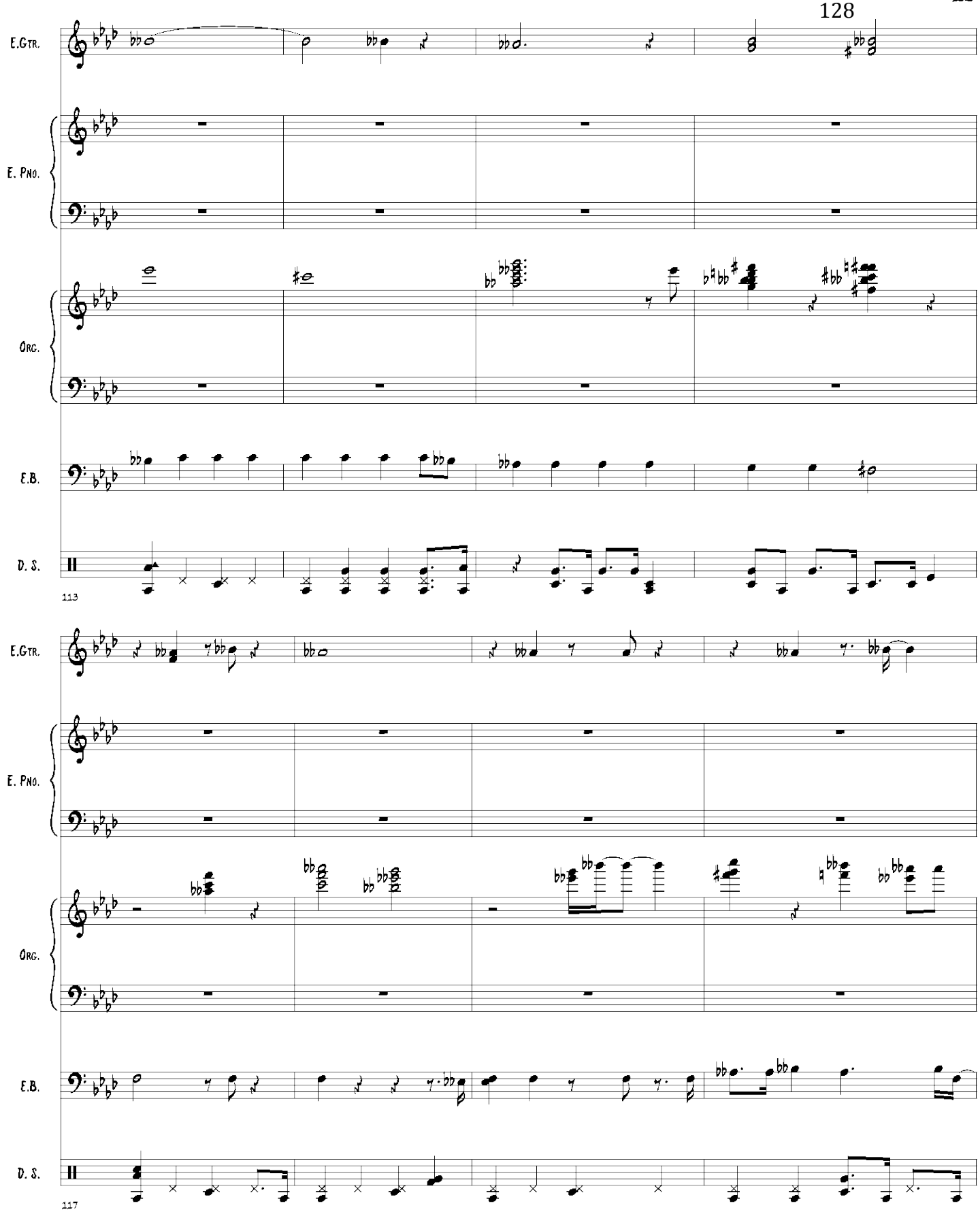

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
81

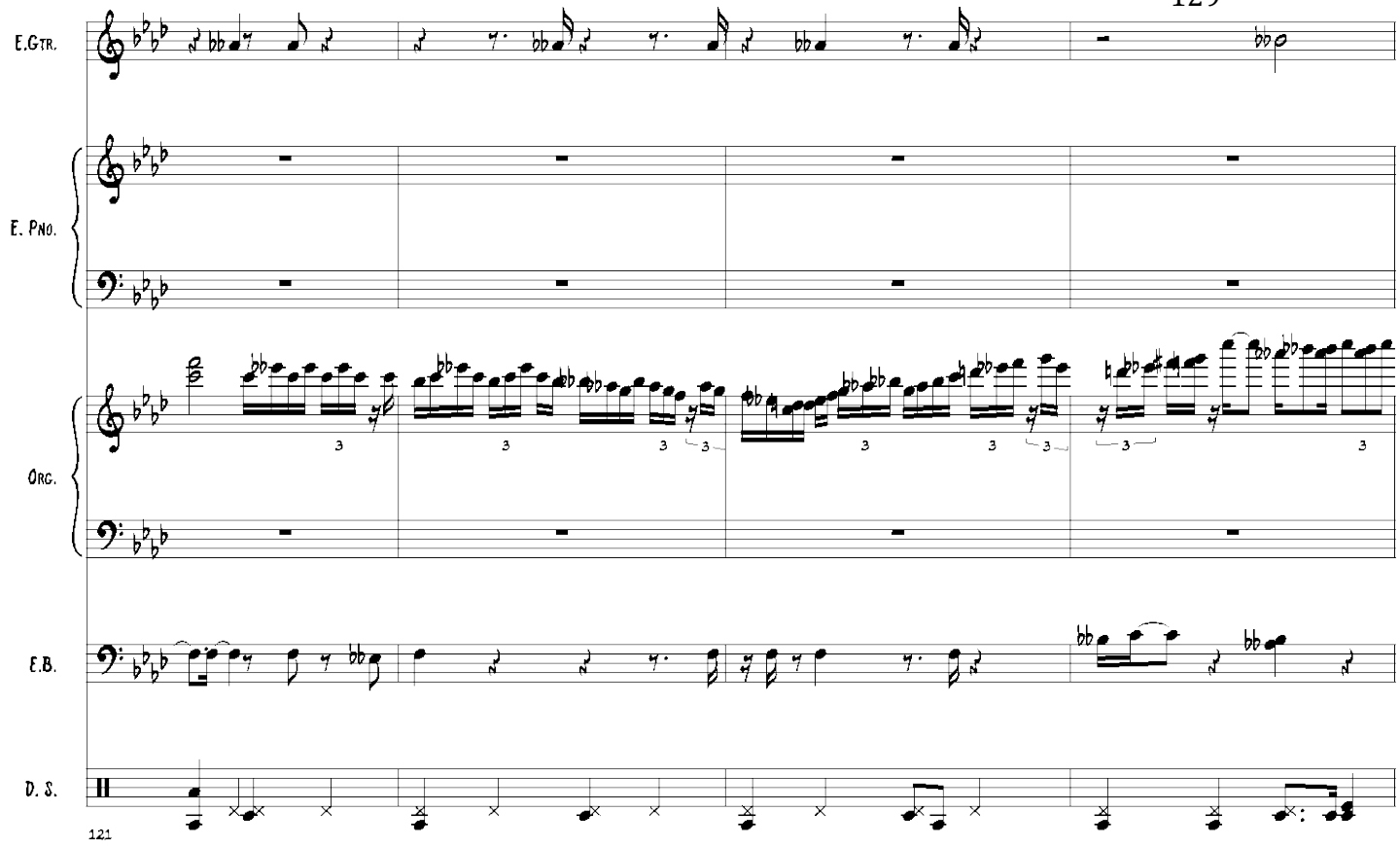

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
85

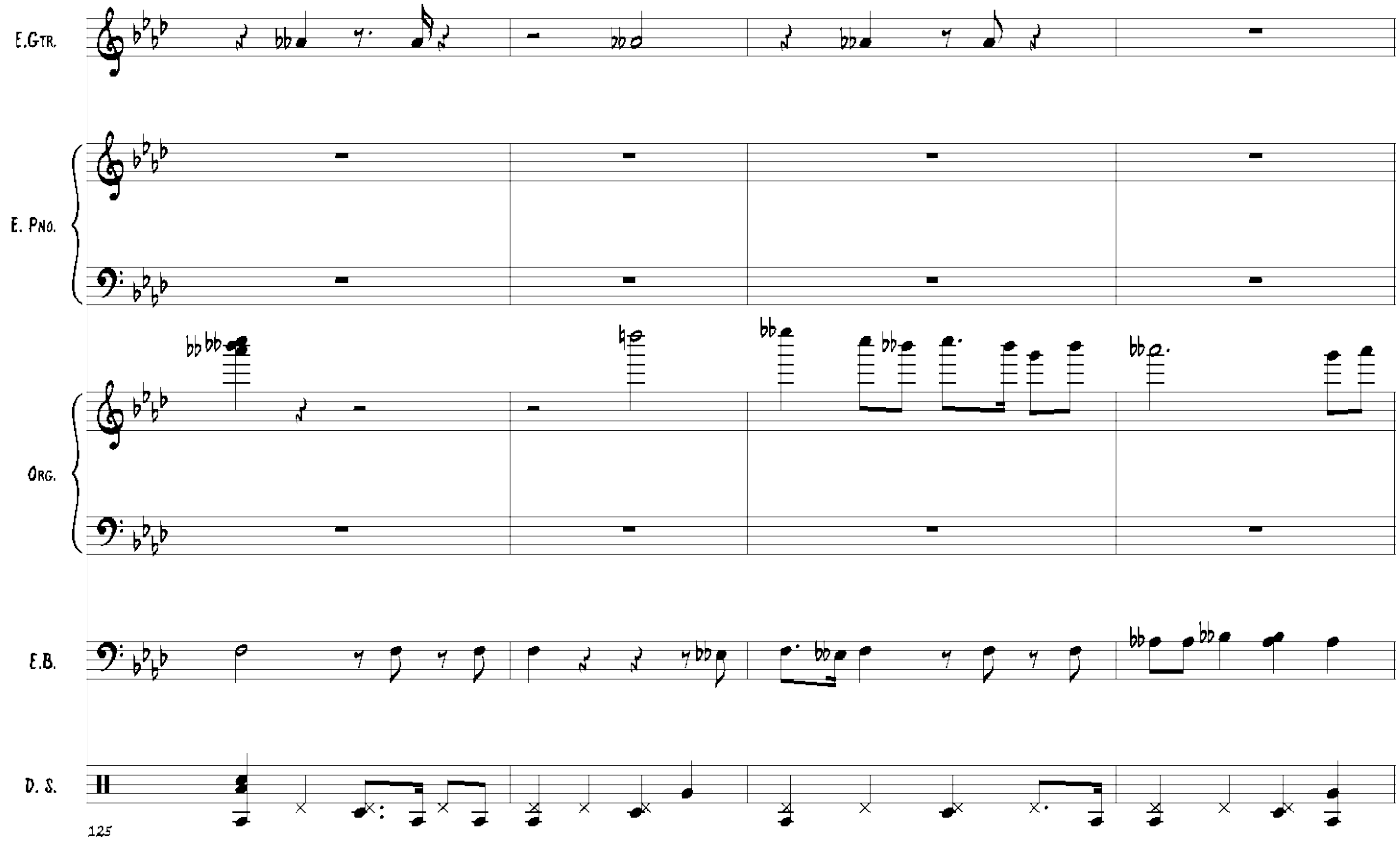

