



ESCUELA DE MÚSICA



ARROYANDO LA SALSA: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS
ELEMENTOS MUSICALES Y RECURSOS VOCALES DE JOE ARROYO
DURANTE SU PARTICIPACIÓN EN LA ORQUESTA DE FRUKO Y SUS
TESOS, Y LA VERDAD, APLICADO A UN RECITAL.



AUTOR

Karla Lissette Vega Pardo

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

ARROYANDO LA SALSA: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS ELEMENTOS MUSICALES Y RECURSOS VOCALES DE JOE ARROYO DURANTE SU PARTICIPACIÓN EN LA ORQUESTA DE FRUKO Y SUS TESOS, Y LA VERDAD, APLICADO A UN RECITAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en Performance.

Profesor Guía

María Fernanda Naranjo

Autor

Karla Lissette Vega Pardo

Año

2018

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido el trabajo, Arroyando la salsa: Análisis comparativo de los elementos musicales y recursos vocales de Joe Arroyo durante su participación en la orquesta de Fruko y sus tesos, y La verdad, aplicado a un recital, a través de reuniones periódicas con el estudiante Karla Lissette Vega Pardo, en el semestre 2018-10, 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”

María Fernanda Naranjo

C.I. 1711577997

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, Arroyando la salsa: Análisis comparativo de los elementos musicales y recursos vocales de Joe Arroyo durante su participación en la orquesta de Fruko y sus tesos, y La verdad, aplicado a un recital, del estudiantes Karla Lissette Vega Pardo, en el semestre 2018-10, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Jacqueline Hernández

C.I. 1753311933

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.”

Karla Lisette Vega Pardo
C.I. 1722016753

AGRADECIMIENTOS

A mis profesoras de canto, Cecilia Dávila y María Fernanda Naranjo, quienes además de enseñarme muchísimo y de ser modelos a seguir, me brindaron su amistad y se preocuparon por mí a lo largo de mis estudios.

A mis padres, por su apoyo y ayuda.

Y a todos los increíbles músicos involucrados en el desarrollo de mi trabajo de titulación, así como de mi recital de graduación.

RESUMEN

Álvaro José Arroyo González, conocido como Joe Arroyo, es un importante representante de la salsa colombiana y del Caribe. Arroyo decidió explorar la salsa a través de los años, fusionándola con ritmos propios de Colombia, así como también manifestando su herencia africana. Su recorrido por la orquesta de Fruko y sus tesos y la fundación de su propia orquesta, de nombre La verdad, constituyen los dos períodos más largos y, por lo tanto, más importantes de su carrera, donde ganó fama y reconocimiento.

La línea de investigación del presente estudio es *performance* y el enfoque específico es la comparación de elementos musicales y vocales presentes en temas de la orquesta de Fruko y sus tesos donde Joe Arroyo participó, y en sus temas con La verdad. Para lo cual, se analizaron varias obras de ambas orquestas, a fin de reconocer los recursos de carácter armónico, melódico, de forma, rítmico, instrumental, lírico y vocal. El objetivo de esta investigación fue identificar aquellos recursos más empleados en dichas orquestas para así encontrar la influencia musical adoptada por Joe Arroyo.

Para ello, en primer lugar, se realizó la transcripción de tres obras de cada orquesta para identificar los elementos y recursos ya mencionados, que se utilizaron en cada una. A continuación, se compararon los diferentes recursos encontrados en las obras. Y, finalmente, se implementaron todos aquellos elementos identificados en una composición inédita que, junto con temas de ambas orquestas, fueron interpretados en un recital final.

Por lo tanto, el producto final de esta investigación consiste en un trabajo escrito y un recital final.

ABSTRACT

Álvaro José Arroyo González, best known as Joe Arroyo, is an important representative of Colombian and Caribbean *salsa*. Arroyo decided to explore *salsa* through the years, merging it with Colombian rhythms, as well as manifesting his African heritage. His journey through Fruko y sus tesos orchestra, and the foundation of his own orchestra, are the two largest periods of his career, in which he earned fame and recognition, thus becoming into the most important stages that Joe Arroyo went through.

The line of the actual research is performance and the specific approach is the comparison of musical and vocal elements present in songs of Fruko y sus tesos orchestra, in which Joe Arroyo was part of, and in his songs with La verdad. For which, some songs of both orchestras were analyzed in order to recognize the resources such as: harmony, melody, form, rhythm, instruments, lyrics and vocal resources. The purpose of this research was to identify the most used elements in the mentioned orchestras to find the musical influence adopted by Joe Arroyo.

Therefore, in first place, three songs of each orchestra were transcribed to identify the elements and resources already mentioned. Then, the different resources found in the songs were compared. And finally, some of those elements discovered were implemented in an original composition that, next to songs of both orchestras, were performed in a final recital.

Thus, the final product of this research consisted on a written paper and a final recital.

INDICE

| | |
|--|-----------|
| 1. Capítulo I: Introducción a los sujetos y objetos de estudio..... | 2 |
| 1.1. Contexto musical y social de la salsa y salsa colombiana.... | 2 |
| 1.1.1. Elementos característicos de la salsa como movimiento musical . | 2 |
| 1.1.2. Elementos de técnica del canto popular | 13 |
| 1.1.3. Raíces de la salsa colombiana | 18 |
| 1.1.4. Impacto sociocultural de la salsa en Colombia..... | 20 |
| 1.2. Sujetos de Investigación | 21 |
| 1.2.1. Joe Arroyo..... | 21 |
| 1.2.2. Joe Arroyo y La verdad..... | 22 |
| 1.2.3. Fruko y sus tesos..... | 23 |
| 1.3. Categorización de elementos musicales y obras a analizar..... | 25 |
| 2. Capítulo II: Análisis del repertorio de ambas orquestas..... | 27 |
| 2.1. Transcripción y análisis individual de las obras | 27 |
| 2.1.1. <i>Pueblo sufrido</i> – Fruko y sus tesos..... | 27 |
| 2.1.2. <i>Salsa na' ma'</i> – Fruko y sus tesos | 36 |
| 2.1.3. <i>Confundido</i> – Fruko y sus tesos | 42 |
| 2.1.4. <i>En Barranquilla me quedo</i> – Joe Arroyo y La verdad | 53 |
| 2.1.5. <i>La noche</i> - Joe Arroyo y La verdad..... | 63 |
| 2.1.6. <i>Fuego en mi mente</i> - Joe Arroyo y La verdad | 71 |
| 2.2. Análisis comparativo de las obras de ambas orquestas | 80 |
| 2.2.1. Armonía | 80 |
| 2.2.2. Melodía | 84 |
| 2.2.3. Forma..... | 88 |
| 2.2.4. Rítmica..... | 89 |
| 2.2.5. Instrumentación | 90 |

| | | |
|-----------|---|------------|
| 2.2.6. | Letra..... | 91 |
| 2.2.7. | Resonancia y sonoridad de la voz..... | 93 |
| 2.2.8. | Recursos de improvisación vocal..... | 94 |
| 2.2.9. | Tesitura..... | 95 |
| 2.3. | Notas..... | 97 |
| 3. | Capítulo III: Labor compositiva e interpretativa | 98 |
| 3.1. | Composición de un tema inédito..... | 98 |
| 3.1.1. | Armonía..... | 98 |
| 3.1.2. | Melodía..... | 100 |
| 3.1.3. | Forma..... | 106 |
| 3.1.4. | Rítmica..... | 107 |
| 3.1.5. | Instrumentación..... | 107 |
| 3.1.6. | Letra..... | 108 |
| 3.1.7. | Resonancia y sonoridad de la voz..... | 109 |
| 3.1.8. | Recursos de improvisación vocal..... | 109 |
| 3.1.9. | Tesitura..... | 109 |
| | CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES..... | 111 |
| | REFERENCIAS..... | 113 |
| | ANEXOS..... | 117 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| <i>Figura 1.</i> Set de timbales (Tomado de Uribe, 1996, p.115). | 3 |
| <i>Figura 2.</i> Set básico de timbales (Tomado de Uribe, 1996, p. 115). | 4 |
| <i>Figura 3.</i> Tumba, quinto y segundo (Tomado de Uribe, 1996, p. 74). | 4 |
| <i>Figura 4.</i> Bongós (Tomado de Uribe, 1996, p. 111). | 4 |
| <i>Figura 5.</i> Güiros y güiras (Tomado de Uribe, 1996, p. 137). | 5 |
| <i>Figura 6.</i> Cencerros o campanas (Tomado de Uribe, 1996, p. 60). | 5 |
| <i>Figura 7.</i> Claves (Tomado de Uribe, 1996, p. 34). | 5 |
| <i>Figura 8.</i> Bajo Fender de 5 cuerdas (Tomado de Licks, 1989, p. 85) | 6 |
| <i>Figura 9.</i> Piano (Tomado de Lindemann, 2011, p. 56). | 6 |
| <i>Figura 10.</i> Trompeta (Tomado de Lindemann, 2011, p. 47) | 7 |
| <i>Figura 11.</i> Trombones (Tomado de Lindemann, 2011, p. 49). | 7 |
| <i>Figura 12.</i> Clave en 3:2 y 2:3 (Tomado de Goines & Ameen, 1990, p. 6). | 11 |
| <i>Figura 13.</i> Clave en 3:2 y 2:3 (Tomado de Goines & Ameen, 1990, p. 6). | 11 |
| <i>Figura 14.</i> Tumbao de bajo (Tomado de Goines & Ameen, 1990, p. 6). | 12 |
| <i>Figura 15.</i> Tumbao de bajo sobre dos acordes (Tomado de Goines & Ameen, 1990, p. 7). | 12 |
| <i>Figura 16.</i> Patrón básico de montuno en 2:3 (Tomado de Uribe, 1996, p. 155). | 12 |
| <i>Figura 17.</i> Patrón de campana (Tomado de Goines & Ameen, 1990, p. 8). | 13 |
| <i>Figura 18.</i> Patrón de cáscara (Tomado de Goines & Ameen, 1990, p. 8). | 13 |
| <i>Figura 19.</i> Rangos vocales (Tomado de Kob, y otros, 2011, p. 367) | 15 |
| <i>Figura 20.</i> Acordes del primer verso de <i>Pueblo sufrido</i> (min 00:25-00:44). | 27 |
| <i>Figura 21.</i> Acordes del segundo verso de <i>Pueblo sufrido</i> (min 00:45-01:03). | 28 |
| <i>Figura 22.</i> Acordes del montuno de <i>Pueblo sufrido</i> (min 01:25-01:54). | 28 |
| <i>Figura 23.</i> Motivo rítmico-melódico en primer verso de <i>Pueblo sufrido</i> (min 00:25-00:44). | 29 |
| <i>Figura 24.</i> Relación nota-acorde del primer verso de <i>Pueblo sufrido</i> | 29 |
| <i>Figura 25.</i> Relación nota-acorde segunda parte del primer verso de <i>Pueblo sufrido</i> | 29 |
| <i>Figura 26.</i> Motivo rítmico-melódico en el segundo verso de <i>Pueblo sufrido</i> (min 00:45-01:03). | 30 |

| | |
|---|----|
| <i>Figura 27. Relación nota-acorde del segundo verso de Pueblo sufrido</i> | 30 |
| <i>Figura 28. Motivo rítmico-melódico en el montuno de Pueblo sufrido (min 01:28)</i> | 30 |
| <i>Figura 29. Relación nota-acorde del montuno de Pueblo sufrido (min 01:25-01:35)</i> | 31 |
| <i>Figura 30. Relación nota-acorde segunda parte del montuno de Pueblo sufrido (min 01:38-01:44)</i> | 31 |
| <i>Figura 31. Clave en la introducción de Pueblo sufrido</i> | 33 |
| <i>Figura 32. Clave en montuno de Pueblo sufrido (min 01:25)</i> | 33 |
| <i>Figura 33. Línea de scat en el solo de Pueblo sufrido (min 02:50)</i> | 35 |
| <i>Figura 34. Acordes del montuno de Salsa na' ma' (min 00:31-00:43)</i> | 36 |
| <i>Figura 35. Acordes de los versos de Salsa na' ma' (min 00:51-01:03)</i> | 36 |
| <i>Figura 36. Segundo acercamiento a acordes de los versos de Salsa na' ma'</i> . . | 37 |
| <i>Figura 37. Relación nota-acorde del montuno de Salsa na' ma' (min 00:31-00:36)</i> | 37 |
| <i>Figura 38. Motivo rítmico de los versos de Salsa na' ma' (min 00:51-01:03)</i> | 38 |
| <i>Figura 39. Relación nota-acorde de los versos de Salsa na' ma'</i> | 38 |
| <i>Figura 40. Clave en verso de Salsa na' ma' (min 00:51)</i> | 39 |
| <i>Figura 41. Clave en final de Salsa na' ma' (min 03:28)</i> | 40 |
| <i>Figura 42. Acordes del verso-sección A de Confundido (min 00:42-00:52)</i> | 42 |
| <i>Figura 43. Acordes verso-sección B de Confundido (min 00:52-01:00)</i> | 43 |
| <i>Figura 44. Acordes verso-sección C de Confundido (min 01:00-01:10)</i> | 43 |
| <i>Figura 45. Acordes del verso-sección D de Confundido (min 01:10-01:24)</i> | 44 |
| <i>Figura 46. Acordes del montuno de Confundido (min 02:12-02:39)</i> | 44 |
| <i>Figura 47. Motivo rítmico de primera parte del verso de Confundido (min 00:42-01:01)</i> | 45 |
| <i>Figura 48. Motivo rítmico de la segunda parte del verso de Confundido (min 01:01-01:24)</i> | 46 |
| <i>Figura 49. Relación nota-acorde del verso de Confundido (min 00:42-01-01)</i> . 47 | |
| <i>Figura 50. Relación nota-acorde del verso C-D de Confundido (min 01:01-01:24)</i> | 48 |
| <i>Figura 51. Relación nota-acorde de los montunos de Confundido (min</i> | |

| | |
|--|----|
| 02:12-02:20 y 03:42-04:08). | 49 |
| <i>Figura 52.</i> Clave en introducción y verso de <i>Confundido</i> | 50 |
| <i>Figura 53.</i> Acordes del verso-sección C de <i>En Barranquilla me quedo</i> (min 00:29). | 53 |
| <i>Figura 54.</i> Acordes del verso-sección D de <i>En Barranquilla me quedo</i> (min 00:42). | 54 |
| <i>Figura 55.</i> Acordes del verso-sección E de <i>En Barranquilla me quedo</i> (min 00:58). | 54 |
| <i>Figura 56.</i> Acordes del primer montuno de <i>En Barranquilla me quedo</i> (min 01:59-02:50). | 55 |
| <i>Figura 57.</i> Acorde del segundo montuno de <i>En Barranquilla me quedo</i> (min 04:34-04:53). | 55 |
| <i>Figura 58.</i> Motivo rítmico del verso-sección C de <i>En Barranquilla me quedo</i> (min 00:30). | 55 |
| <i>Figura 59.</i> Motivo rítmico del verso-sección D de <i>En Barranquilla me quedo</i> (min 00:42). | 56 |
| <i>Figura 60.</i> Motivo rítmico del verso-sección E de <i>En Barranquilla me quedo</i> (min 00:58). | 56 |
| <i>Figura 61.</i> Relación nota-acorde del verso-sección C y D de <i>En Barranquilla</i> <i>me quedo</i> (min 00:33). | 57 |
| <i>Figura 62.</i> Relación nota-acorde del verso-sección D y E de <i>En Barranquilla</i> <i>me quedo</i> (min 00:52). | 58 |
| <i>Figura 63.</i> Relación nota-acorde del montuno de <i>En Barranquilla me quedo</i> (min 01:59). | 58 |
| <i>Figura 64.</i> Relación nota-acorde del montuno de <i>En Barranquilla me quedo</i> (min 02:32-02:45). | 59 |
| <i>Figura 65.</i> Clave en introducción y verso de <i>En Barranquilla me quedo</i> (min 00:10). | 60 |
| <i>Figura 66.</i> Clave en puente y montuno de <i>En Barranquilla me quedo</i> (min 01:47). | 61 |
| <i>Figura 67.</i> Línea de scat al final del segundo verso de <i>En Barranquilla me</i> <i>quedo</i> (min 01:23). | 63 |

| | |
|---|-----|
| <i>Figura 68.</i> Acordes primera parte del verso de <i>La noche</i> (min 00:20). | 64 |
| <i>Figura 69.</i> Acordes segunda parte del verso de <i>La noche</i> (min 00:29). | 64 |
| <i>Figura 70.</i> Acordes del montuno de <i>La noche</i> (min 00-59-01:17). | 65 |
| <i>Figura 71.</i> Relación nota-acorde de la primera mitad del verso de <i>La noche</i> (min 00:20-00:29). | 65 |
| <i>Figura 72.</i> Relación nota-acorde de la segunda mitad del verso de <i>La noche</i> (min 00:29-00:40). | 66 |
| <i>Figura 73.</i> Relación nota-acorde del montuno de <i>La noche</i> (min 0:59-01:16 y 03:00-03:15). | 67 |
| <i>Figura 74.</i> Clave en montuno de <i>La noche</i> (min 00:59). | 68 |
| <i>Figura 75.</i> Clave en mambo de <i>La noche</i> (min 01:17). | 68 |
| <i>Figura 76.</i> Línea de scat en el montuno de <i>La noche</i> (min 01:04). | 70 |
| <i>Figura 77.</i> Acordes del verso-sección A de <i>Fuego en mi mente</i> (min 00:08). .. | 71 |
| <i>Figura 78.</i> Acordes del verso-sección B de <i>Fuego en mi mente</i> (min 00:19). .. | 72 |
| <i>Figura 79.</i> Acordes del verso-sección C de <i>Fuego en mi mente</i> (00:29). | 72 |
| <i>Figura 80.</i> Acordes del montuno de <i>Fuego en mi mente</i> (min 01:28). | 73 |
| <i>Figura 81.</i> Relación nota-acorde en verso-sección A de <i>Fuego en mi mente</i> (min 00:07). | 74 |
| <i>Figura 82.</i> Relación nota-acorde del verso-sección B de <i>Fuego en mi mente</i> (min 00:18). | 74 |
| <i>Figura 83.</i> Relación nota-acorde del verso-sección C de <i>Fuego en mi mente</i> (min 00:28). | 75 |
| <i>Figura 84.</i> Relación nota-acorde del montuno de <i>Fuego en mi mente</i> (min 01:27- 02:09 y 02:43-03:23). | 76 |
| <i>Figura 85.</i> Relación nota-acorde de frase del montuno de <i>Fuego en mi</i> <i>mente</i> (min 02:48). | 76 |
| <i>Figura 86.</i> Clave en sección D de <i>Fuego en mi mente</i> (min 00:57). | 77 |
| <i>Figura 87.</i> Clave en montuno de <i>Fuego en mi mente</i> (min 01:28). | 78 |
| <i>Figura 88.</i> Acordes del primer verso de <i>Tu legado</i> | 99 |
| <i>Figura 89.</i> Acordes del segundo verso de <i>Tu legado</i> | 99 |
| <i>Figura 90.</i> Acordes del montuno de <i>Tu legado</i> | 100 |
| <i>Figura 91.</i> Relación nota-acorde de la primera parte del primer verso de | |

| | |
|--|-----|
| <i>Tu legado.</i> | 100 |
| <i>Figura 92.</i> Relación nota-acorde de la segunda parte del primer verso de <i>Tu legado.</i> | 101 |
| <i>Figura 93.</i> Relación nota-acorde del segundo verso de <i>Tu legado.</i> | 101 |
| <i>Figura 94.</i> Motivo rítmico del primer montuno de <i>Tu legado.</i> | 103 |
| <i>Figura 95.</i> Motivo rítmico primera parte del segundo montuno de <i>Tu legado.</i> | 103 |
| <i>Figura 96.</i> Motivo rítmico de la segunda parte del segundo montuno de <i>Tu legado.</i> | 104 |
| <i>Figura 97.</i> Relación nota-acorde del primer montuno de <i>Tu legado.</i> | 105 |
| <i>Figura 98.</i> Relación nota-acorde del segundo montuno de <i>Tu legado.</i> | 106 |
| <i>Figura 99.</i> Clave en el primer montuno de <i>Tu legado.</i> | 107 |
| <i>Figura 100.</i> Línea de scat en el segundo montuno de <i>Tu legado.</i> | 109 |

Introducción

En lo que respecta a la investigación artística en el campo de la salsa colombiana, se tropieza con la escasa existencia de documentos y/o estudios académicos al respecto. Por lo tanto, esta investigación plantea un análisis sobre los recursos musicales y vocales que Joe Arroyo empleaba dentro de dos importantes orquestas que marcaron el camino de la salsa en Colombia. La primera es Fruko y sus tesos, pionera de la salsa colombiana, y la segunda, La verdad, orquesta fundada por el mismo Arroyo, y con la cuál sacó adelante su propia sonoridad y su propio estilo, el *joesón*.

De esta manera, el presente estudio es un aporte a la escasa información de carácter académico que existe sobre uno de los artistas más representativos de la salsa colombiana y sobre este estilo en sí. Entonces, se abordará la temática a través de los siguientes objetivos:

- Objetivo general:

Analizar comparativamente los elementos musicales y recursos vocales de Joe Arroyo durante su participación en la orquesta de Fruko y sus tesos, y La verdad, aplicado a un recital.

- Objetivos específicos:

1. Transcribir tres obras de cada orquesta y determinar los elementos musicales tales como: armonía, melodía, forma, rítmica, instrumentación y letras, así como la resonancia y sonoridad, los recursos vocales de improvisación y la tesitura.
2. Comparar los recursos encontrados en los temas para establecer la influencia musical adoptada en la propuesta compositiva-interpretativa de Joe Arroyo, a raíz de su paso de una orquesta a otra.
3. Componer un tema en base a dichos recursos, mismo que será interpretado en un recital junto con temas de ambas orquestas.

1. Capítulo I: Introducción a los sujetos y objetos de estudio

1.1. Contexto musical y social de la salsa y salsa colombiana

1.1.1. Elementos característicos de la salsa como movimiento musical

Se ha usado el término “salsa” para definir este estilo debido a su significado culinario, que se interpreta como una mezcla de ingredientes que evoca los múltiples orígenes e influencias musicales que conforman esta música. Como lo menciona Lise Waxer (2000, p. 118 [traducido por el autor]) en *Conga, Bonga y Campana: The Rise of Colombian Salsa*: “Tal como su nombre indica, la picante salsa musical de este estilo, tiene diferentes condimentos, dependiendo de quién está cocinando y donde”. Por lo cual, se entiende que la salsa no es un género específico, con parámetros inamovibles. La salsa más bien es una forma de expresión musical que se fusiona con las necesidades de su compositor, agregándole por consecuencia su propia carga cultural/regional. Por lo tanto, cuando se habla de salsa colombiana, se habla del uso de los mismos elementos de la salsa de otros lugares, conjugados con su trasfondo colombiano propio.

Entonces, en primer lugar, uno de los más importantes elementos dentro del género es la instrumentación que se emplea. Se mencionan gran cantidad de instrumentos utilizados en los estilos asociados a la tradición afro-cubana. En este caso, se exponen los que generalmente se incorporan en la salsa. Entre dichos instrumentos se encuentran:

Tabla 1. Instrumentación común empleada en la salsa (Adaptado de Leymarie, 2005, pp. 39-41 & Uribe, 1996, pp. 163).

| Sección | Instrumento |
|-----------|--------------------|
| Percusión | Timbales |
| | Congas |
| | Bongós |
| | Güiro |
| | Cencerros/Campanas |
| | Maracas |
| | Clave |

| | |
|-----------------|----------------------------|
| Sección rítmica | Bajo eléctrico |
| | Piano |
| Vientos | Trompetas |
| | Trombones |
| | Vientos madera (Saxofones) |

Aunque una típica orquesta de salsa se conforma por trompetas y trombón, con el tiempo también se han incluido combinaciones con vientos madera (Uribe, 1996, p. 163 [traducido por el autor]). Además, como parte de la sección rítmica común en la salsa, se incorporan el bajo eléctrico y el piano, los cuales se convierten en los encargados de marcar parte importante del *groove*² de la canción, como se verá más adelante (Alujas, 2006, p. 136). Cabe recalcar que a través del recuento de la instrumentación también se nota la estrecha relación entre los ritmos afro-cubanos, la salsa de Nueva York, ritmos africanos y por consiguiente la salsa colombiana, debido a que todos estos ritmos giran en torno a varios de estos instrumentos. A continuación, los instrumentos musicales mencionados.



Figura 1. Set de timbales (Tomado de Uribe, 1996, p.115).



Figura 2. Set básico de timbales (Tomado de Uribe, 1996, p. 115).



Figura 3. Tumba, quinto y segundo (Tomado de Uribe, 1996, p. 74).



Figura 4. Bongós (Tomado de Uribe, 1996, p. 111).



Figura 5. Güiros y güiras (Tomado de Uribe, 1996, p. 137).

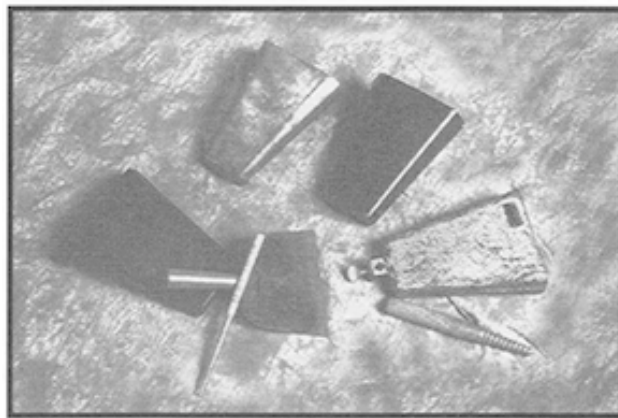


Figura 6. Cencerros o campanas (Tomado de Uribe, 1996, p. 60).

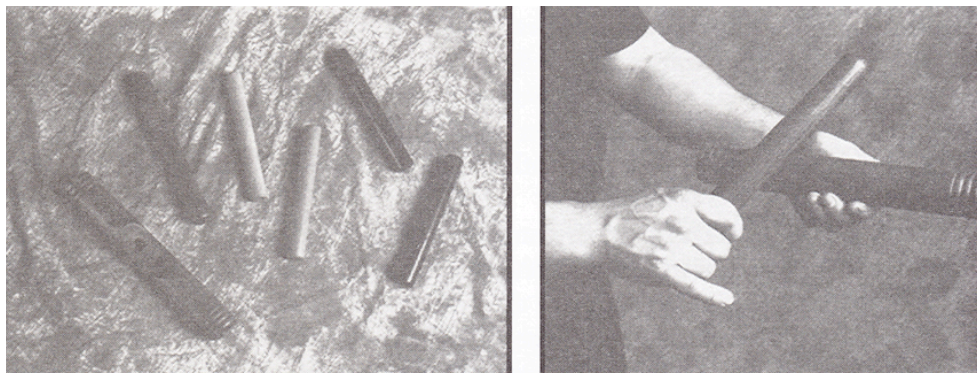


Figura 7. Claves (Tomado de Uribe, 1996, p. 34).

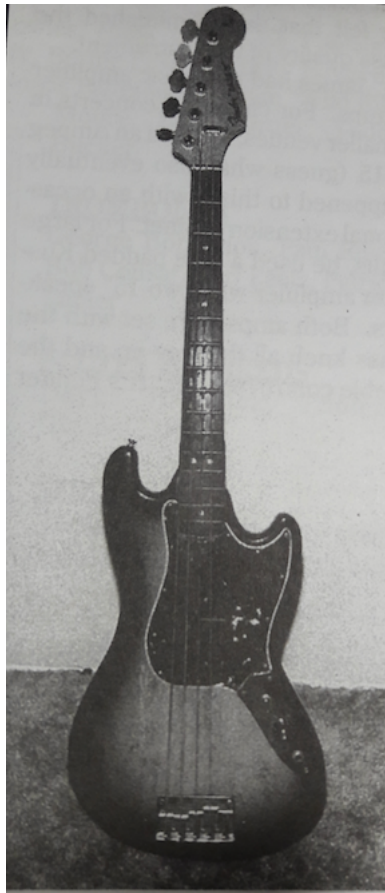


Figura 8. Bajo Fender de 5 cuerdas (Tomado de Licks, 1989, p. 85)



Figura 9. Piano (Tomado de Lindemann, 2011, p. 56)

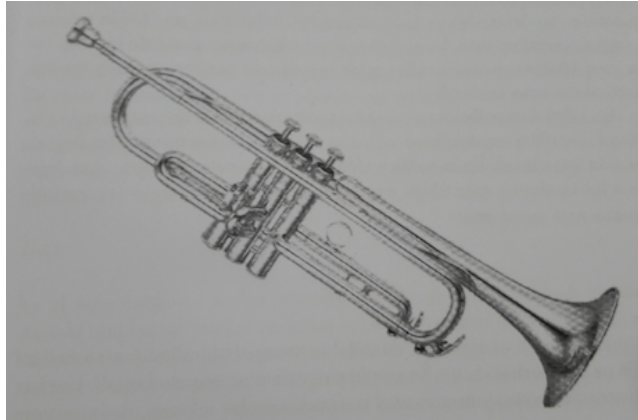


Figura 10. Trompeta (Tomado de Lindemann, 2011, p. 47)

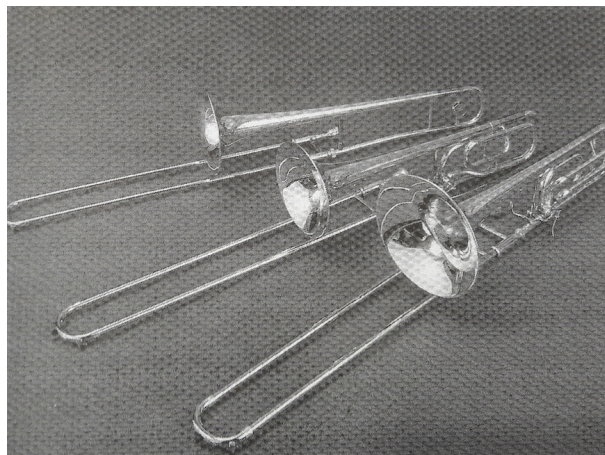


Figura 11. Trombones (Tomado de Lindemann, 2011, p. 49)

Por otro lado, según Quintero (1998), la forma o estructura musical de la salsa consta, en la mayoría de los casos, de dos partes principales: la canción y el soneo, fórmula típica del son y la guaracha. La canción viene representada como el tema y melodía principales. Mientras que el soneo, es una larga sección donde el cantante o sonero, improvisa a manera de llamada-respuesta sobre el coro (citado en Cervantes, 2004, p. 1). Esta forma de improvisación viene del patrón antifonal de la música africana, donde existe una frase de coro que se repite, y a la cual el cantante líder responde con frases generalmente improvisadas.

Por lo tanto, a través del soneo “se reenfatisa la importancia de la libertad y la espontaneidad” (Quintero, 1999, p. 324), ya que una vez establecida la

melodía del coro, el sonero improvisa en aquel espacio entre uno y otro coro. Sin embargo, el cantante puede romper el esquema de métrica y rítmica, empleando recursos vocales y líricos, provenientes de la misma tradición afro, como “pisar el coro”, donde el cantante inicia su frase antes de que finalice el estribillo, cantar frases a mitad del coro, o dejar silencios para realizar frases más rítmicas y cortas (Quintero, 1999, p. 324).