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
89
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
93

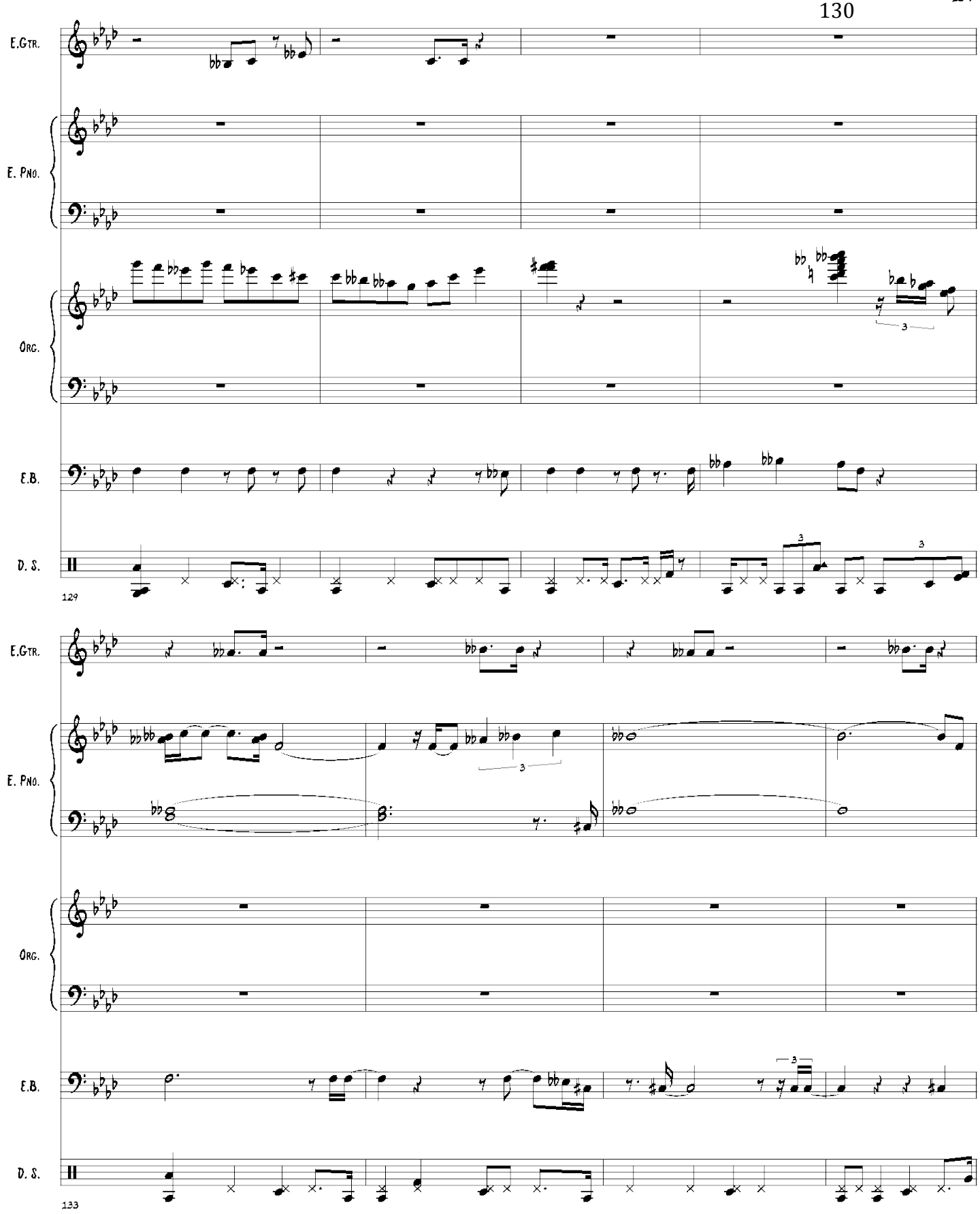

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
97
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
101