Sin embargo, pueden aparecer otras secciones entre las anteriormente mencionadas. En un arreglo típico de salsa se pueden encontrar las siguientes secciones:

Tabla 2. Secciones comunes de un tema de salsa (Adaptado de Uribe, 1996, pp. 164-165 [traducido por el autor]).

| Nombre | Descripción |
|--------------------------|---|
| <i>Intro</i> | Introducción al tema. |
| Verso | Se expone la melodía y letra principal. |
| Puente (<i>Bridge</i>) | Guía generalmente a la siguiente sección, el montuno. |
| Montuno | <i>Vamp</i> donde el cantante líder improvisa, acompañado de los coros vocales. También, donde se efectúan los solos instrumentales. La sección puede fijarse a un cierto número de repeticiones, o ser abierta hasta que se dé el <i>cue out</i> ¹ (ver en “Notas” al final del capítulo). |
| Mambo | Se caracteriza por la presencia de partes de la sección de vientos (“moñas”). Los diferentes vientos entran por capas, y se repiten hasta que la |

| | |
|-------|---|
| | <p>intensidad es considerablemente alta.</p> <p>Al finalizar se puede volver a otra sección de montuno, que luego volverá a otro mambo y de vuelta a otro montuno, etc.</p> |
| Final | <p>Puede ir después de un mambo o un montuno. Puede ser igual a la <i>intro</i> con un arreglo al final o ser un final completamente nuevo.</p> |

Entonces, el mambo es una especie de *shout* o clímax del arreglo, donde los instrumentos pueden demostrar sus habilidades. Se le conoce como moña cuando el rol principal lo llevan los vientos, y como descarga cuando lo lleva la sección rítmica (Tocats per la salsa, 2017, párr. 7). El montuno o coro, es la sección de clímax y goce del bailaror, donde además de la improvisación del sonero, también puede darse la realización del instrumento armónico (Alujas, 2006, p. 136).

Otro aspecto importantísimo en la salsa, son sus letras. En su libro *Nación y ritmo*, Juan Otero Garabís dice que “Música y literatura comparten estrategias discursivas y culturales que coquetean y se acercan” (citado en Ossa, 2004, p. 62). Esto es precisamente lo que sucede en América cuando en el siglo XVI llegan al Caribe gran cantidad de esclavos provenientes de África, quienes como se sabe, se convirtieron en parte importante en el desarrollo musical afroantillano. La salsa es, entonces, un claro ejemplo de la incorporación de las manifestaciones musicales africanas. Es decir, nace una mezcla de música y expresiones líricas relacionadas al África: sus costumbres, tradiciones y cultura (Arias, 2005, pp. 33-34).

Por lo tanto, en la salsa, las temáticas se han inclinado principalmente a abordar la denuncia social, la expresión de sentimientos y críticas de los sectores discriminados, tomando en cuenta aquella influencia proveniente de la

experimentación de la esclavitud del pueblo negro. De esta manera se busca conformar y/o recuperar la identidad de los pueblos (Arias, 2005, p.34).

Así mismo, según el análisis de varias manifestaciones narrativas que inician en Cuba y Puerto Rico, y se extienden por el Caribe, se tocan temas relacionados a las necesidades festivas de los esclavos negros, los tiempos de la colonia, los rituales de los instrumentos de percusión, el reconocimiento de la identidad negra, africana, el uso y referencia de lenguas africanas, alusión a los orígenes de la música afrocaribeña, el orgullo y respeto a poseer dichas raíces, etc. (Arias, 2005, pp. 35-40).

Las melodías por su lado, se ligan estrechamente a las letras ya que se dice que la música puede ser crítica o política, cuando su letra y melodía plasman un juicio de valor que se desea transmitir (Cervantes, 2004, p. 9)

A pesar de que se menciona que las letras en la salsa son incluso más significativas que sus elementos musicales, no se puede dejar de lado el reconocimiento de dichos elementos como partes importantes dentro del género (Duany, 1984, citado en Cervantes, 2004, p. 2). La melodía, armonía y rítmica están entrelazadas, por ello se debe resaltar el hecho de que la relación entre estos elementos en la salsa se origina en tres regiones principalmente: España, África y E.E.U.U.

En primer lugar, del flamenco se heredan cadencias, encadenamientos armónicos, movimientos escalares y la ligadura entre el canto, el baile y la música. Así también se toma el sistema de versos y rimas ibéricos (Castro, 2009, p. 7).

Con respecto a la armonía, también resulta interesante mencionar que, la progresión armónica más común presente en la música latina es I-IV-V, tanto en tonalidad menor como mayor (Uribe, 1996, p.156 [traducido por el autor]).

En cambio, de la lejana África, se toman recursos rítmicos como la polirritmia y la polimetría, acompañados evidentemente por los múltiples instrumentos de percusión. Además, se recoge la pentafonía para melodías e inflexiones. Así como el recurso de llamada-respuesta (Castro, 2009, p. 8).

Finalmente, otra importante influencia fue la del *latin jazz*, que se hace presente en el apareamiento de un mayor vocabulario armónico y complejidad general, lo que lleva a la salsa a una mayor sofisticación (Castro, 2009, p. 9).

En cuestiones rítmicas y/o percutivas, la salsa consta de varios elementos conocidos principales: la clave, el tumbao y el montuno, la campana y la cáscara (Uribe, 1996, pp. 34, 60, 122, 148-160 [traducido por el autor]).

La clave, es el ritmo sobre el cual toda la música afrocubana se centra. Esta música gira entorno y se construye sobre la clave por lo cual será el principal objeto de carácter rítmico en este estudio. Se da en dos patrones percutivos (3:2 y 2:3) como se ve en las *Figuras 12 y 13*, que representa específicamente la clave de son. A lo largo de la canción se debe sentir la estrecha relación entre toda la música que sucede alrededor y la clave (Goines & Ameen, 1990, p. 6).

Son clave 3:2



Figura 12. Clave en 3:2 y 2:3 (Tomado de Goines & Ameen, 1990, p. 6).

Son clave 2:3



Figura 13. Clave en 3:2 y 2:3 (Tomado de Goines & Ameen, 1990, p. 6).

El tumbao, es una figura rítmica repetitiva, extraída de la clave, que representa el *groove* de la salsa. De esta manera, eventualmente el tumbao afecta al corazón de la banda como conjunto. Puede ser llevado por el bajo y también por las congas. El tumbao común de bajo y algunas de sus variaciones se ven en las *Figuras 14 y 15* (Goines & Ameen, 1990, p. 6).



Figura 14. Tumbao de bajo (Tomado de Goines & Ameen, 1990, p. 6).



Figura 15. Tumbao de bajo sobre dos acordes (Tomado de Goines & Ameen, 1990, p. 7).

El montuno, en cambio, lo toca el piano, y es un patrón derivado del guajéo del tres o la guitarra, es decir, se trata del acompañamiento armónico característico que estos instrumentos se encargaban de tocar en los ritmos afrocubanos más tradicionales. Con el desarrollo del piano a través del son, éste pasó a adoptar ese rol en los conjuntos. El montuno es, por lo tanto, una combinación de elementos percusivos, armónicos y melódicos que se apega a la clave para acompañar al resto de la banda (Uribe, 1996, p. 154 [traducido por el autor]).



Figura 16. Patrón básico de montuno en 2:3 (Tomado de Uribe, 1996, p. 155 [traducido por el autor]).

Por otro lado, la campana y la cáscara vienen a ser patrones percusivos que complementan y acompañan la clave. En el primer caso, cuando la canción llega al montuno, el bongosero toma la *cowbell*, *bongo bell* o campana y por lo

general toca el patrón rítmico que se ve en la *Figura 17* (Goines & Ameen, 1990, p. 8).

Bongo montuno bell part



Figura 17. Patrón de campana (Tomado de Goines & Ameen, 1990, p. 8).

En cuanto al quinto patrón, “el timbalero empieza el verso tocando los lados de los timbales, lo que se conoce como tocar la paila o la cáscara” (Goines & Ameen, 1990, p. 8). A continuación se puede apreciar el patrón que se toca.

Timbale cascara pattern

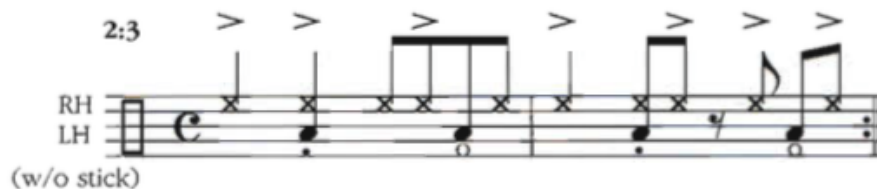


Figura 18. Patrón de cáscara (Tomado de Goines & Ameen, 1990, p. 8).

1.1.2. Elementos de técnica del canto popular

Una vez abordados los principales componentes musicales de la salsa. Es imprescindible para el estudio en cuestión, exponer los elementos que constituyen la técnica vocal.

En primer lugar, la técnica vocal es una herramienta que le permite al cantante mejorar la eficiencia de la producción de la voz, y así evitar el esfuerzo o exagerado uso de energía en el proceso (García-López & Gavilán, 2010, p. 442).

Entonces, la producción de la voz, tanto hablada como cantada, se da gracias a la interacción de tres subsistemas. Estos subsistemas se conforman de los órganos de respiración, los órganos de fonación y los de resonancia, correspondientemente. Por lo tanto, la técnica vocal entonces se basa en aquellos principios, y se conforma de la postura corporal, la respiración, la emisión, la resonancia y la articulación. Sin embargo, existen también elementos

que son propios de la voz cantada como la afinación, el vibrato y el registro vocal (García-López & Gavilán, 2010, p. 443).

Ahora, la postura interviene directamente en la correcta respiración y por ende, en la emisión de la voz, además de transmitir seguridad hacia el público. Actualmente, la postura se refiere a que el cuerpo actúe en armonía con lo que se interpreta, convirtiéndose en un soporte técnico y del *performance* (García-López & Gavilán, 2010, p. 443).

A continuación, la respiración, debido a que es un recurso elemental del canto, no ha cambiado a lo largo de los años. El objetivo de una correcta respiración es que la presión de aire sea la suficiente para producir la nota adecuadamente, mas no excesiva o escasa, lo que puede causar daños o voz airosa respectivamente (García-López & Gavilán, 2010, p. 443).

Por otro lado, la apropiada emisión de la voz requiere el flujo correcto de aire y el uso de la presión necesaria para un tono limpio y flexible. Una vez más, lo ideal es evitar el exceso de tensión de los músculos, y fomentar mas bien su relajación (García-López & Gavilán, 2010, p. 443).

Luego, la resonancia, recurso a analizarse en esta investigación, es el fenómeno en el cual las ondas sonoras producidas por las cuerdas rebotan y se refuerzan, lo que incrementa su intensidad al salir. En el ser humano, los espacios huecos supraglóticos (tracto vocal) son las cajas de resonancia de la voz. El momento en que las ondas chocan contra las mejillas, los huesos del cráneo, la lengua, el paladar, etc, ciertos armónicos de la voz son favorecidos y otros filtrados (esto depende de la anatomía propia de cada persona), lo que causa diferentes timbres y sonoridades. Entonces, un cantante aprenderá a través de la técnica a realizar modificación de las partes móviles de su tracto vocal para maximizar la potencia de su voz (en cuestión de decibelios), modificar el color de su voz que suele depender del género o estilo a interpretar, o conseguir lo que se conoce como la proyección de la voz, que se trata de una modificación en la que no se trata de volúmen sino de cierta calidad en la voz que le permite al cantante ser escuchado por sobre cualquier instrumento (García-López & Gavilán, 2010, p. 444). Esta viene a ser una característica muy

importante que cantantes de salsa deben desarrollar, ya que generalmente deben sobresalir en orquestas con muchos instrumentos.

La articulación, en cambio trata de la correcta pronunciación e inteligibilidad del texto que se interprete, ya que resulta indispensable que el mensaje de la letra llegue al público (García-López & Gavilán, 2010, p. 444).

Además, la afinación, que de cierto modo se halla ligada a la técnica vocal, es la capacidad de emitir con precisión una frecuencia específica. Asimismo, el vibrato, que es una oscilación tanto del tono como de la intensidad del sonido y que suele desarrollarse conjuntamente con el estudio de técnica vocal.

Por su parte, los registros de la voz son representados como diferentes sectores del rango vocal que poseen características tímbricas y de emisión similares. Es decir que los registros conocidos como voz de pecho, voz de cabeza, están relacionados con el lugar de resonancia, mientras que los registros grave, medio y agudo se refieren al mecanismo mismo de producción de notas.

En este caso nos referiremos más específicamente a la tesitura, es decir, la gama de notas en las que el artista interpreta las obras y que puede estar situada en cualquiera de los tres registros: grave, medio y agudo. En la *Figura 19* se ven los principales rangos de voz (García-López & Gavilán, 2010, p. 445).

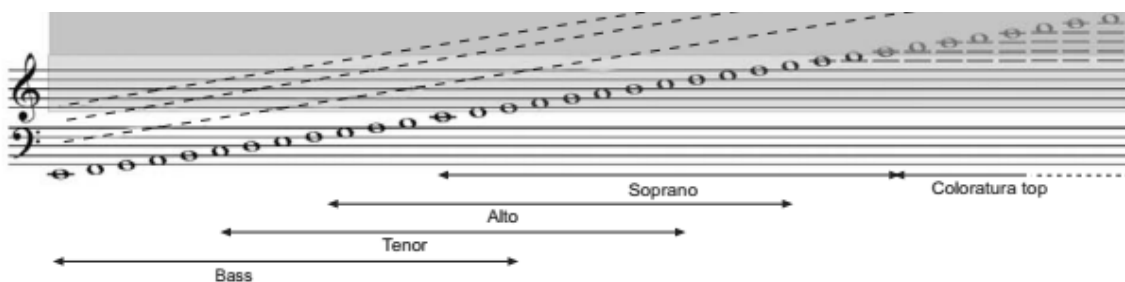


Figura 19. Rangos vocales (Tomado de Kob, y otros, 2011, p. 367)

Joe Arroyo posee un registro vibrante de tenor de los más reconocidos del género. Dicho rango se extiende aproximadamente desde A2 hasta A4, tomando en cuenta al C4 como Do central (Morales, 2003, p. 257 [traducido por el autor]).

Como aclaración, los registros que hacen referencia a la voz de cabeza y la de pecho vienen desde la antigüedad cuando se creía que la voz se producía

desde dichos lugares. "...Si las notas eran altas y ligeras, el cantante debía describir esta colocación del sonido como voz de cabeza. Y viceversa, si un sonido era cantado en el registro grave del rango del cantante entonces debía ser descrito como voz de pecho" (Robinson, 2009, p. 1). Sin embargo en la actualidad, a pesar de que aún se encuentra en uso y resulta útil esta terminología en la enseñanza de canto, se conoce que la voz se produce al nivel de las cuerdas vocales situadas en la laringe, y que las sensaciones en la cabeza o el pecho son precisamente eso, sensaciones, relacionadas con la ubicación del sonido mas no necesariamente con el tono en sí. Es decir, pueden manejarse tanto en el registro grave, medio y alto, lo cual provoca diferentes sonoridades (Robinson, 2009, p. 1).

En último lugar, cabe mencionar que además de los aspectos tratados, en lo que respecta al canto popular y específicamente en interpretación de salsa, existen dos términos más que resaltan por su uso común: la resonancia nasal y la voz mixta. Ya se explicó de qué se trata la resonancia, por lo tanto, la resonancia nasal es la sensación de vibración de la onda sonora en la parte superior-anterior del cráneo, sin embargo es importante saber que el sonido no escapa por la nariz: se amplifica en la cavidad nasal pero sale por la cavidad bucal. Esta sonoridad también es conocida como twang. La voz mixta, en cambio, es una transición entre la voz de pecho y la voz de cabeza que implica un mayor control de la abertura de la glotis para que el sonido se mantenga entre ambos registros, es decir, se trata de una sonoridad de la voz, relacionada a una colocación "anterior" del sonido y la resonancia nasal (citado en Saldías, p. 2).

Para efectos del presente estudio, se proponen como referencia (a juicio personal del autor) tres cantantes de salsa y/o música afrocubana. Esto, para permanecer dentro de las características vocales usadas en el estilo y evitar confusiones con otros géneros musicales y sus propios recursos. Uno de los intérpretes, representa el límite inferior del espectro de la sonoridad de voz considerada nasal, lo que implica precisamente no usar la cavidad nasal como principal o más evidente resonador, así mismo, voz más opaca (menos frecuencias agudas) y mayor uso de registro grave y voz de pecho. El siguiente representa un uso intercalado entre sonoridades nasal y opaca, y registro agudo

y grave. Y al otro extremo, lo contrario, constante uso de la resonancia enfocada en la cavidad nasal, mayor presencia de frecuencias agudas o brillantez en la voz y énfasis en el empleo del registro agudo y voz mixta en dicho registro. Se escogieron tres tenores para enfocar las sonoridades de la voz dentro de un mismo rango vocal: Héctor Lavoe como se lo escucha en su canción, *El Cantante* de 1978, Benny Moré en su canción *Bonito y Sabroso* de 1952 y por último, Héctor Viveros en *Va pregonando* del Grupo Niche en 1979.

Tabla 3. Resumen de comparación sonora de las voces.

| | Porcentaje Resonancia nasal | | Brillo/Opacidad | Porcentaje Brillo | Registro agudo/grave |
|-----------------------|-----------------------------|----------------|-----------------------------|-------------------|----------------------|
| Héctor Lavoe | Poco notoria | 30 por ciento | Mayormente opaca | 30 por ciento | Mayormente grave |
| Benny Moré | Presente en registro agudo | 50 por ciento | Brillante en registro agudo | 50 por ciento | Agudo y grave |
| Héctor Viveros | Siempre | 100 por ciento | Brillante | 100 por ciento | Mayormente agudo |

Para concluir, una vez mencionados los elementos importantes en la producción adecuada de la voz popular, hay un apartado más del cual hablar, la improvisación vocal.

Como ya se mencionó en la sección 1.1.1. del escrito, la improvisación del sonero, o cantante líder resulta trascendental en el género musical de este estudio. Entonces, y para profundizar, a través de la improvisación se busca generar frases melódicas y/o rítmicas, de forma espontánea y sin previa preparación. Para lo cual pueden cantarse melodías complejas sobre las progresiones armónicas, e incluir adornos, *riffs* o *licks*. O simplemente jugar con recursos como el manejo de diferentes dinámicas, timbres y rítmicas en una misma nota (Bitz, 1998, p. 21 [traducido por el autor]).

Como parte del manejo de diferentes tímbricas en la voz a la hora de improvisar, se sabe que la onomatopeya ha sido un recurso empleado en la música popular de los pueblos, en las expresiones más nativas (Kitroser, 2007, p. 5 & Picún, 2002, p. 8). Y al ser la salsa, una mera representación de las identidades de los pueblos como se verá más adelante, no discrimina el uso de este recurso al momento de la improvisación o incluso en la orquestación general, que enriquece y vuelve más atractivo el arreglo musical (Chaves de Tobar, 2013, p. 12).

Además, a través del desarrollo de la música en América, específicamente del *jazz*, y gracias a Louis Armstrong, nace el *scat singing*, como una forma de improvisación donde el cantante emplea sílabas sin significado sobre cada nota que este ejecuta durante su improvisación. Gracias a la influencia y acogida del *jazz* a nivel mundial, y la conjugación de ritmos que la salsa representa, es posible encontrar este recurso improvisatorio en la salsa (Stoloff, 1999, p. 6).

1.1.3. Raíces de la salsa colombiana

La historia se remonta a los cuarenta, cuando aparece el *latin jazz*, género que fusiona el *jazz* con ritmos afrocubanos. Tras la Segunda Guerra Mundial, grandes cantidades de puertorriqueños migran a Nueva York para así conformar una gran aglomeración hispánica en la ciudad. Pero son aquellos puertorriqueños nacidos en New York, quienes deciden expresar sus raíces estadounidenses y latinas a través de la música, alrededor de 1960 y 1970, integrando ritmos nativos a lo que entonces era el *latin jazz*. (Latin Music USA, s.f., párr. 1 [traducido por autor]).

Entonces, originalmente la salsa tiene como base géneros afrocubanos como el son, el danzón, mambo, la guaracha, la rumba, la guajira, entre otros, que se mezclaron con el *jazz* y ritmos de Puerto Rico como la bomba (Colombia aprende, s.f., párr. 2).

Aun cuando la salsa nace en dichos lugares, se esparce rápidamente por toda América Latina, en especial Colombia, Venezuela y Panamá. La manera en que se introduce en Colombia no es del todo concreta. Se afirma que pudo

ingresar por las costas del Pacífico, pero también se dice que la salsa 'criolla' surgió con Fruko y sus tesos en Medellín. Sin embargo, la región del Caribe colombiano cumple el rol fundamental en el apareamiento y desarrollo de la salsa colombiana. Por lo tanto, se habla de la influencia afro antillana en la costa caribeña de Colombia; en lo que fueron centros musicales como Cartagena y Barranquilla (Patiño, 2011, párr. 3).

Como se conoce, los Corraleros de Majagual son los precursores de la salsa colombiana. Sus primeras bases provenían del porro, para después incursionar en la salsa con el poder de las descargas de Nueva York y fusionándolo con ritmos afro de la Antillas. Es así como la salsa colombiana se relaciona con la salsa puertorriqueña en Nueva York e incluso mucho antes que eso, con el *latin jazz* y ritmos afrocubanos (Patiño, 2011, párr. 7)

La incorporación de ritmos nativos de Colombia en la salsa se empieza a dar a lo largo de los años y a través de muchas orquestas colombianas, una de ellas: Guayacán, quienes abordaron la salsa colombiana como “un discurso de historias y personajes propios de la cultura colombiana” (Armenteros, 2010, párr. 7). Por lo tanto, la salsa colombiana es la representación de toda una conjugación de ritmos extranjeros y propios, como la cumbia, el porro y el vallenato. La salsa es: “Hijo del son, la cumbia, el mambo, el merengue, el vallenato.” (ABC, 2016, párr. 16).

La cumbia es un género folclórico de la costa atlántica de Colombia, para cuya interpretación se emplean gaitas, flautas, tambores y maracas que acentúan los *upbeats* o síncopa. Y aunque no enfatiza la sincopa como los ritmos afrocubanos, no deja de lado su complejidad. (Ocampo, 2016, p. 168).

El porro por su parte, otro ritmo típico de la costa atlántica, se remonta a una forma de baile de los esclavos negros en la que empleaban tambores, los cuales le dan su nombre a este ritmo. “...fue el porro, un ritmo surgido en las sabanas del Gran Bolívar, el sustrato fundamental del desarrollo de la música afroantillana en el Caribe Colombiano.” (Patiño, 2011, párr. 6). Como principal ejemplo del uso de la cumbia y el porro, y su relación entre instrumentación y células rítmicas con la salsa, se manifiesta el *joesón* de Joe Arroyo, término ya mencionado anteriormente en el texto.

El vallenato, es otro género de la región que acostumbra usar la guacharaca, el acordeón y tambores. Existe información sobre la relación entre el vallenato y la salsa colombiana, a través de la incorporación del acordeón a las descargas. En los años sesenta, Demetrio Guarín, Los Sucreños de Sincelejo, Alfredo Gutiérrez, e incluso los Corraleros de Majagual practicaron la salsa con el acordeón (Lujan, 2009, párrs. 4-5)

1.1.4. Impacto sociocultural de la salsa en Colombia

Como ya se mencionó, dentro de los elementos que conforman la salsa, la letra es un factor de relevancia en este movimiento musical. Sus propios orígenes afro y su trasfondo histórico arraigado a la esclavitud y la injusticia, traen consigo una tradición de dolor, resentimiento, denuncia social, búsqueda de la identidad, reclamo de derechos e igualdad. Sentimientos que se han buscado transmitir entre los pueblos a través de la música.

Es así que la salsa ha desempeñado un rol importante en las sociedades de Latinoamérica, como indica Béhage en *The salsa phenomenon*:

En esencia, la salsa en las décadas de 1970 y 80 proveyó un modelo efectivo de expresión nacionalista y reivindicativa a los grupos sociales marginados y en los 90 disfrutó de una extendida popularidad a lo largo del continente y del mundo (citado en Castro 2009, p. 20).

En el caso de Colombia, tras iniciar el *boom* de la salsa en Cali, Barranquilla y Cartagena en la década de los setenta, se adopta esta música como un símbolo de identidad propia de la región gracias a la presencia de la cultura afro en estas ciudades, los procesos de urbanización de la época y la difusión por los medios de comunicación. Son las razones por las cuales se le dio gran acogida a este nuevo movimiento musical en el país (Colombia aprende, s.f., párr. 4). Nuevamente Joe Arroyo sirve de ejemplo inconfundible con *Rebelión*, lanzada en 1986, y que tal como mencionó Mauricio Silva Guzmán (2016, párr. 9): esta canción posee “una arista que la hizo aún más trascendental: el alcance de su letra. La esclavitud, el maltrato, la diáspora africana, la emancipación y la libertad, entre otras tantas interpretaciones, inmortalizaron la canción.”

Para comprender mejor el porqué del alcance de la salsa en Colombia, conviene mencionar el contexto histórico de los afro-colombianos. Luis Murillo menciona en *El Chocó: The African Heart of Colombia* que el mercado de esclavos en la región comenzó en el siglo XVI y a pesar de abolirse la esclavitud en 1851, la vida de la población afro colombiana ha sido una jungla en la que se les ha limitado el acceso a educación, salud y demás, hasta estos días. Es apenas en 1991 que se ratifica a la población negra como un grupo étnico. Por lo tanto, la música de Joe Arroyo (artista objeto de esta investigación), es un reclamo a la discriminación, que reafirma sus propias raíces africanas. De esta manera, la salsa en Colombia se convierte en una lucha por la preservación de la identidad que la población negra de la región recibe con brazos abiertos (citado en Ossa, 2004, pp. 63-64).

1.2. Sujetos de Investigación

1.2.1. Joe Arroyo

Nace el primero de noviembre de 1955, al norte de la ciudad de Cartagena, en uno de sus barrios más pobres, Nariño; y es criado por su tía y abuela maternas. A la edad de ocho años, ayudaba a su familia recogiendo agua, costumbre que le otorgó el apodo de “cantante de tarro”, ya que mientras caminaba con los baldes vacíos, los colocaba en su cabeza y cantaba para escuchar el propio eco de su voz. Anécdota que el mismo Joe Arroyo comenta innumerables veces en entrevistas (Joe Arroyo Oficial, 2011).

En su adolescencia empezó a forjar su nombre cantando en bares y prostíbulos de Cartagena. A continuación, pasó a formar parte de La protesta, y es ahí cuando conoce a Isaac Villanueva, quien lo lleva a Medellín para firmar con Discos Fuentes e integrarse a la orquesta de Fruko y sus tesos en 1972. Orquesta que lo impulsa a la fama por su revolución salsera en el país, con temas como *El ausente* y *Tania*. A partir de allí, pasa a colaborar con *The Latin Brothers*, Los líderes, entre otras reconocidas orquestas (El país, 2017, párr. 1).

Finalmente, en 1981 tras recuperarse de problemas de salud, conforma su orquesta llamada La verdad, que lo lleva a grandes éxitos, pero así también a desórdenes personales y con las drogas. Sin embargo, Joe Arroyo gana varios

Congos de Oro desde 1984, razón por la cual la organización de El Festival de Orquestas del Carnaval decide crear un premio especial para él, el Super Congo de Oro. Además de giras por todo el mundo y la portada en la revista Rolling Stone, que se suman a su larga lista de logros. Su discografía con La verdad concluye en 2007 (Biblioteca Luis Angel Arango, s.f., párr. 3).

Joe Arroyo, el Sonero de América, el Centurión de la noche, recogió siempre en su música varios ritmos propios del folclor colombiano como cumbias, chandés, porros, fusionándolos con la salsa, el son, el montuno y ese legado africano propio de su región, lo que lo llevó a crear su propio estilo: el *joesón* (Biblioteca Luis Angel Arango, s.f., párr. 4 & Leymarie, 2005, p. 337).

Joe Arroyo fallece el 26 de julio del 2011 en Barranquilla, después de permanecer internado desde el 27 de junio del mismo año, debido a neumonía, crisis cardíaca e insuficiencia renal. Músicos de todas partes, especialmente colombianos, le rinden homenaje y alaban hasta la actualidad el talento del maestro Joe Arroyo (Biblioteca Luis Angel Arango, s.f., párr. 4).

1.2.2. Joe Arroyo y La verdad

Joe Arroyo, tras haber sido parte de las orquestas de Fruko y sus tesos y The Latin Brothers, las que lo llevan a madurar como artista y llegar a la fama, decide fundar su propia orquesta a la que le da el nombre de La verdad, en honor a todos aquellos que dijeron que aquella orquesta que tanto deseaba era una mentira, que no se convertía en realidad (El país, 2017, párr. 4).

Con su orquesta, Joe Arroyo “siguió tocando la salsa dura que le dio sello a su voz, pero también le apostó a la fusión del ritmo con el folclor colombiano y los aires caribeños venidos de África” (El país, 2017, párr. 4). Es entonces con La verdad con quien ratifica su estilo salsero propio, el ya mencionado *joesón*, que surge gracias a dicha fusión de ritmos. De esta manera su música se catapultó, otorgándole innumerables premios y reconocimientos. Innegablemente, *Rebelión* es su obra más representativa, la cual se convirtió en el himno y voz del pueblo afro en Colombia y el mundo.

Tabla 4. Discografía de Joe Arroyo (Adaptado de Discogs, 2017).

| Álbum | Año | Sello |
|------------------------------------|------|----------------|
| <i>Arroyando</i> | 1981 | Discos Fuentes |
| <i>Me le fugué a la candela</i> | 1985 | Discos Fuentes |
| <i>Musa original</i> | 1986 | Discos Fuentes |
| <i>Echao pa'lante</i> | 1987 | Discos Fuentes |
| <i>Fuego en mi mente</i> | 1988 | Discos Fuentes |
| <i>En acción</i> | 1989 | Discos Fuentes |
| <i>La guerra de los callados</i> | 1990 | Discos Fuentes |
| <i>Toque de clase</i> | 1991 | Sony |
| <i>Sus razones tendrá</i> | 1994 | Sony |
| <i>Mi libertad</i> | 1996 | Sony |
| <i>En sol mayor</i> | 1999 | Sony |
| <i>Se armó la moña en carnaval</i> | 2005 | Discos Fuentes |
| <i>El súper Joe</i> | 2007 | Discos Fuentes |

1.2.3. Fruko y sus tesos

Julio Ernesto Estrada Rincón, el Fruko (bajista, cantante, timbalero, arreglista, productor, compositor), inicia su carrera tocando música tropical con los Corraleros de Majagual en 1965, agrupación considerada como un “*All Stars local*”. Tras tener la oportunidad de viajar a Nueva York, Fruko queda contagiado por la influencia de Richie Ray, Willie Colón, Ray Barreto, Eddie Palmieri, grandes exponentes del movimiento salsero en la Gran Manzana (Leymarie, 2005, p. 336 & Discos Fuentes, 2017, párr. 2)

Fruko regresa a Colombia y decide formar su propia orquesta, y es a partir de ese momento cuando, según el musicólogo Richard Yori, en sus producciones empiezan a notarse dichas influencias, en temas como Payaso y Forastero (Montiel y Quintero, 2011, párr. 2).

El primer álbum de Fruko y sus tesos, *Tesura* (1970), el álbum pionero de la salsa colombiana, despegó la carrera de Fruko, quien se apega más a la sonoridad de su propia tierra. Entonces, a mediados de los setenta se integran a su orquesta Joe Arroyo, Píper Pimienta y Wilson Saoko y empieza la fiebre de

sus más grandes temas en Cali para convertirse en la mejor orquesta del país, y propagar su nombre por Estados Unidos tras su concierto en el Madison Square Garden. Fruko y sus tesos logra posicionarse apesar de la fuerte competencia a causa de la salsa de calidad que se escuchaba en la época, como Héctor Lavoe y Richie Ray (Montiel y Quintero, 2011, párr. 2 & Leymarie, 2005, p. 337).