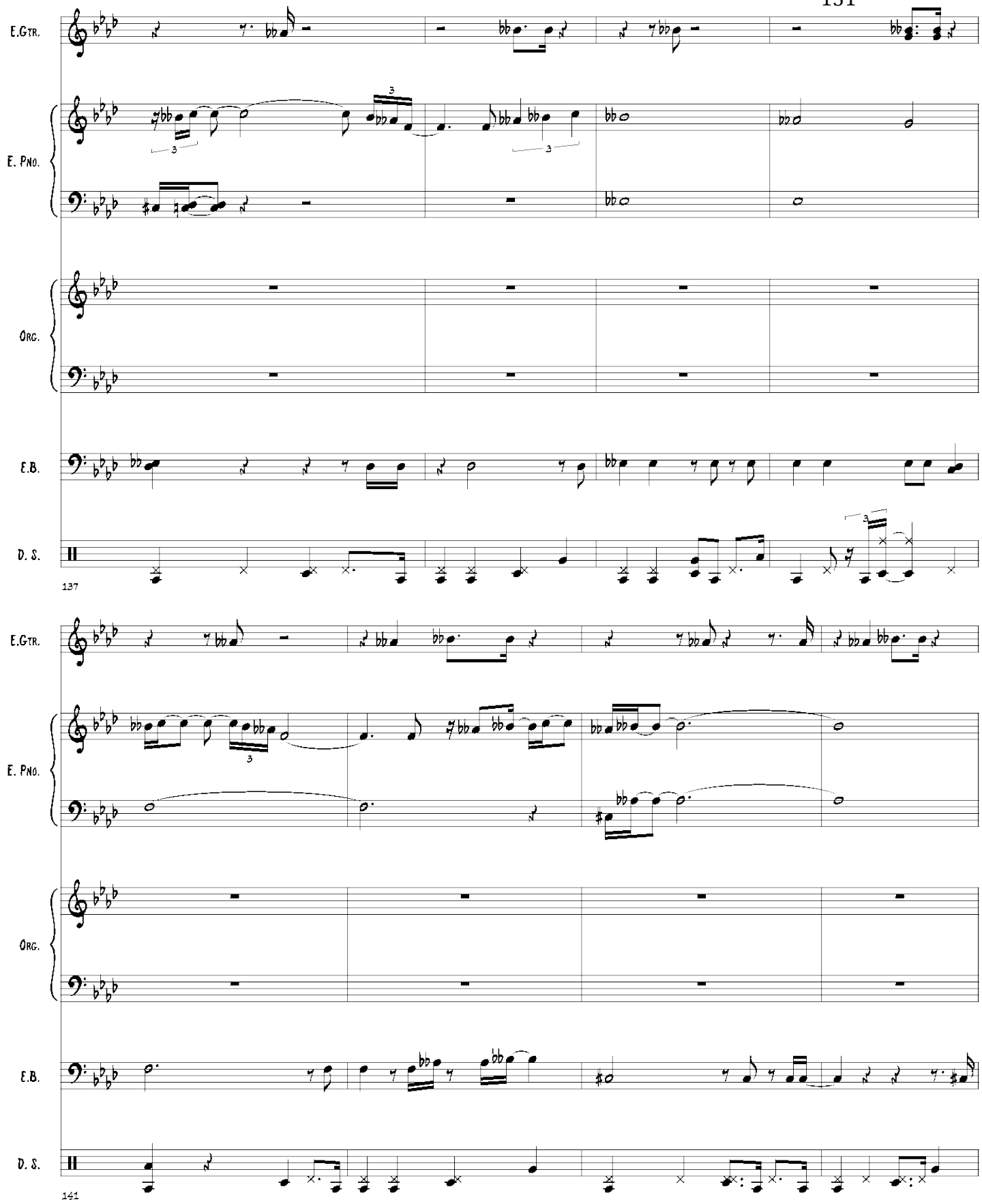

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
105
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
109

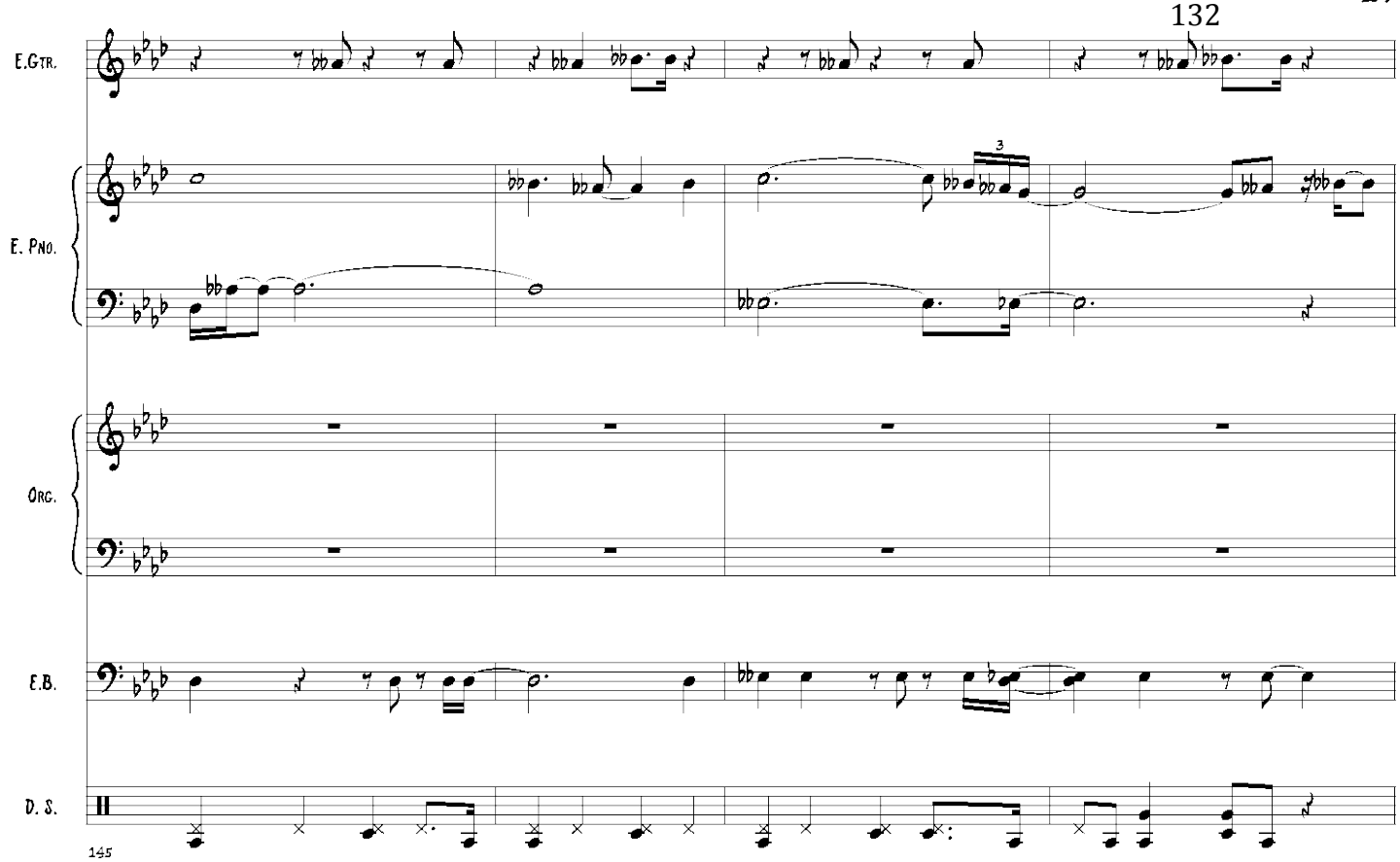

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
113
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
117