Tabla 5. Discografía de Fruko y sus tesos (Tomado de Discos Fuentes, 2017).

| Álbum | Año | Sello |
|---|------------|----------------|
| <i>Tesura</i> | 1970 | Discos Fuentes |
| <i>A la memoria del muerto</i> | 1971 | Discos Fuentes |
| <i>El bueno</i> | 1972 | Discos Fuentes |
| <i>Ayunando,</i> <i>El violento</i> | 1973 | Discos Fuentes |
| <i>La fruta bomba</i> <i>El caminante</i> | 1974 | Discos Fuentes |
| <i>El grande</i> | 1975 | Discos Fuentes |
| <i>El bárbaro</i> | 1976 | Discos Fuentes |
| <i>El patillero</i> | 1977 | Discos Fuentes |
| <i>El cocinero mayor</i> | 1978 | Discos Fuentes |
| <i>El teso</i> | 1979 | Discos Fuentes |
| <i>El espectacular</i> | 1980 | Discos Fuentes |
| <i>El mejor</i> | 1981 | Discos Fuentes |
| <i>El genio</i> | 1982 | Discos Fuentes |
| <i>El salsero mayor</i> | 1983 | Discos Fuentes |
| <i>El magnífico</i> | 1985 | Discos Fuentes |
| <i>Contento</i> | 1987 | Discos Fuentes |
| <i>El Padrino de la Salsa</i> | 1989 | Discos Fuentes |
| <i>12 grandes éxitos</i> | 1990 | Discos Fuentes |
| <i>16 grandes éxitos de la salsa</i> <i>Mambos</i> | 1993 | Discos Fuentes |
| <i>Greatest hits vol. 1</i> | 1994 | Discos Fuentes |

| | | |
|--|------|----------------|
| <i>Pachangas</i> <i>Sones y montunos</i> <i>Guarachas, guajiras y boleros</i> | | |
| <i>Historia musical</i> | 1995 | Discos Fuentes |
| <i>Navidades con Fruko y sus tesos</i> | 1997 | Discos Fuentes |
| <i>Greatest hits vol. 2</i> | 1998 | Discos Fuentes |
| <i>¡Esto sí es salsa de verdad!</i> | 1999 | Discos Fuentes |
| <i>Power salsa</i> <i>Caliente</i> | 2000 | Discos Fuentes |
| <i>Somos salsa</i> | 2002 | Discos Fuentes |
| <i>Pa gozá con Fruko</i> <i>Viva la rumba con salsa</i> <i>Descarga espectacular</i> | 2003 | Discos Fuentes |
| <i>Soy como soy</i> <i>Salsa explosiva</i> <i>La máquina del sabor</i> | 2004 | Discos Fuentes |
| <i>Salsa machine</i> | 2005 | Discos Fuentes |
| <i>Fruko power</i> | 2006 | Discos Fuentes |
| <i>Fruko sinfónico</i> | 2007 | Discos Fuentes |

1.3. Categorización de elementos musicales y obras a analizar

A continuación, se resumirán todos los elementos musicales y vocales que se compararán en el capítulo siguiente, además de las obras escogidas.

Tabla 6. Elementos musicales y vocales a analizar.

| | |
|----------------------------|-----------------------------|
| Elementos musicales | a. Armonía |
| | b. Melodía |
| | c. Forma |
| | d. Rítmica: patrón de clave |
| | e. Instrumentación |
| | f. Letras |
| Recursos vocales | g. Resonancia/sonoridad |

| | |
|--|---|
| | h. Recursos de improvisación: onomatopeyas y <i>scat singing</i> |
| | i. Tesitura |

Tabla 7. Obras para estudio y análisis.

| | |
|-------------------------------|------------------------------------|
| Fruko y sus tesos | 1. <i>Pueblo sufrido</i> |
| | 2. <i>Salsa na' ma'</i> |
| | 3. <i>Confundido</i> |
| Joe Arroyo y La verdad | 4. <i>La noche</i> |
| | 5. <i>En Barranquilla me quedo</i> |
| | 6. <i>Fuego en mi mente</i> |

2. Capítulo II: Análisis del repertorio de ambas orquestas

2.1. Transcripción y análisis individual de las obras

2.1.1. *Pueblo sufrido* – Fruko y sus tesos

2.1.1.1. Armonía

Para fines del presente estudio se analizarán las progresiones armónicas de versos y montunos o coros.

Para empezar, la tonalidad se presenta en Am, ya que es el acorde en el que mayormente reposa el tema. Así mismo, se puede encontrar muy presente el V7, es decir E7, que consecuentemente resuelve al Im.

Entonces, la escala y acordes correspondientes a dicha tonalidad menor natural serían:

Tabla 8. Grados y acordes de la tonalidad de *Pueblo sufrido*.

| | |
|---------|--|
| Grados | Im – IIIm7b5 – bIII – IVm – Vm – bVI – bVII7 |
| Acordes | Am – Bm7b5 – C – Dm – Em – F – G7 |

Por lo tanto, tomando en cuenta eso (ver en el anexo 1, compases 15 al 22), la progresión del primer verso se forma por los grados: Im – IVm – bVII7 – bIII. Es decir, consta de cuatro acordes diatónicos a la escala en cuestión.

A **VERSO** "*Aunque te aumenten el sueldo...*"

Am (Im) Am Dm (IVm) Dm G7 (bVII7) G7 C (bIII) C

Figura 20. Acordes del primer verso de *Pueblo sufrido* (min 00:25-00:44).

A continuación, el segundo verso, sección B (compases 23 al 31), la progresión se repite, sin embargo, en la primera casilla de la repetición se encuentra un E7, es decir el acorde dominante de la tonalidad (tomado de la escala menor armónica), que resuelve, como se mencionó con anterioridad, al Am. Y, al momento de la segunda casilla, se reemplaza nuevamente al V7 por el bIII como en el primer verso.

B VERSO 2 "Hambre hay..."

Am Am Dm Dm G7 G7 C ^{V7}1E7 ^{bIII}2 C

Figura 21. Acordes del segundo verso de *Pueblo sufrido* (min 00:45-01:03).

Luego, en el montuno, el ritmo armónico se pega a la clave 3:2, sincopando los acordes durante el primer compás y descansando en el segundo.

De esta manera, la progresión se conforma por Am – G – F – E7, que representa los grados Im – bVII – bVI – V7. Como se puede ver, se trata de una “semicadencia frigia descendente” (Gabis, 2009, p. 155), conocida también como cadencia andaluza por tener origen en el flamenco. Nuevamente, la progresión se conforma por tres acordes de la tonalidad menor natural y el dominante proveniente de la escala menor armónica.

MONTUNO Coros "Ay mi pueblo, pobre mi pueblo"

45 Am G F E7 Am G F E7 **6X**

Im bVII bVI V7

Figura 22. Acordes del montuno de *Pueblo sufrido* (min 01:25-01:54).

2.1.1.2. Melodía

En cuestión de melodía, se deducirá qué representan las diferentes notas para sus acordes correspondientes, dentro de las mismas secciones, versos y montunos. Sin embargo, es necesario aclarar que se tomarán las melodías que mejor reflejen las necesidades del presente estudio, es decir, los recursos vocales enumerados en la *Tabla 6* del Capítulo I.

El primer verso, sección A, inicia con una anacrusa que no se tomará en cuenta, así como en las demás secciones a analizar. Entonces, durante los dos compases de Am (compases 15 y 16), la *top note* o nota más alta, que más se repite, y donde el cantante acentúa la sílaba, es C, que representa la tercera menor del acorde. No obstante, existe un motivo de tres notas (B-A-C) que se repite cuatro veces durante los mismos dos compases, ver *Figura 23*. B entonces

es, la novena mayor del acorde, A es la raíz y C, como se dijo, es la tercera menor.

A **VERSO**

Am Am Dm Dm

men-ten el suel - do, tu suel - do ca - da vein - te me - ses,
Lo que mi pue - blo su - fri - do no tie - ne pen - dien - te,

Figura 23. Motivo rítmico-melódico en primer verso de *Pueblo sufrido* (min 00:25-00:44).

La frase melódica finaliza con un D, como anticipación del compás diecisiete, que resuelve a un F, la tercera menor del nuevo acorde. Nótese *Figura 24*.

A **VERSO**

Am Am Dm Dm

3 9 11 R 3
men-ten el suel - do, tu suel - do ca - da vein - te me - ses,
Lo que mi pue - blo su - fri - do no tie - ne pen - dien - te,

Figura 24. Relación nota-acorde del primer verso de *Pueblo sufrido*.

En el mismo verso, en los siguientes dos compases de G7, se encuentra que la melodía empieza en B, la tercera del acorde. Sube a C, la oncena perfecta del acorde y llega a D, que es la quinta perfecta del acorde. Finaliza pasando por A, que puede verse como novena mayor de G7, trecena mayor de C o nota de paso que resuelve a G del compás veintiuno. Ver *Figura 25*.

19 G7 G7 C C

3 11 5 9-13 5
no tic - nes na - da de ve - ras. Ham - bre hay
es la - mi - po - lí - ti - que - ras.

Figura 25. Relación nota-acorde segunda parte del primer verso de *Pueblo sufrido*.

Finalmente, en el segundo verso, en la primera repetición se canta una variación de la melodía (la cual se ve transcrita en la *Figura 26*), y en la segunda se repite la misma frase del primer verso. Dicha variación consta de un nuevo motivo rítmico mucho más largo, como se resalta en la *Figura 26*. Y un

movimiento ascendente de las notas, más no de pequeños saltos interválicos que se repiten una y otra vez como en el verso uno.

B VERSO 2

Am Am Dm Dm

en ple - no si - glo vein - te, im -

27 G7 G7 C 1. E7 2. C

- pu-nidad en las al - tas co-rrien - tes. Es - cu - cha pue -

Figura 26. Motivo rítmico-melódico en el segundo verso de *Pueblo sufrido* (min 00:45-01:03).

Esta nueva melodía también se encuentra formada por *chord tones* y tensiones, como muestra la *Figura 27*. Se puede notar, el arpeggio de Am en el compás 24 que se repite en el compás 29, donde sus notas pasan a convertirse en tensiones del acorde de C.

B VERSO 2

Am Am Dm Dm

en ple - no si - glo vein - te, im -

27 G7 G7 C 1. E7 2. C

- pu-nidad en las al - tas co-rrien - tes. Es - cu - cha pue -

Figura 27. Relación nota-acorde del segundo verso de *Pueblo sufrido*.

Ahora, en la sección de montuno o solo vocal (ver anexo 2, compases 45 hasta el 60), la improvisación del cantante inicia con una frase que se basa en un mismo motivo rítmico (ver *Figura 28*), el cual se repite durante los compases 49, 50 y 51, y que se encuentra enfatizando el ritmo armónico y por lo tanto la clave.

SIMILE

49 Am G F E7 Am G F E7

tie-ne tra-ba - jo, no tie-ne co-mi-da, le fal-ta di-ne-ro,a mi pue - blo.

Figura 28. Motivo rítmico-melódico en el montuno de *Pueblo sufrido* (min 01:28).

En cuestión de notas, durante dichos tres compases, se puede apreciar la presencia de *chord tones* (raíces, quintas perfectas y séptimas menores), así como también tensiones (novenas menores y treceñas mayores y menores) en sus acordes correspondientes.

MONTUNO *Coros "Ay mi pueblo, pobre mi pueblo"*

45 Am G F E7 Am G F E7

49 *SIMILE* Am G F E7 Am G F E7

5 tie-ne tra-ba-jo, no tie-ne co-mi-da, le fal-ta di-ne-ro_a mi pue-blo.

Figura 29. Relación nota-acorde del montuno de *Pueblo sufrido* (min 01:25-01:35).

En la *Figura 30*, en cambio, se ve otra de las frases del solo del cantante, en donde igualmente hay uso de *chord tones* y tensiones. Pero, se puede también ver que, en ocasiones, como en el compás 57, se nominó a una misma nota con dos números diferentes, lo que significa que bien puede tratarse de una tensión del acorde en el que se está cantando, o bien puede ser una nota de paso hacia el siguiente acorde.

Además, se puede notar, en el compás 59 de la *Figura 30*, al igual que en el compás 51 de la *Figura 29*, la misma bajada G-F-E sobre los mismos acordes. Y, así como en el compás 52 de dicha figura, se finaliza la frase con una resolución de medio tono de F a E (novenas menor a raíz), de la misma manera sucede en el compás sesenta de la presente figura.

53 Am G F E7 Am *SIMILE* G F E7

57 Am G F E7 Am G F E7

bus-car la sa-li - da por tus hi - jos y tus hi — jas.

Ha, hay que **ON CUE**

Figura 30. Relación nota-acorde segunda parte del montuno de *Pueblo sufrido* (min 01:38-01:44).

2.1.1.3. Forma

Para este estudio, simplemente se enlistarán en orden las principales secciones encontradas, secciones ya mencionadas en el Capítulo I y se anotará el número de compases. Para así, encontrar posibles irregularidades o cambios en las secciones.

Para mejor referencia de la forma y secciones del tema *Pueblo sufrido*, dirigirse al anexo 1.

- Introducción: 22 compases
- Verso: 16 compases
- Verso 2: 16 compases
- Puente (*Bridge*): 9 compases
- Mambo: 8 compases
- Montuno: 40 compases
- Mambo 2: 16 compases
- Solo de piano: *on cue*
- Variación de Mambo 2: 24 compases
- Final: 8 compases

2.1.1.4. Rítmica

Para este análisis, se transcribió la clave en las secciones más importantes, donde se encuentra más presente o donde se la toca explícitamente.

Este tema presenta la clave 3:2 de son. Desde la introducción misma, la clave está muy presente ya que va apoyada por el rítmico armónico y los *kicks* que están haciendo los vientos, tal como se aprecia en la *Figura 31*, y, de la misma manera sucede en el montuno (ver *Figura 32*).

INTRO

Am C D Am C D

Vientos

Claves

5 Am Am B \flat B \flat

Clv.

9 E7 E7 Am C D Am C D E \flat 5 E7

Clv.

Figura 31. Clave en la introducción de *Pueblo sufrido*.

MONTUNO

Coros "Ay mi pueblo, pobre mi pueblo"

41 Am G F E7 Am G F E7 6X

Piano-Bajo

Clv.

45 SIMILE Am G F E7 Am G F E7

Clv.

Figura 32. Clave en montuno de *Pueblo sufrido* (min 01:25).

2.1.1.5. Instrumentación

Para el presente estudio, solamente se expondrán los instrumentos escuchados en la grabación de cada obra. Para así, determinar cuánto se acerca el formato de la orquesta a los instrumentos enlistados en la *Tabla 1* del Capítulo I, que expone la instrumentación más común de la salsa.

- Bajo
- Piano
- Congas
- Claves

- Maracas
- Timbales y campanas
- Trombones
- Trompetas
- Voces masculinas

Las voces de los coristas no son en realidad instrumentos, pero, de haberlas, se las presentará de todas formas, ya que son parte esencial en la interpretación del género.

En esta ocasión, todos los instrumentos encontrados forman parte de la tabla mencionada, a los cuales se añaden las voces masculinas.

2.1.1.6. Letra

La letra de esta obra versa sobre la historia de un pueblo que sufre de injusticia en relación con la gente de dinero o con poder, a lo que el autor expresa frases de ánimo hacia ese, su pueblo. Ver anexo 3 para la lectura de la letra completa³.

2.1.1.7. Resonancia y sonoridad de la voz

El análisis de resonancia y sonoridad, se realizará en base a la *Tabla 3* expuesta en el Capítulo I. Es decir, se trata de una delimitación de la sonoridad hecha a través de la técnica de la observación externa de audios y videos de los tres cantantes elegidos (Héctor Lavoe, Benny Moré y Héctor Viveros), para así determinar, a juicio personal del autor, un espectro de sonoridades en el cual enmarcar la voz de Joe Arroyo en las obras del estudio.

Entonces, durante el tema en sí, es decir los versos, la voz de Joe Arroyo suena poco nasal, menos brillante, más grave, como se lo prefiera ver, muy similar a la voz de Héctor Lavoe o Benny Moré en su registro grave.

En cambio, al pasar a la sección del montuno, donde improvisa, su sonoridad cambia contrario a los versos, y se torna más fuerte y brillante. A pesar de que se nota mayor proyección en la voz, la resonancia nasal no se llega a expresar al 100 por ciento, como en el caso de Héctor Viveros.

2.1.1.8. Recursos de improvisación vocal

En este estudio, solamente se mencionará la presencia o ausencia de los recursos elegidos: uso de onomatopeyas y *scat singing*, en las diferentes obras., sin adentrarse en análisis más profundos.

En la obra en cuestión, no existe el uso de onomatopeyas. Sin embargo, Joe Arroyo canta una línea de *scat singing* (ver la sección Solo del anexo 2 en la siguiente figura), línea melódica que no está ligada a *kicks* u algún otro instrumento en la orquesta, sino que simplemente se trata de una improvisación vocal durante el solo de piano. La melodía es bastante compleja ya que se forma no solo por notas del acorde sino también por tensiones.

SOLO

85 Am F G Am **ON CUE**

Sa, pa, ri, ba, sa, pa, ra, dí, ba. Brin, pan, pa, pa, bra, pa, pa.

Figura 33. Línea de *scat* en el solo de *Pueblo sufrido* (min 02:50).

2.1.1.9. Tesitura

Como ya se mencionó, Joe Arroyo posee un registro de tenor, por lo que se trata de la voz más aguda dentro de los rangos de voz masculina. Para los fines de este estudio se requiere conocer las notas más comunes empleadas en las melodías de los versos y montunos (improvisación) por lo que se hablará específicamente de la tesitura mas no los registros empleados. Además, es importante indicar que, ha de tomarse al C4 como Do central, esto de acuerdo a la Sociedad Americana de Acústica (ASA).

Por lo tanto, en los versos uno y dos de *Pueblo sufrido*, la nota más baja de la melodía es el E3 y a la que más alto se llega es F4. Arroyo hace uso de prácticamente todas las notas pertenecientes a la tonalidad que están dentro de este intervalo de novena menor.

En cambio, en el montuno las melodías de improvisación toman lugar en un intervalo más pequeño, entre B3 y A4. No obstante, las notas más empleadas en las melodías dentro de dicha tesitura son D4, E4 y F4. Dirigirse a las secciones Verso, Verso 2 y Montuno del anexo 2 para verlo.

En este caso, el intervalo más grande entre nota y nota (en versos y montuno) es de una sexta mayor y el menor es de una segunda menor, diatónicas.

2.1.2. Salsa na' ma' – Fruko y sus tesos

2.1.2.1. Armonía

Para empezar, la tonalidad es Dm, principal acorde sobre el cual se construye la obra. Por lo tanto, la escala menor natural correspondiente es:

Tabla 9. Grados y acordes de la tonalidad de *Salsa na' ma'*.

| | |
|---------|--|
| Grados | Im – IIIm7b5 – bIII – IVm – Vm – bVI – bVII7 |
| Acordes | Dm – Em7b5 – F – Gm – Am – Bb – C7 |

En *Salsa na' ma'*, existe un montuno o coro antes de cada uno de los dos versos, por lo que se lo analizará primero. La progresión armónica de esta sección es: Dm – Gm – A7 – Gm, es decir, Im – IVm – V7 – IVm. Entonces, se emplean dos acordes de la tonalidad menor natural, más el V7, dominante tomado de la escala menor armónica como se ve en la siguiente figura.

§ **MONTUNO** *Coros "La salsa por cuatro vientos"*

6 Dm Im Gm IVm A7 V7 Gm IVm Dm Gm A7 Gm 3X

Figura 34. Acordes del montuno de *Salsa na' ma'* (min 00:31-00:43).

Ahora, los versos (ver anexo 4, sección Verso, compases 14 al 17) se repiten de la misma manera, es decir ambos poseen la misma armonía. Al entrar en esta sección se mantienen acordes diatónicos: Dm, C, Bb, F, más el dominante A7 ya mencionado. A esto se suma el acorde de G5, acorde sin tercera, que representaría un cuarto grado para la tonalidad. En la *Figura 35*, se aprecia con mayor claridad el análisis de los grados.

⊕ **VERSO**

14 Dm Im C bVII Bb bVI A7 V7 G5 IV Dm Im F bIII G5 IV A7 V7 G5 Dm Im 3X

Figura 35. Acordes de los versos de *Salsa na' ma'* (min 00:51-01:03).

Otra forma de ver la progresión del verso es como una “semicadencia frigia descendente” (Gabis, 2009, p. 155), que después, en el compás 16, sube desde donde se quedó, el bIII, hasta el V7, lo cual conforma entonces, una “semicadencia dórica ascendente” (Gabis, 2009, p. 155).

VERSO Φ

14 Dm C B \flat A7 G5 Dm F G5 A7 G5 Dm 3X

Figura 36. Segundo acercamiento a acordes de los versos de *Salsa na' ma'*.

2.1.2.2. Melodía

En primer lugar, cabe recalcar que la sección de coros o montuno, en este caso, no se trata de una sección enfocada en la improvisación del cantante, simplemente se escucha el *vamp* de los coros como eje principal y a Joe Arroyo interpretando esporádicamente un par de frases muy cortas y sin mayor relevancia. Una de ellas se ve en la *Figura 37*, y fue tomada como ejemplo por ser la más larga y melódica (cantada, no hablada). Las notas de dicha frase representan una quinta perfecta, novena mayor o raíz y una séptima menor dentro de sus acordes correspondientes.

MONTUNO Voces "La salsa por cuatro vientos"

6 Dm Gm A7 Gm Dm Gm A7 Gm 3X

5 9-R 7
¡Más vien - tos!

Figura 37. Relación nota-acorde del montuno de *Salsa na' ma'* (min 00:31-00:36).

A continuación, como se dijo, la sección de los versos se repite igual dos veces (min 00:51-01:31, o dirigirse al anexo 5 para mejor comprensión de los versos dentro de la forma). Tanto armonía como melodía se mantienen iguales y solamente la letra cambia, por lo que basta con analizar las notas en el primer verso o primera repetición.

Entonces, la melodía del verso está sincopada en un 90 por ciento, esto quiere decir que, de 48 notas que posee, sólo cinco de ellas están a tierra. Además, existe gran densidad rítmica: de los 12 compases de la sección, existen solamente alrededor de cinco silencios de negra. Y, consecuentemente, se

puede notar que existen seis frases melódicas. Cada una de ellas tienen ocho notas, es decir, hay un motivo rítmico concreto que varía mínimamente en cada repetición. En la *Figura 38* se pueden ver las seis frases melódicas señaladas.

VERSO Dm C $\text{B}\flat$ A7 G Dm F G A7 G Dm

14 En la co-lo - nia se es - cu - cha la - men - to por cua - tro vien - tos.

SIMILE Dm C $\text{B}\flat$ A7 G Dm F G A7 G Dm

18 Tam - bo - res y bai - la - do - res, pa - ra for - mar es - te cuen - to.

22 Dm C $\text{B}\flat$ A7 G Dm F G A7 G Dm

La sal - sa bra - va te in - vi - ta a bai - lar con Fru - ko y sus te - sos.

Figura 38. Motivo rítmico de los versos de *Salsa na' ma'* (min 00:51-01:03).

Por otro lado, así como existe un motivo rítmico, también hay un motivo melódico establecido de dos compases, formado por las notas D-F-E-G-F (subrayadas en la *Figura 39*), que son *chord tones* y tensiones para los diferentes acordes y que, gracias a las pequeñas variaciones rítmicas de la melodía ya mencionadas, y el cambio de acordes, se mueven de lugar y se convierten en otros *chord tones* y otras tensiones.

VERSO Dm C $\text{B}\flat$ A7 G Dm F G A7 G Dm

14 En la co - lo - nia se es - cu - cha la - men - to por cua - tro vien - tos.

SIMILE Dm C $\text{B}\flat$ A7 G Dm F G A7 G Dm

18 Tam - bo - res y bai - la - do - res, pa - ra for - mar es - te cuen - to.

22 Dm C $\text{B}\flat$ A7 G Dm F G A7 G Dm

La sal - sa bra - va te in - vi - ta a bai - lar con Fru - ko y sus te - sos.

Figura 39. Relación nota-acorde de los versos de *Salsa na' ma'*.

Finalmente, en los compases 22 al 25 dicho motivo melódico varía, cambiando algunas tensiones por *chord tones* como se ve en la *Figura 39*.

2.1.2.3. Forma

Ver anexo 4 para ver la forma completa de *Salsa na' ma'*.

- Introducción: 16 compases
- Montuno: 12 compases
- Mambo: 8 compases
- Verso: 12 compases
- Verso 2: 12 compases
- Mambo extendido: 16 compases
- Solo (órgano eléctrico): *on cue*
- Mambo 2: 32 compases
- Final: 12 compases + *fade out*

2.1.2.4. Rítmica

La clave en este tema está en 2:3 y se encuentra prácticamente marcada por las campanas. En la figura a continuación se ve la clave acompañada por el ritmo armónico (piano y bajo).

The image shows a musical score for the 'VERSO' section of 'Salsa na' ma'. It consists of two staves: 'Piano-Bajo' (Piano and Bass) and 'Clv.' (Claves). The Piano-Bajo staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/3 time signature. The Claves staff is in a simplified rhythmic notation. Above the Piano-Bajo staff, the following chords are written: D, C, Bb, A7, G, D, F, G, A7, G, D, 3X. The score includes a first ending bracket and a 'D.S. al Coda' instruction. A '2' with a slash is placed above the Claves staff at the end of the section.

Figura 40. Clave en verso de *Salsa na' ma'* (min 00:51).

Además, en la sección Final del tema, la clave empieza a ser tocada explícitamente por la percusión en el compás 36, y a continuación se refuerza con los *kicks* de toda la banda, como se ve en la *Figura 41*.

FINAL Voces "Cuatro vientos"

34 Dm G A7 Em D G A7 Em D

Clv.

38 D F Gm A7 Gm D D F Gm A7 Gm D **FADE OUT**

Clv.

Figura 41. Clave en final de *Salsa na' ma'* (min 03:28).

2.1.2.5. Instrumentación

- Bajo
- Piano
- Órgano sintetizador
- Congas
- Bongos
- Timbales y campanas
- Trombones
- Trompetas
- Voces masculinas

En esta obra, solamente existe un instrumento que no se nombra en la *Tabla 1*, y es el órgano sintetizador, que entra en el minuto 01:47 al tema, es decir, a la sección de solo donde improvisa.

2.1.2.6. Letra

Salsa na' ma' posee una letra que trata sobre una fiesta, una fiesta del pueblo, probablemente una población esclava que como se sabe vivían en aquella época en las llamadas colonias. Se hace alusión, además, a los lamentos de los esclavos. Asimismo, se menciona la presencia de músicos y bailarines de salsa en dicho festejo. Todo ello se ve reflejado en versos como:

“En la colonia se escucha lamentos por cuatro vientos... Tambores y bailadores para formar este cuento... Los soneros no descansan, todos tienen una idea, se baila salsa hasta el lunes...” (min 00:51, 00:55, 01:23 [transcripción del autor]).

Para lectura de la letra completa, dirigirse al anexo 6.

2.1.2.7. Resonancia y sonoridad de la voz

En cuestión de la resonancia, se puede notar cierta sonoridad nasal, sin embargo, el timbre de la voz sigue siendo algo opaco. Pareciera que la proyección del sonido no está plenamente enfocada hacia delante, si no que más bien el sonido está “encerrado” o atrapado dentro de las cavidades craneales, lo cual le quita frecuencias altas y por lo tanto brillo, que suele conocerse como sonido engolado (Facal, 2005, p. 47).

Para categorizar la sonoridad de Arroyo en este tema, diremos que tiene 50 por ciento de resonancia nasal, así como también 50 por ciento de brillo (porcentajes en base a la *Tabla 3* del Capítulo I), esto es debido a las características anotadas en el párrafo anterior.

2.1.2.8. Recursos de improvisación vocal

Lamentablemente en esta obra Joe Arroyo no tiene un espacio para soneo o improvisación, y en las pocas frases que canta o habla en los montuno o mambos, no existe uso de onomatopeyas ni *scat singing*, que son los recursos en estudio.

2.1.2.9. Tesitura

Primeramente, en el apartado de análisis de melodía se apuntó que, durante los coros, Joe Arroyo solo canta una frase, dicha frase posee únicamente dos notas, y estas se encuentran entre las notas más altas de la tesitura del cantante: un A4 y un F4.

A continuación, en los versos, la nota más baja en la melodía es un C4, mientras que, las más alta es un Bb4. De todas maneras, las notas que más se

repiten son D4, E4, F4 y G4 (ver secciones Montuno y Verso del anexo 5). Así mismo, el intervalo más amplio encontrado en las melodías analizadas es de una tercera mayor, y una segunda menor el más corto.

2.1.3. *Confundido* – Fruko y sus tesos

2.1.3.1. Armonía

Primero, la tonalidad es C mayor, ya que este acorde, junto con G7, son los más presentes en esta obra, para verificarlo ver el anexo 7 con la transcripción total de la armonía.

Por lo tanto, la escala de esta tonalidad mayor y sus acordes, son:

Tabla 10. Grados y acordes de la tonalidad de *Confundido*.

| | |
|---------|---|
| Grados | I – II ^m – III ^m – IV – V ⁷ – VI ^m – VII ^m 7 ^{b5} |
| Acordes | C – D ^m – E ^m – F – G ⁷ – A ^m – B ^m 7 ^{b5} |

Ahora, en esta obra se ha dividido al verso en las secciones A, B, C y D (compases 21 al 56 del anexo 7), debido a los cambios armónicos encontrados en cada una de dichas secciones.

Entonces, en la sección A, se encuentran los acordes C, E^m, E^b y D^m, es decir, tres de ellos pertenecen a la tonalidad mayor, mientras que E^b resulta ser un sustituto tritonal. En la figura a continuación se puede ver la progresión armónica y sus grados.

A **VERSO** "Estoy confundido y desesperado"

The figure shows two staves of musical notation. The first staff, labeled 'A' and 'VERSO', contains four measures, each with a C major chord (I) indicated above the staff. The second staff, starting at measure 26, shows a progression: C major (I), E minor (III m), E flat (Sus. Trit.), and D minor (II m). A red arrow points from the E flat chord to the D minor chord, indicating a tritone substitution. The final measure of the second staff shows a D minor chord (II m).

Figura 42. Acordes del verso-sección A de *Confundido* (min 00:42-00:52).

Luego, en la sección B, pareciera que se ha hecho una modulación a D^m, sin embargo, no hay uso de acordes que pertenezcan a D^m, sino que, de hecho, se vuelven a tocar acordes de la tonalidad principal (C mayor), el V y el I. Por lo cual, D^m se nomina normalmente como II^m, tal como representa la Figura 43. Al

final (compases 34 al 36), se produce un movimiento IIm-V-I, que por supuesto, resuelve al C nuevamente.

B "Estoy confundido, me siento aturdido"

Figura 43. Acordes verso-sección B de *Confundido* (min 00:52-01:00).

Por su parte, la sección C posee la progresión C – C7 – F – Bb, como se ve en la *Figura 44* a continuación. Es decir, se introducen dos acordes de intercambio: el C7 en el compás 42, que es el V7 de F, y el bVII en el compás 45, que se toma prestado del modo mixolidio. Nótese que F posee dos funciones, ya que es el cuarto grado de la tonalidad C mayor, pero, además es quinto grado de Bb.