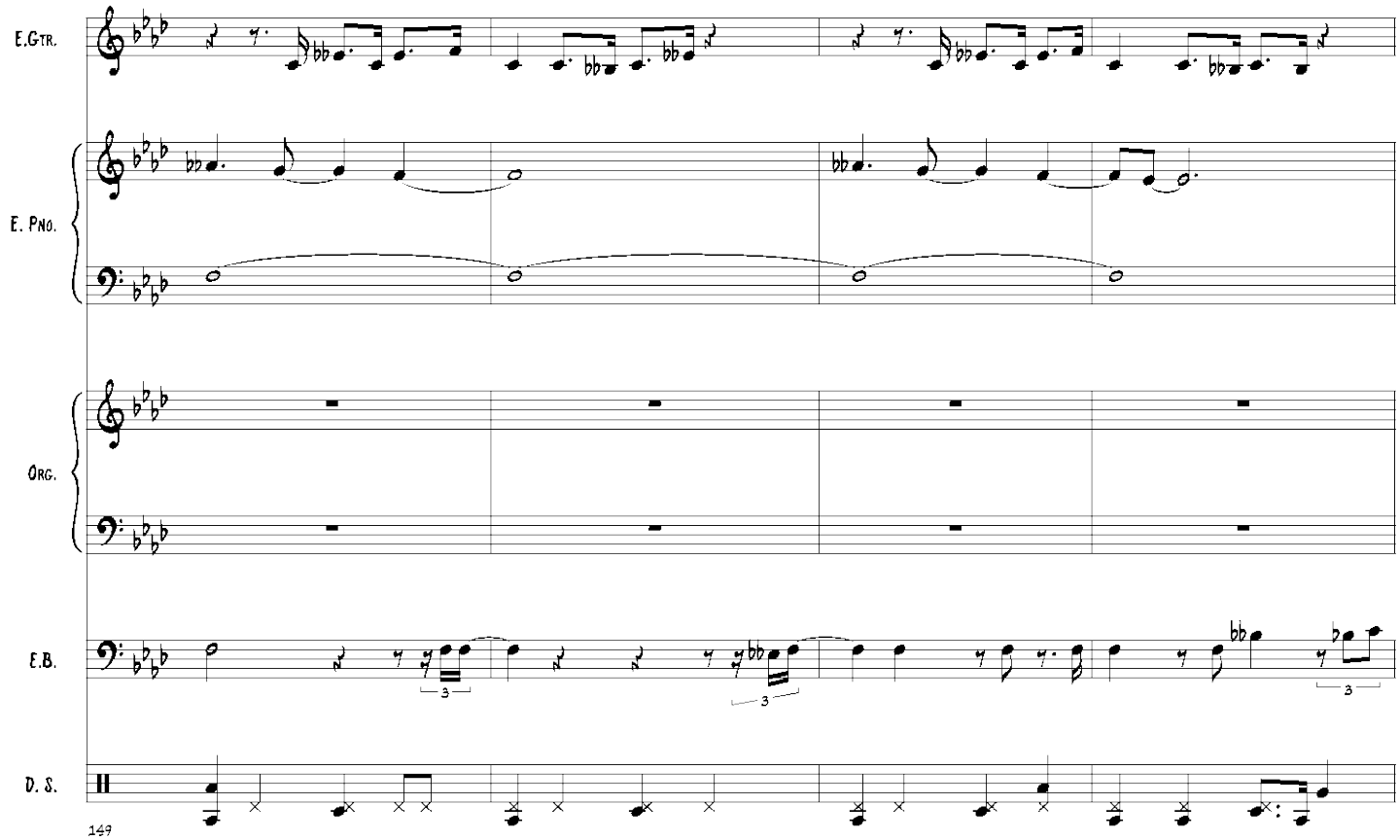

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
121

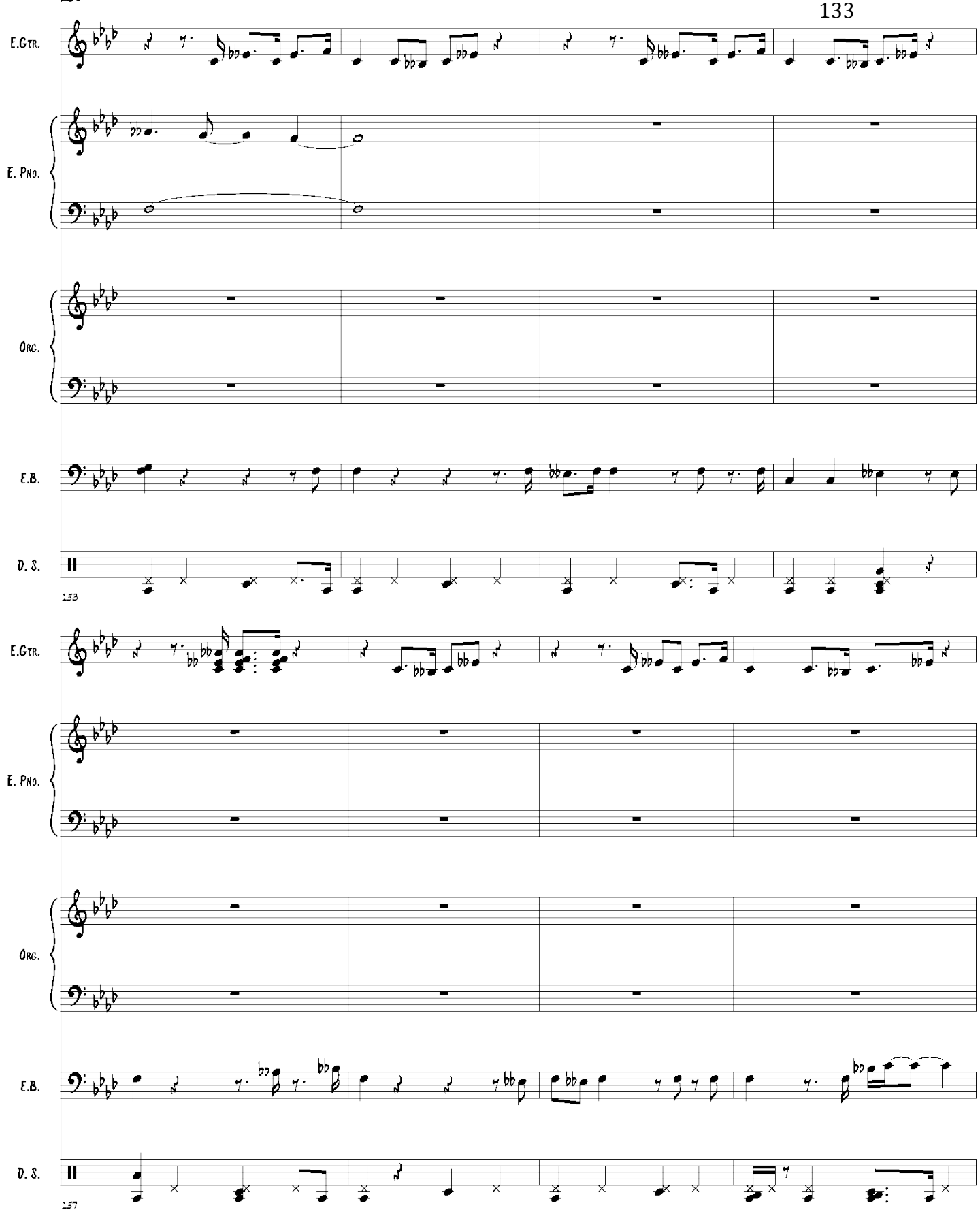

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
125

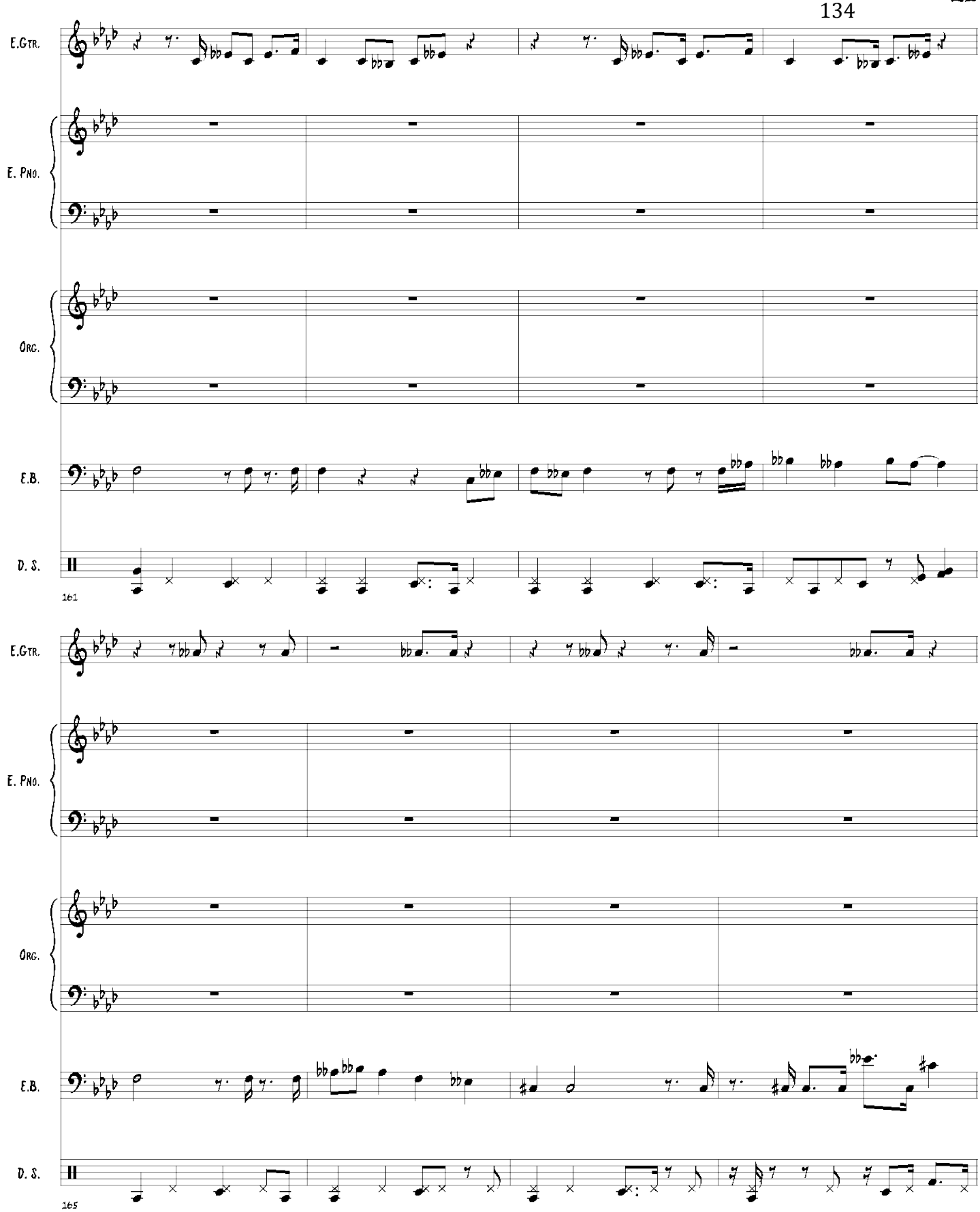