C "Estoy confundido, me siento perdido"

Figura 44. Acordes verso-sección C de *Confundido* (min 01:00-01:10).

Después del Bb del último compás de la sección C, se regresa al primer grado de la tonalidad (compás 46). La sección D, posee un número irregular de compases como se puede ver en la *Figura 45*. Aquí, existe netamente el uso de acordes diatónicos, C, F y G, y, con los cuales se forman candencias auténticas y plagales mayores como se muestra en la misma figura.

D "Estoy confundido y por eso yo canto..."

Figura 45. Acordes del verso-sección D de *Confundido* (min 01:10-01:24).

En segundo lugar, está la sección de montuno. Esta progresión consta nuevamente de tres acordes de la tonalidad: C, F y G, y un acorde no diatónico, que más que representar un movimiento armónico, representa el movimiento del bajo, F#dim. Por lo tanto, se puede ver la existencia de una cadencia, según Gabis (2009, p. 148), auténtica compuesta: IV – V – I, en donde se añade el #IVdim7 como un acorde de paso hacia el V.

MONTUNO Coros "Confundido sigo yo"

Figura 46. Acordes del montuno de *Confundido* (min 02:12-02:39).

2.1.3.2. Melodía

En primera instancia, se puede apreciar a simple vista que, durante las cuatro secciones del verso, la melodía tiene un motivo rítmico único y es, casi en su totalidad, sincopada. En la siguiente figura se ve como todas las frases melódicas, las cuales duran dos compases, inician en el *upbeat* del primer tiempo (señalado en los círculos). Lo mismo sucede con la anacrusa que entra al verso (compases 21 y 22 señalados en rectángulo) y que establece el motivo que se continúa usando en adelante. Cabe resaltar que, en esta obra si se tomará en cuenta la anacrusa para el análisis, por ser parte importante de la melodía debido a su longitud. Ver en el anexo 8 (compases 22 al 56) la melodía completa del verso.

17 C F G C C C C

Es - toy con - fun -

A VERSO

C C C C

di - do y de - ses - pe - ra - do, al sa - ber que ma -

26 C Em E \flat Dm Dm

ña - na te vas de mi la - do. Es - toy con - fun -

B

Dm Dm Dm G

di - do, me sien - to a - tur - di - do pen - san - do que tal -

34 Dm G C C

vez no te vuel - va a ver. Es - toy con - fun -

Figura 47. Motivo rítmico de primera parte del verso de *Confundido* (min 00:42-01:01).

De todas maneras, se nota que, siempre, en el cuarto compás de las secciones A, B y C del verso (compases 25, 33 y 41), existe una misma variación, donde una o dos notas caen a tierra, rompiendo así el motivo sincopado. En la *Figura 47* se encuentran subrayadas dichas variaciones en las secciones A y B (para ver el resto de la melodía dirigirse al anexo 8).

Las secciones C y D, por su parte, consisten en la repetición del motivo rítmico que se planteó en las anteriores dos secciones, tal como se ve en la *Figura 48*. Sin embargo, en la melodía de la sección D existen incluso más notas a tierra, y en ubicaciones diferentes, y así mismo están subrayadas en la figura siguiente.

C

- di - do, me sien - to per - di - do, y qui - sie - ra llo -

42 C7 C7 F Bb

rar por tu des - a - mor. Es - toy con -

D

fun - di - do y por e - so yo can - to mi pe - na y do -

50 C F C C

- lor. Es - toy con - fun - di - do y le pi - do a

54 G G C

dios te nie - gue el per - dón.

Figura 48. Motivo rítmico de la segunda parte del verso de *Confundido* (min 01:01-01:24).

Por otra parte, la primera mitad del verso, es decir, las secciones A y B, muestran el uso de los respectivos *chord tones*, así como novenas mayores, oncenas perfectas y, trecenas mayores y menores de los acordes. En algunas ocasiones, como en los compases 25, 27 y 33 (ver *Figura 49*), existen tensiones no disponibles como la oncenena perfecta de C y G y el b13 de Eb. Sin embargo, ya que se trata de notas de relativa corta duración, se pueden ver como notas de paso hacia la nota siguiente del acorde.

De esta manera, también se ve como en la sección A (compases 21 al 24), en la B (compases 29 al 32) y en la C (compases 37 al 40), existen los mismos saltos interválicos en la melodía, respetando el movimiento de los acordes. Es decir, la melodía posee las mismas notas del acorde en cada caso: quinta perfecta, tercera diatónica a su acorde, novena mayor y raíz, con algunas variaciones (ver *Figuras 49 y 50*).

17 C F G C C C

Es - toy con - fun -

A VERSO

C C C C

9 R di - do y 5 3 de - ses - pe - 9 3 ra - do, al 11 5 sa - ber que ma -

26 C Em Eb Dm Dm

ña - na te vas de mi la - do. Es - toy con - fun -

5 3 b13-13 b13 5 7 13

B

Dm Dm Dm G

9 R di - do, me sien - to a - tur - di - do pen - san - do que tal -

34 Dm G C C

7 3 5 R vuel - va a 3-5 ver. Es - toy con - fun -

5 3 5 3

Figura 49. Relación nota-acorde del verso de *Confundido* (min 00:42-01-01).

C

C C C C

di - do, me sien - to per - di - do, y qui - sie - ra llo -

42 C7 C7 F Bb

rar 5 por tu des - a - mor. Es - toy con -

D

C C G G

fun - di-do y por e - so yo can - to mi pe - na y do -

50 C F C C

- lor. Es - toy con - fun - di - do y le pi - do_a

54 G G C

dios te nie - gue_el per - dón.

Figura 50. Relación nota-acorde del verso C-D de *Confundido* (min 01:01-01:24).

Finalmente, la sección D muestra una nueva melodía (señalado en rectángulo en la *Figura 50*), que se repite rompiendo la cantidad de cuatro compases que la melodía de A, B y C proponía. Es decir, en esta última sección del verso, cada frase consta de seis compases (45 al 50 y 51 al 56).

Además, en esta última sección, se aprecia el persistente uso de oncenas perfectas en los acordes de C (compases 41, 46, 47 y 52), que son tensiones no disponibles, pero como se indica en la *Figura 50*, siempre están antes de una nota del acorde.

En segundo lugar, el montuno resulta mucho más sencillo de analizar por sus frases repetitivas (anexo 8 compás 61). En la *Figura 51* se representan tres frases de Joe Arroyo tomadas de ambos montunos. Muy parecido a lo que sucede en el verso (*Figuras 47 y 48*), las melodías sobre el montuno son sincopadas y empiezan en el *upbeat* del primer tiempo (marcado en círculo), solamente que, en esta ocasión, no hay anacrusa.

Por otro lado, las melodías se cantan durante los compases de G y se resuelven en los compases de C. Además, se nota que las frases provienen principalmente del uso raíces, terceras mayores, quintas perfectas, séptimas menores (que en realidad no son tocadas por el piano) y novenas mayores de los respectivos acordes. Esto genera algunos motivos melódicos que luego Arroyo repite.

MONTUNO Coros "Confundido sigo yo"

61 C F F#dim G G

Te fuís - te mu - jer por cuen - ta

65 C F F#dim G G

tu - ya. Por - que ma - ña - na se va mi a -

69 C F F#dim G G **ON CUE**

- mor. Con - fun - di - do, con - fun - di - do.

Figura 51. Relación nota-acorde de los montunos de *Confundido* (min 02:12-02:20 y 03:42-04:08).

2.1.3.3. Forma

Ver el anexo 7 donde se encuentra la transcripción completa de la forma.

- Introducción: 36 compases
- Verso (cuatro secciones): 36 compases
- Variación de la Introducción: 32 compases
- Mambo 1: 8 compases
- Montuno: 24 compases
- Mambo 2 (tres secciones): 48 compases
- Final: 3 compases

2.1.3.4. Rítmica

Esta obra se encuentra en clave 3:2, pero se puede apreciar un cambio de clave "virtual", que se trata de la sensación de inversión del patrón, debido al número

irregular de compases en las secciones (Uribe, 1996, p.165 [traducido por el autor]).

Entonces, en *Confundido*, la introducción empieza en clave de son 3:2, como se ve en la figura siguiente, en donde el bajo va ajustado con el patrón. Pero, es al final de la sección, justo antes del verso, donde se añade un compás extra lo cual causa que el verso inicie en clave 2:3.

Ahora, una vez en el verso, es la melodía de la voz, la cual se apega a la clave: ya que hay más notas en el compás de tres golpes de la clave y se descansa en el compás de dos golpes. Ver también la *Figura 52*.

The musical score for 'Confundido' is divided into an **INTRO** and a **VERSO**. The **INTRO** consists of 16 measures, with the first 8 measures (measures 1-8) and the last 8 measures (measures 9-16) each containing four measures. The **INTRO** is in 3:2 time and ends with a Coda. The **VERSO** begins at measure 17 and is in 2:3 time. The score includes parts for Bajo, Claves, Clv., B., and Voz. The lyrics for the verse are: "Estoy confundido y desesperado" and "- di - do y de - ses - pe - ra - do, al sa - ber que má -".

Figura 52. Clave en introducción y verso de *Confundido*.

Luego, la clave se mantiene en 2:3 durante las tres secciones del verso, hasta que nuevamente, al final del verso (compases 46 al 56) el número de

compases se torna irregular, lo que provoca el regreso al 3:2 en la introducción que se repite. La clave se queda en este patrón hasta el final del tema ya que no existen más secciones con compases irregulares. Dirigirse al anexo 7 si se desea comprobar la forma completa.

2.1.3.5. Instrumentación

- Bajo
- Piano
- Congas
- Timbales y campanas
- Trombones
- Trompetas
- Voces masculinas

Los instrumentos hallados en esta obra, son todos parte de la instrumentación común de una orquesta, indicada en la *Tabla 1*. Y, se incluyen las voces de los coros.

2.1.3.6. Letra

La letra de *Confundido*, tiene una temática de amor o más bien dicho, desamor. La canción cuenta una historia donde la persona que ama se marcha dejándolo con dudas, dolor y rencor, tal como sus versos expresan:

“Estoy confundido y desesperado al saber que mañana te vas de mi lado. Estoy confundido, me siento aturdido pensando que tal vez no te vuelva a ver. Estoy confundido, me siento perdido y quisiera llorar por tu desamor” (min 00:42-01:10 [transcripción del autor]).

En el anexo 9 se puede encontrar la letra completa.

2.1.3.7. Resonancia y sonoridad de la voz

Evidentemente su registro bajo se conjuga con una sonoridad más grave, más oscura y que no suena tan nasal. En referencia a la *Tabla 3* del Capítulo I,

durante los versos se puede comparar su voz a la de Héctor Lavoe, con un brillo tan solo del 30 por ciento.

En el momento de los pregones, la tesitura empleada sube, por lo que la voz se torna eventualmente más potente, es decir más proyectada y en efecto más resonante, pero sin llegar a usar su resonancia nasal. Arroyo suena bastante como Benny Moré en su registro alto, es decir un 50-60 por ciento de resonancia nasal y 40 por ciento de brillo.

2.1.3.8. Recursos de improvisación vocal

Aparece el uso de onomatopeyas, pero no de *scat singing*. Arroyo improvisó con frases melódicas, que de hecho repitió varias veces durante las secciones de montuno, no exploró varias formas de improvisación como en otras ocasiones, por lo que se trató de una improvisación muy sencilla. No obstante, en el min 02:52 (sección Mambo 2 del anexo 7) Arroyo ejecuta una onomatopeya, un sonido similar al relinchido de un caballo, sonido que se le ocurrió por primera vez durante la grabación de un tema con Fruko y sus tesos y que desde entonces decidió implementar en su interpretación (Joe Arroyo Oficial, 2011).

2.1.3.9. Tesitura

En primer lugar, durante los versos, la melodía se extiende desde E3 hasta G4, un intervalo de décima menor, y, donde la melodía se conforma por todas las notas diatónicas a lo largo de dicho intervalo.

En segundo lugar, en los montunos, la tesitura que usa es más aguda, va desde B3 hasta A4, intervalo más corto que el de los versos. Las notas que más canta son D4, F4, G4 y su *top note*, A4. Ver las secciones A, B, C, D y Montuno en el anexo 8.

Para finalizar, el intervalo más grande que se canta en las melodías de verso y montuno es mayor que en otros casos: una sexta mayor, y el más corto, como ya se ha visto, una segunda menor.

2.1.4. *En Barranquilla me quedo* – Joe Arroyo y La verdad

2.1.4.1. Armonía

Para comenzar, la tonalidad de esta obra es Cm, ya que a simple vista se puede notar el uso de acordes pertenecientes a esta tonalidad. Dirigirse al anexo 10 para visualizar la armonía completa.

A continuación, se encuentra la escala y acordes de dicha tonalidad menor.

Tabla 11. Grados y acordes de la tonalidad de *En Barranquilla me quedo*.

| | |
|---------|--|
| Grados | I ^m 7 – II ^m 7b5 – bIII ^m maj7 – IV ^m 7 – V ^m 7 – bVI ^m maj7 – bVII7 |
| Acordes | C ^m 7 – D ^m 7b5 – E ^b maj7 – F ^m 7 – G ^m 7 – A ^b maj7 – B ^b 7 |

El primer verso se subdivide en tres diferentes secciones: C, D y E (ver anexo 10). La primera de ellas, refleja una progresión diatónica I^m – IV^m – bVII7. Y, lo que se puede notar, es la aparición y desaparición de las séptimas del acorde de C, así como su reemplazo por la sexta (compases 20 al 27 de la *Figura 53*) de forma intercalada.

C **VERSO** "*Del Caribe aflora...*"

Chords shown in the figure:

- Measure 1: Cm (I^m)
- Measure 2: Cm6 (I^m6)
- Measure 3: Cm7 (I^m7)
- Measure 4: Cm7 (I^m7)
- Measure 25: Cm6 (I^m6)
- Measure 26: Cm7 (I^m7)
- Measure 27: Fm7 (IV^m7)
- Measure 28: B^b7 (bVII7)

Figura 53. Acordes del verso-sección C de *En Barranquilla me quedo* (min 00:29).

Luego, la sección D del verso, se forma por bVII, el IV^m y el I^m. Una vez más, se presenta el uso alternado de tríadas, acordes con séptima menor y con sexta mayor. En la figura a continuación se resaltaron en rojo las tríadas, en verde los acordes con séptima y en azul los que tienen sexta.

D "Barranquilla hermosa..."

36 Fm (IVm) Fm7 (IVm7) Fm7 Fm6 (IVm6) Bb7 (bVII7) Bb7

40 Fm7 (IVm7) Bb (bVII) Cm (Im) Cm7 (Im7)

Figura 54. Acordes del verso-sección D de *En Barranquilla me quedo* (min 00:42).

En la sección E del verso se continúan usando los acordes Bb7, Fm y Cm y sus variantes, pero, se añaden dos acordes más, Ab y G. Y, con estos se forma una “semicadencia frigia descendente” (Gabis, 2009, p. 155) en los compases 47 al 50 de la *Figura 55*. Cabe mencionar, que el acorde G, que de acuerdo a la tonalidad menor debería ser Gm, es el dominante tomado de la escala menor armónica.

E

48 Bb (bVII) Ab (bVI) G (V) Cm (Im) Cm

Figura 55. Acordes del verso-sección E de *En Barranquilla me quedo* (min 00:58).

El segundo verso, por su parte, formado por la sección F y G, es una versión extendida pero simplificada del verso uno; consta de los grados Im – bVII7 – bVI – V. Como se puede ver en el anexo 10 (compases 52 al 85), la progresión es más sencilla pero dura más compases (min 01:08-01:48).

Ahora, el primer montuno del tema se forma por una cadencia descendente bVII7 – bVI – V7 que se interrumpe y se une a un II - V menor que si resuelve al Cm7, como muestra la siguiente figura. Nótese por primera vez el uso del V, es decir G, con séptima.