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
129
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
133

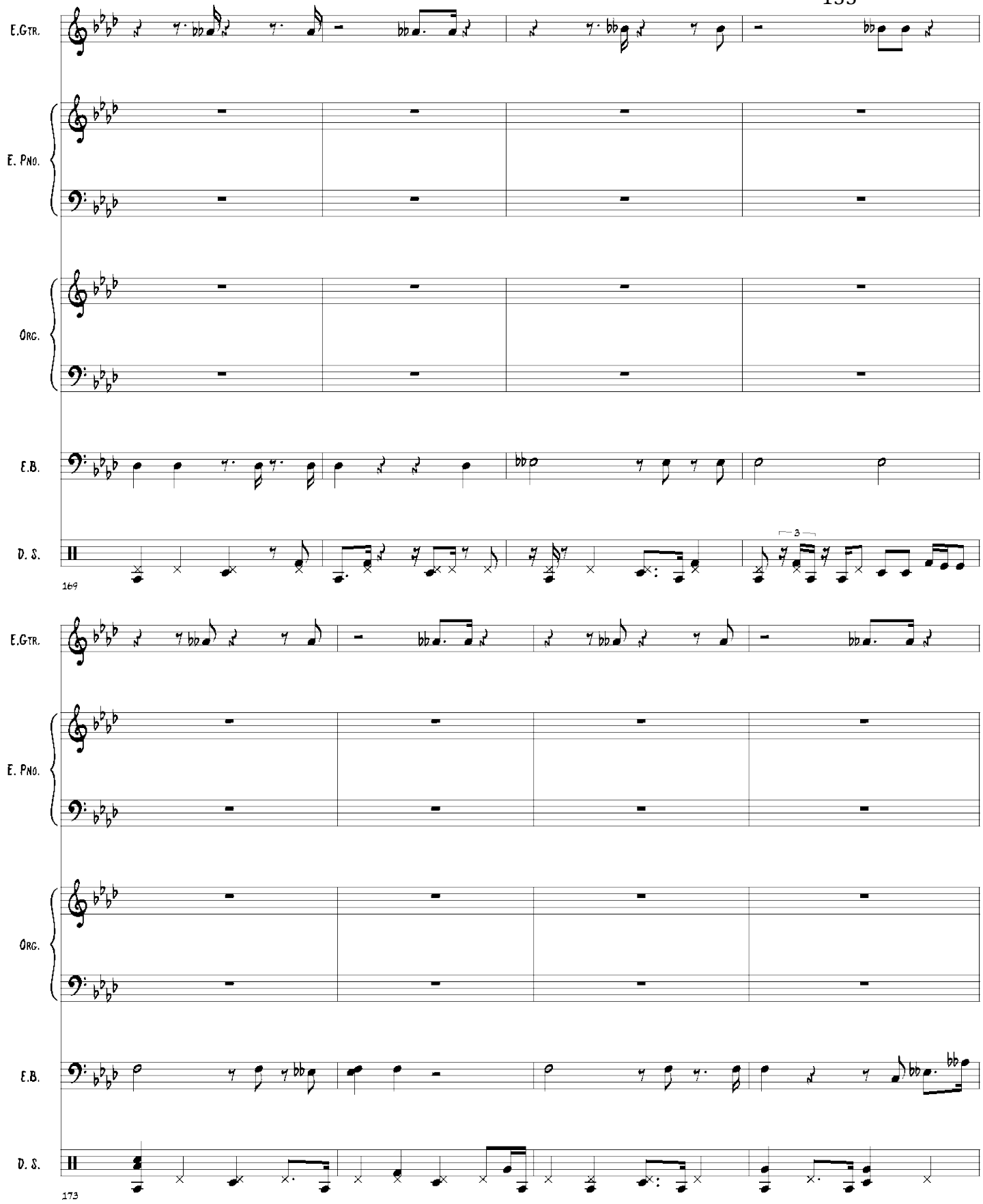

E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
137
E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
141

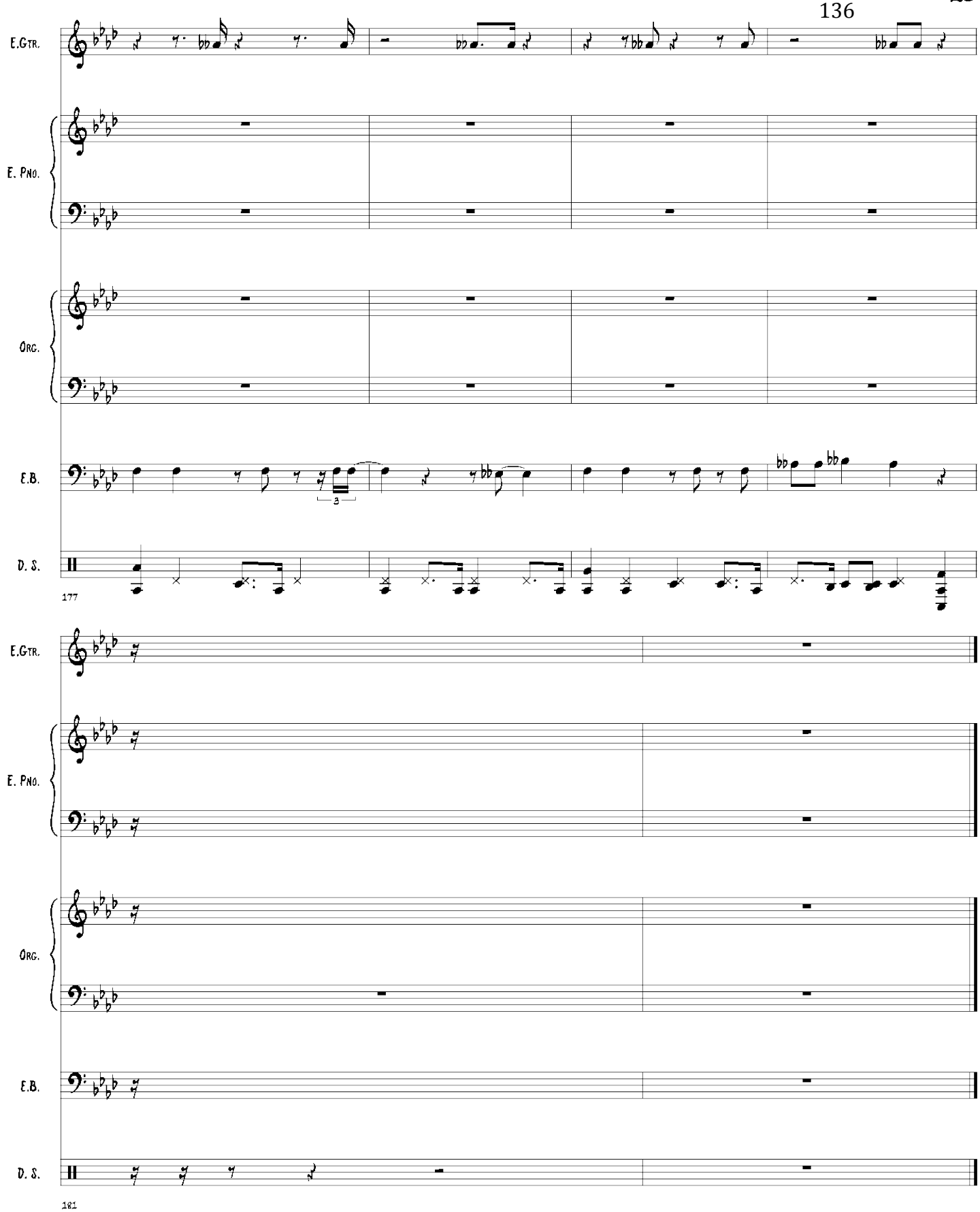

E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
145


E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
149


E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
153
E.GTR.
E. PNO.
ORG.
E.B.
D. S.
157


E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
161
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
165


E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
169
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
173


E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
177
E.Gtr.
E. Pno.
Org.
E.B.
D. S.
181

2.4 Conclusiones y Recomendaciones

2.4.1 Conclusiones

- La investigación realizada sobre el *Bembé* dentro de la música en américa aportó sin duda en el fortalecimiento de todo el conocimiento adquirido al realizar este trabajo.
- El estudio rítmico e histórico del *Funk* y del *Bembé* logró que la información de estos dos géneros pueda estar plasmada en un trabajo de titulación, no solo escrito, si no con un enfoque didáctico y/o práctico.
- El portafolio de 5 temas compuestos cumple con el objetivo de composición de este trabajo, será un gran aporte para la formación académica de futuras generaciones.
- En conclusión, el estudio de este tema va de lo general a lo específico, y se enfoca en definitiva a buscar una co-relación de todos los elementos presentes en el *Funk*.

2.4.2 Recomendaciones

- Se debe tener en cuenta la importancia con la que se debe analizar esta tesis, es necesario que el lector tenga un nivel de conocimiento amplio sobre el tema y tomar en cuenta que este es un tema con importante contenido práctico-musical.
- Se recomienda el buen uso de la apreciación musical, del audio perceptivo con un criterio abierto a analizar el tema con profundidad.
- Se recomienda estudiar todas las alteraciones de la clave con un dos instrumentos rítmicos al mismo tiempo, con el fin de que se pueda diferenciar acentos, subdivisiones, etc.
- Se recomienda investigar, analizar, escuchar, discernir no solo el *Funk,* incluso la musica del mundo. Hacerlo con mucha sensibilidad, ya que la

co-relación entre el *Bembé* y el *Funk* está comprometida a relacionarse con estilos musicales presentes en todo el mundo.

- Se recomienda al lector escuchar algunos de los géneros o ritmos donde la clave esté presente, esto con el fin de que el lector tenga conocimiento para poder interpretar cómo funciona la clave en distintos géneros.

REFERENCIAS

Berry, M. Jason, G. (2012) The Drummers Bible Second Edition. How to Play Every Drum Style from Afro-Cuban to Zydeco. Arizona, USA. See Sharp Press.

Bolden, T. (2008) The Funk Era Beyond. New Perspectives on Black Popular Culture. New York, USA. Macmillan.

Broughton, S. (2006). World Music Africa & Middle East. New York. USA: Penguin. Jam (2009). The history of Funk by Rikey Vincent. Entrevista realizada a Rikey Vincent. Recuperado de: http://www.amoeba.com/blog/2009/02/ jamoeblog/the-history-of-funk-by-rickey-vincent.html

Soto (2002). La Música: un factor de evolución social y humana. Recuperado de: http://www.redcientifica.com/doc/doc200209150300.html

Stephens (2006). Chango and the language of Rhythm. University of Connecticut Presented to the Caribbean Studies Association Panama City, Panama. Recuperado de: http://robertwstephens.org/wp-content/themes/wordpress-bootstrap-child/papers/Chango-and-the-Language-of-Rhythm-Caribb.pdf

Thompson (1984). Flash of the Spirit, African and Afro-American art and Philosophy. Recuperado de: http://www.africanafrican.com/negroartist/Flash- of-the-spirit-Afri-Tho-en_OTIFF/Flash%20of%20the%20spirit%20%20African %20and%20Afro-American%20art%20and%20philosophy.pdf

Thompson (2001). Robert Farris Thompson's Aesthetic of the Cool: Afro Atlantic Art and Music. Recuperado de: http://www.studiomuseum.org/studio-blog/features/aesthetic-the-cool-dr-robert-farris-thompson-in-conversation-dr- lowery-stokes-s

Thompson (2001). FUNK by Dave Thompson. San Francisco, USA: Backbeat Books.

Toro, E. (1995). All Of Rhythm, a Musical Textbook in Rhythm. USA. Toro.

Toro, E. (2013). From Linear To Harmonic. USA. Toro.

Vincent, R. (1996). Funk The MUSIC, the PEOPLE, and the RHYTHM of THE ONE. New York, USA: Griffin.

ANEXOS

Anexo 1 Glosario de Términos

Acentos.- Tipo de intensidad al momento de tocar una nota.

Acordes.- Conjunto de tres o más notas musicales.

Backbeat.- Tiempo fuerte del compás musical que se acentúa con intensidad.

Beat.- Golpe o pulso donde se siente o se acentúa el tiempo.

Bembé.- Pueblo Africano, ritmo oficial del pueblo, clave rítmica musical.

Binaria.- Tipo de fracción, división, o métrica.

Blues.- Género musical norte americano.

Bombo.- Tambor grave de percusión.

Célula Rítmica.- conjunto de figuras musicales dentro de un compás.

Clave.- Patrón, combinación de elementos, en este caso notas musicales.

Congo Square.- Zona, barrio, centro para esclavos americanos de 1940

Downbeat.- Tiempo debil del compás musical acentado con intensidad.

Diáspora.- Dispersión de elementos, personas, cosas, animales, etc.

Double time feel.- Definición para ejecutar un tiempo específico al doble de su velocidad.

Estacato.- Elemento musical para ejecutar notas de duración corta.

Funk.- Estílo musical americano.

Funky.- Forma de ejecutar o de actuar ante un género o ritmo.

Folklor.- Palabra que define la costumbre o cultura de un grupo de personas.

Fonk.- Término para expresar desagrado.

Fusión.- Fusion de dos géneros musicales, música fusión (Rock Jazz, Funk Metal, etc).

Feel.- Sentir.

Glisando.- Técnica musical que significa deslizar o arrastrar.

Groove.- Sensación con exactitud del ritmo que se está ejecutando.

Gospel.- Música evangélica.

Guaguancó.- Ritmo o clave musical del caribe.

Hammond.- Tipo de teclado de órgano.

Interludio.- Fragmento musical que sirve como intermedio entre dos partes de una misma canción.

Intro.- Palabra que se utiliza para referirse a la parte inicial de una canción.

Kicks.- Golpe específico de la batería sin perder el groove. Es una forma que se utiliza para realizar arreglos musicales.

Jazz.- Género musical americano.

Kikongo.- Cultura africana de la zona del congo.

Mainstream.- Algo que es tendencia.

Melodías.- Conjnto de notas musicales que untas en un orden específico crean una melodía.

Métrica.- Tipo de denominació numérica.

Pop.- Género musical.

Patrón.- Clave o guía que se repite constantemente.

Poliritmia.- Unión de dos métricas distintas.

Pizzicato.- Efecto musical.

R&B.- Género americano conocido como Rhythm & Blues

Riff.- Patrón rítmico y armónico que sirve para acompañar una melodía.

Raggtime.- Género musical americano.

Rhodes.- Tipo de teclado electrónico.

Soul.- Género musical americano.

Swing.- Género musical americano

Straight.- Tipo de ejecución musical recta.

Swing Feel.- Tipo de interpretación de un género americano.

Sintetizador Moog.- Sintetizador

Subdivisión.- División del tiempo o compás en partes más pequeñas o grandes.

Son.- Género musical del caribe.

Second Line.- Rítmo americano que representa una proseción haceaa el cementerio, la primera fila está rodeada de familiares y deudos, la secunga fila (second line) es la fíla de los tambores.

Snare.- Caja o redoblante de batería.

Time feel.- palabra para definir el sentimiento para ejecutar un tema.

Outro.- Palabra que se utiliza para referirse a la parte final de una canción.

Puente.- Sección secundaria dentro de una forma musical donde la armonía cambia para conectar las partes de una canción.

Riff.- Patrón rítmico y armónico que sirve para acompañar una melodía.

Stop time.- Es una forma donde se indica un golpe especifico de todos los instrumentos para crear expectativa en los arreglos.

Tempo.- Indicador tiempo musical que se ejecuta en una obra o pieza (BPM) descendentemente.

Up-beat.- Golpe de una nota que se acentúa a destiempo.

Vamp.- Repetición armónica que sirve como acompañamiento para un solo o para terminar un tema.

Voicing.- Formas de tocar un acorde que distribuyen la posición de las notas.

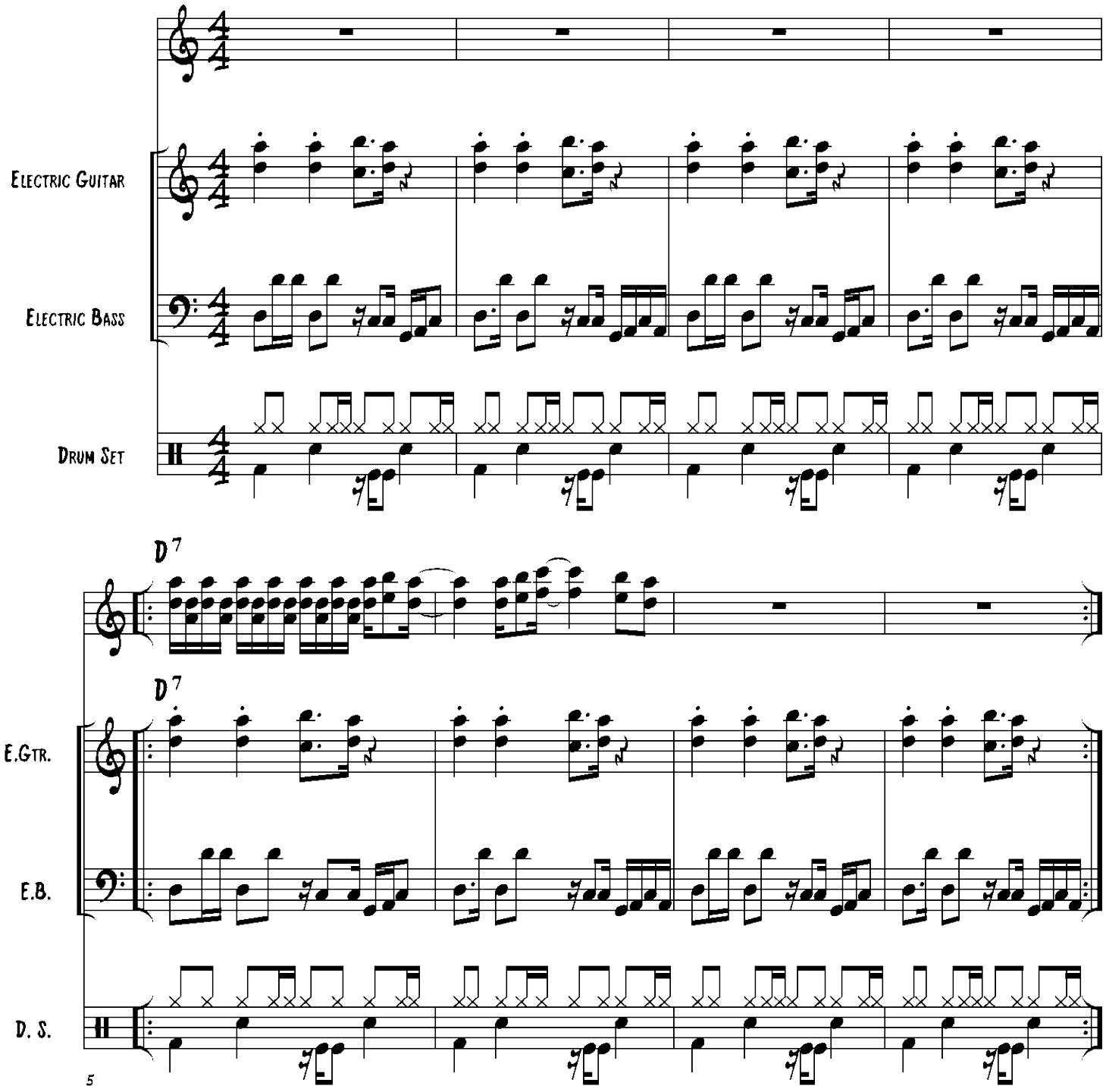
Anexo 2 Partituras

SCORE

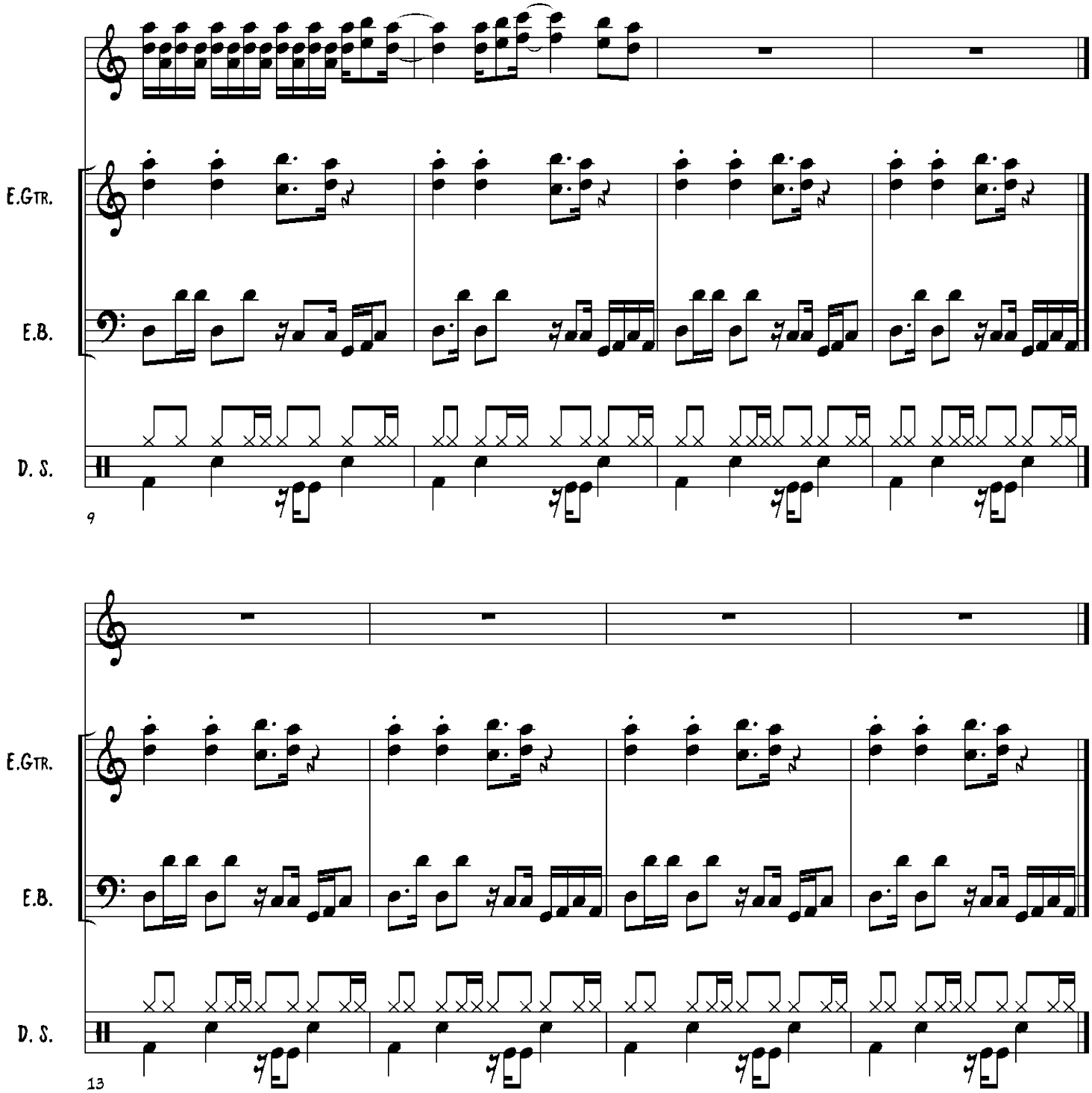
Sex Machine

Compositor: James Brown

Transcripción: Jose Davila



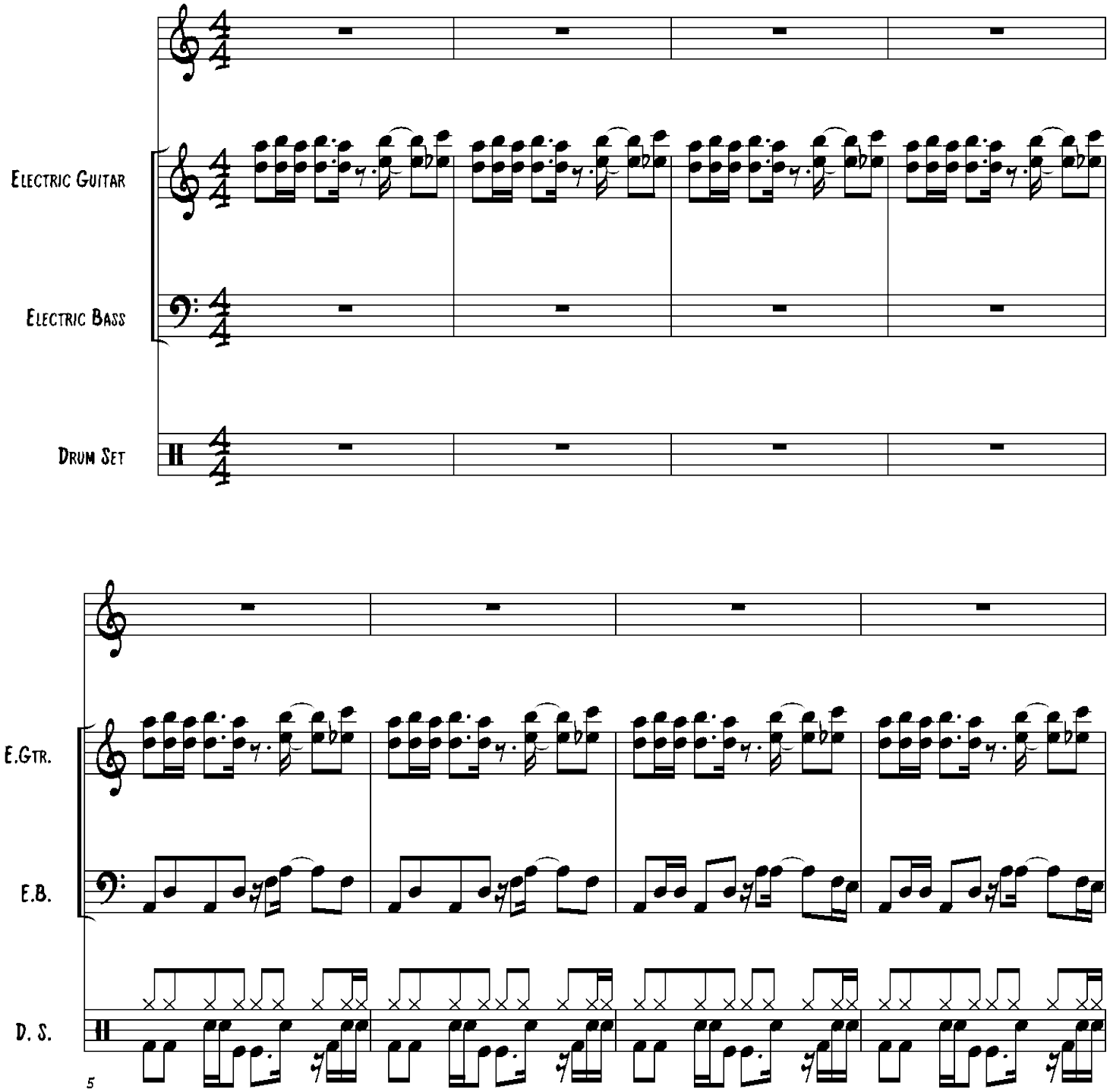
©


E.GTR.
E.B.
D. S.
9
E.GTR.
E.B.
D. S.
13

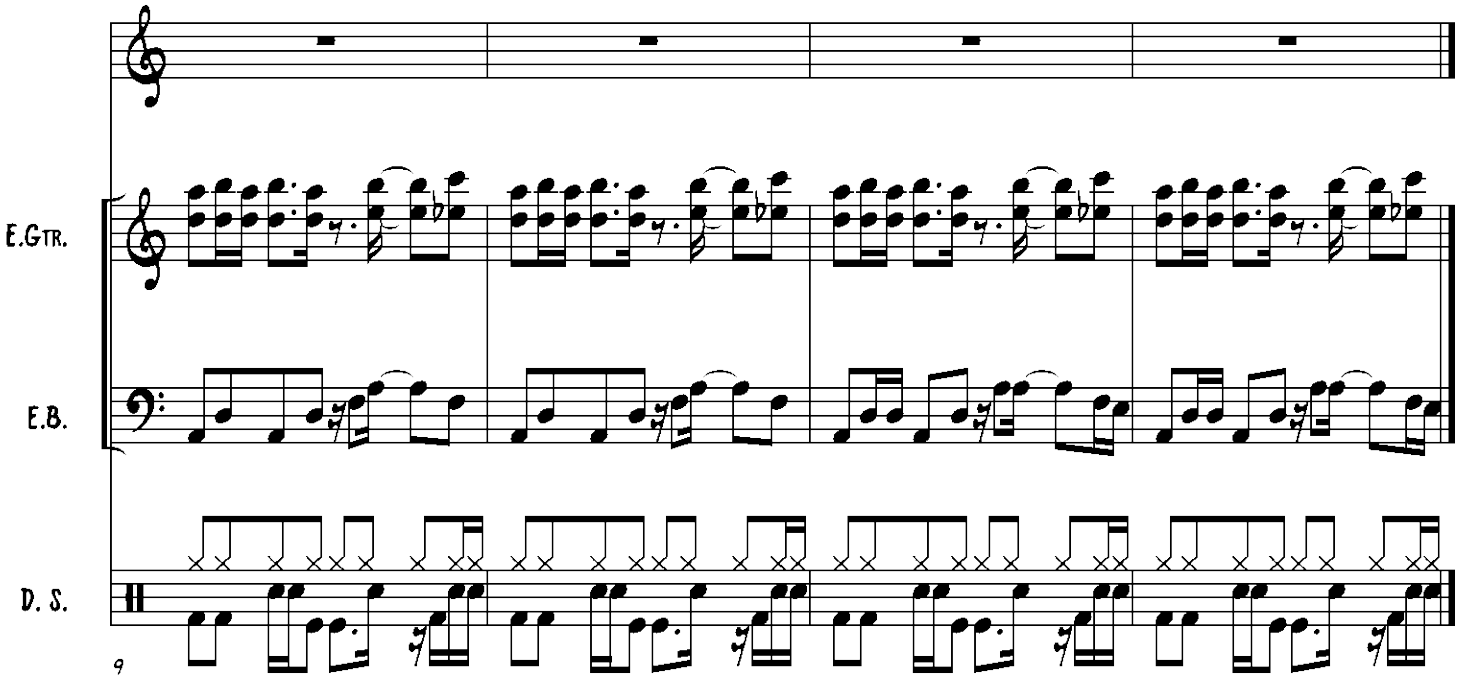
SCORE

Analisis Fela

COMPOSER
ARRANGER



©


E.Gtr.
E.B.
D. S.
9