MONTUNO Coros "en Barranquilla me quedo"

91 B \flat 7 A \flat G7 Dm7(b5) G Cm7 ON CUE

bVII7 bVI V7 IIIm7b5 V Im

Figura 56. Acordes del primer montuno de *En Barranquilla me quedo* (min 01:59-02:50).

Por otra parte, el segundo montuno posee un encadenamiento de II – V – I diatónicos, que se puede apreciar en la Figura 57.

MONTUNO 2 Coros "en Barranquilla me quedo, me quedo a gozar"

116 Fm7 B \flat E \flat A \flat Dm7(b5) G7 Cm7 4X

IVm7 bVII bIII bVI IIIm7b5 V7 Im7

Figura 57. Acorde del segundo montuno de *En Barranquilla me quedo* (min 04:34-04:53).

2.1.4.2. Melodía

El verso que se analizará, a simple vista, consta de varios motivos, y cierta irregularidad en la longitud y entradas de las frases melódicas, como se notará más adelante.

En primer lugar, el verso se subdivide en tres secciones, cada una diferente a la anterior. La primera, C, se forma de 10 compases, la segunda, D, de 14, y la última, E, de ocho compases (ver el anexo 11, compases 20 al 51). La C tiene cuatro frases, de dos compases cada una, construidas, casi por completo, en la síncopa (*Figura 58*). La última frase, es cantada en la transición entre ambas secciones.

C VERSO

Cm Cm6 Cm7

Del ca - ri - be_a - flo - ra,

25 Cm6 Cm7 Fm7 B \flat 7

be - lla_en - can - ta - do - ra, con mar - y ri - o u - na gran so -

Figura 58. Motivo rítmico del verso-sección C de *En Barranquilla me quedo* (min 00:30).

La sección D, por su lado, continúa con el motivo de la C, pero introduce uno nuevo en el compás 39, esta frase ahora dura cuatro compases (señalado en la *Figura 59*).

D

36

40

cie-dad. Ba - rran - qui - lla, her-
- mo - sa, yo te can - to_a - ho - ra, con gra - ti -
tud y_a - mor del can - tor al pue - blo que_a - do - ra, a la no-

Figura 59. Motivo rítmico del verso-sección D de *En Barranquilla me quedo* (min 00:42).

Y, en la última sección, el motivo propuesto en la D se toma y se repite dos veces. Por supuesto, la primera frase inicia en anacrusa desde la sección anterior.

E

48

ble-za_y sen - tir de su gen - te_a - co - ge - do - ra, a mi
pa - tria chi - qui - ta que me_a - po - yo.

Figura 60. Motivo rítmico del verso-sección E de *En Barranquilla me quedo* (min 00:58).

Sin embargo, cabe advertir que dichos motivos son esencialmente rítmicos, es decir que en cada repetición sus notas pueden variar, como se muestra a continuación.

Durante la primera sección del verso, la *top note* es G, que se repite sin falta en cada frase melódica (nótese subrayada en la *Figura 61*). Se ve también, la repetición exacta de las dos primeras frases melódicas, donde se emplean la quinta perfecta, oncena perfecta, tercera menor y raíz de Cm de manera

descendente. Mientras que, las últimas dos frases contienen *chord tones* y una tensión en el compás 28, la novena.

Ahora, el motivo, tanto rítmico como melódico, de los compases 23 y 24, se repite en la D (compases 35 y 36) pero, en esta ocasión el acorde es Bb, por lo que la melodía se mueve medio tono hacia arriba, empieza en Ab (señalado en la *Figura 61*), y se repite seguido, exactamente igual, pero, sobre los acordes Fm7-Fm6-Bb7.

En resumen, se mantiene la idea melódica de la sección C: se repiten las dos primeras frases y se cambia la última.

C VERSO

Chords: Cm Cm6 Cm7

5 11 5 11 3 R
Del ca - ri - be a - flo - ra,

25 Cm6 Cm7 Fm7 Bb7

5 11 5 11 3 R R 9 3 9 R 7 5 R
be - lla en - can - ta - do - ra, con mar - y rí - o u - na gran so -

D

Chords: Bb7 Bb7 Bb Bb

R 7 13 7 13
cie - dad. Ba - rran - qui - lla her -

36 Fm Fm7 Fm7 Fm6 Bb7 Bb7

9 R 3 9 3 9 7 13 5
mo - sa, yo te can - to a - ho - ra, con gra - ti -

40 Fm7 Bb Cm Cm7

tud y a - mor del can - tor al pue - blo que a - do - ra, a la no -

Figura 61. Relación nota-acorde del verso-sección C y D de *En Barranquilla me quedo* (min 00:33).

Por otra parte, el segundo motivo encontrado hacia el final de la D, y que se mantiene hasta el final del verso, inicia con la raíz del acorde en sus tres repeticiones (compases 39, 43 y 47 de la *Figura 62*). Durante las dos primeras veces mantiene prácticamente el mismo movimiento interválico (ver compases 39 al 46). Y, finalmente, la última frase de la sección E, no es más que una

variación rítmica y melódica de dicho motivo, que se da por el mismo cambio de acordes que se presenta.

D

cie-dad. Ba - rran - qui - lla her -
 - mo - sa, yo te can - to a - ho - ra,
 tud y_a - mor del can - tor al pue - blo que_a - do - ra,
 con gra - ti -
 a la no -

E

ble - za y sen - tir de su gen - te a - co - ge - do - ra,
 pa - tria chi - qui - ta que me a - po - yo.
 a mi

Figura 62. Relación nota-acorde del verso-sección D y E de *En Barranquilla me quedo* (min 00:52).

La última sección a analizar es el primer montuno (ver anexo 11, compases 91 al 102). En esta improvisación vocal, Arroyo muestra un uso repetido de melodías a las que solamente cambia la letra. Las frases y motivos más usados, y su análisis, se muestran en seguida.

MONTUNO *Coros "en Barranquilla me quedo"*

Me que-do, me que-do, me que-do, me que-do, me que-do...

Figura 63. Relación nota-acorde del montuno de *En Barranquilla me quedo* (min 01:59).

La primera melodía, el gancho del montuno, se conforma estrictamente por raíces, terceras y séptimas, de los acordes correspondientes. Es importante mencionar que hay gran densidad rítmica y además existen desplazamientos, es

decir cada “me quedo” inicia en un tiempo diferente del compás como se ve en la *Figura 63*.

Luego, en los compases 95 al 98 de la *Figura 64*, está la frase que Arroyo más repite, y en los compases 99 al 102, está una variación de dicha frase. Las notas usadas en estos casos fueron *chord tones*, más la oncena perfecta y novena menor.

95 B \flat 7 A \flat G7 Dm7(\flat 5) G Cm7
 En ⁹te - rra fir - ¹¹me me ⁷que - ³do. —

99 B \flat 7 A \flat G7 Dm7(\flat 5) G Cm7 ON CUE
 En la_a - re - no - ¹¹sa me ⁷que - ³do. —

Figura 64. Relación nota-acorde del montuno de *En Barranquilla me quedo* (min 02:32-02:45).

2.1.4.3. Forma

La forma completa se puede encontrar en el anexo 10.

- Introducción (tres secciones): 25 compases
- Verso (tres secciones): 32 compases
- Verso 2 (dos secciones): 34 compases
- Puente (*Bridge*): 9 compases
- Montuno: *on cue*
- Mambo: 32 compases
- Solo de piano: *on cue*
- Mambo 2: 8 compases
- Montuno 2: 32 compases
- Final: 8 compases

2.1.4.4. Rítmica

Es sencillo determinar la clave de *En Barranquilla me quedo* ya que se encuentra tocada precisamente por las claves. El tema está en clave 2:3 de son. En este tema también existe lo que Uribe (1996, p.165 [traducido por el autor]) llama el

cambio de clave virtual, es decir, la clave se revierte a 3:2 desde el primer verso hasta el puente (compases 20 al 90) y se vuelve a 2:3 en el montuno (compases 91 al 94). Pero, en realidad, la clave no se ha revertido, sino que, debido al número irregular de compases en la sección B y el puente, las siguientes secciones empiezan en el segundo compás de la clave, lo que causa la sensación de dicho cambio.

Entonces, en la *Figura 65* se ven las secciones A (compases 9 al 12), donde tocan las claves y el montuno del piano se ajusta a ellas, y Verso, (compases 20 al 29) donde el bajo es quien marca la clave. Además, se señala en rectángulos el patrón 2:3 y el cambio a 3:2.

The musical score is divided into three sections: A, B, and C (Verso).
Section A (Measures 9-12): Piano part in treble clef with chords B \flat , E \flat , G, and Cm7. Conga part in tenor clef shows a 2:3 pattern circled in red.
Section B (Measures 13-16): Piano part with chords Fm7, B \flat , E \flat , A \flat , Dm7(b5), G7, and Cm7. Conga part shows a 2:3 pattern circled in red.
Section C (Verso, Measures 17-29): Bass part in bass clef with chords Cm, Cm6, Cm7, and Cm6. Conga part shows a 2:3 pattern circled in red. A red arrow points to the start of the conga part in measure 20. The bass part continues with Cm7, Fm7, and B \flat 7 chords.

Figura 65. Clave en introducción y verso de *En Barranquilla me quedo* (min 00:10).

Seguido en la *Figura 66* se muestra el Bridge (puente) y Montuno donde se regresa nuevamente a 2:3 debido al compás 90 que se agrega.

The image shows a musical score for the song "En Barranquilla me quedo". It is divided into two main sections: the Bridge and the Montuno. The Bridge section is marked with a box containing the word "BRIDGE". The Montuno section is marked with a box containing the word "MONTUNO". The score includes a vocal line and a bass line (Clv.). The Montuno section includes a chorus "Coros 'en Barranquilla me quedo'" and a "90" measure. The bass line is circled in red in both sections, and a red arrow points to the start of the Montuno section.

Figura 66. Clave en puente y montuno de *En Barranquilla me quedo* (min 01:47).

2.1.4.5. Instrumentación

- Contrabajo
- Piano
- Congas
- Claves
- Güiro
- Maracas
- Timbales y campanas
- Trombones
- Trompetas
- Saxofones
- Voces masculinas

En este caso, en la obra se toca el contrabajo, instrumento que no está en la *Tabla 1* de instrumentos comunes, pero que Leymarie (2005, p. 41) menciona como parte de la instrumentación destacada en la salsa.

2.1.4.6. Letra

La letra de esta obra revela sentimientos personales del autor, ya que trata sobre cuanto amor siente por la gente y la ciudad de Barranquilla. Si se analiza un poco

más allá, con la frase: “Tu nombre pa’ mi significa la esperanza de la vida, llegué a ti cuando tenía mis catorce primaveras”, el autor específicamente cuenta cómo llegó joven a esta ciudad y cómo gracias a ella llegó una mejor esperanza a su vida y salió adelante.

Además, resulta interesante saber que, como su nombre lo indica: “En Barranquilla me quedo”, así fue en la vida real, Joe Arroyo se estableció en esta ciudad hasta el día de su fallecimiento.

En el resto del tema, tanto en versos como en pregones, Arroyo se dedica a halagar todo lo que esa ciudad ofrece. Para leer la letra completa ver el anexo 12.

2.1.4.7. Resonancia y sonoridad de la voz

En este tema, el cambio en sonoridad de la voz de Joe Arroyo es muy evidente, mucho más brillante y potente. Esto, por supuesto, como muestra de un mayor uso de la resonancia nasal y gran proyección, lo que le da poder sobre el resto de instrumentos y, está presente tanto en versos como en los montunos-coros. Sin más que añadir, de acuerdo a la *Tabla 3* del Capítulo I, es igual a la voz de Héctor Viveros, con 100 por ciento de resonancia nasal y 100 por ciento de brillo, como Morales (2003, p. 257 [traducido por el autor]) apunta: una voz vibrante y aun así cálida, que no cansa.

2.1.4.8. Recursos de improvisación vocal

Entre los dos recursos en estudio, en esta obra se hace presente uno de ellos, el *scat singing*. Exactamente hay dos frases melódicas cantadas usando *scat* (ver en el anexo 11, la sección Verso 2).

Ambas melodías se forman por notas del acorde Bb7, muy sencillas en ese aspecto, pero a la vez, muy importantes percutivamente. Especialmente llama la atención el hecho de que la segunda frase (compás 70 de la *Figura 67*) está orquestada con el golpe de las congas.

65 B \flat 7 B \flat 7 B \flat 7

Bla, bla, bla, ble, ble, ble, blo, blo, blo. Pa, cu, tñn, tñn,

71 B \flat 7 B \flat 7 B \flat 7 B \flat 7

pa, ca, ta, be, e, o, u, o, u, o.

Figura 67. Línea de *scat* al final del segundo verso de *En Barranquilla me quedo* (min 01:23).

Tal vez, en este tema, estas frases no fueran improvisadas, pero siguen siendo un recurso vocal presente en las interpretaciones de Arroyo.

2.1.4.9. Tesitura

En los versos de esta obra, la tesitura presente está entre B \flat 3, nota más grave y A \flat 4, la más aguda. Así, las frases melódicas se forman aproximadamente en un 46 por ciento por F4 y G4, es decir, que, de 78 notas que posee el verso, 36 oscilan entre dichas notas. Y, el otro 54 por ciento se encuentra formado por todas las demás notas diatónicas dentro del intervalo de séptima mencionado.

En cambio, en el montuno se nota otro patrón, la nota más grave a la que se llega es E \flat 4 y la más alta es B \flat 4. Entonces, la tesitura ahora se extendió un tono por encima de la tesitura del verso, pero, así mismo se acortó, ya que el intervalo entre E \flat 4 y B \flat 4 es sólo de una quinta. Aquí, las notas más empleadas también son F4 y G4.

Para concluir, los intervalos, nota a nota, tanto en el verso como en el montuno son de una segunda menor y una quinta perfecta. Se puede apreciar en las secciones C, D, E y Montuno del anexo 11.

2.1.5. La noche - Joe Arroyo y La verdad

2.1.5.1. Armonía

Para comenzar, la tonalidad de este tema es Cm (ver anexo 13 con la transcripción completa de la armonía). Por lo tanto, los grados y acordes de la escala menor natural correspondiente son:

Tabla 12. Grados y acordes de la tonalidad de *La noche*.

| | |
|---------|--|
| Grados | Im7 – IIIm7b5 – bIIImaj7 – IVm7 – Vm7 – bVIImaj7 – bVII7 |
| Acordes | Cm7 – Dm7b5 – Ebmaj7 – Fm7 – Gm7 – Abmaj7 – Bb7 |

El verso se subdivide en dos partes, la primera de ellas se ve en la *Figura 68* (compases 19 al 26). Aquí, los acordes empleados son sólo dos: el V7, que generalmente se toma para dar la sonoridad de un dominante “real” que, la escala menor natural en realidad no posee, y el Im, que en este caso tiene sexta mayor y no séptima, ya que se trata de un préstamo del modo dórico.

A VERSO "En invierno tu calor..."

Figura 68. Acordes primera parte del verso de *La noche* (min 00:20).

A continuación, los siguientes ocho compases del verso, se vuelven un tanto más complejos ya que se añaden más acordes. La progresión aquí inicia con bVI – bVII7 – Im. Luego, repite el bVI, va al IVm y finaliza con el V7, lo que deviene en una “semicadencia menor” (Gabis, 2009, p. 154) como señala la *Figura 69*. Todos ellos son acordes diatónicos donde, además, se puede notar que tienen sus respectivas séptimas y están en sus calidades correspondientes, a excepción, claro, del V7.

Figura 69. Acordes segunda parte del verso de *La noche* (min 00:29).

Después, en la sección de montuno o coros (compases 45 al 52) se repite tal cual la armonía de la primera parte del verso: V7 – Im, que es una cadencia auténtica menor tonal, como se ve seguidamente (Gabis, 2009, 149).

C MONTUNO Coros "Otra, otra noche, otra"

Figura 70. Acordes del montuno de *La noche* (min 00-59-01:17).

2.1.5.2. Melodía

En primer lugar, el primer verso empieza en anacrusa, que no se analizará ya que no se canta sobre un acorde específico y, está fuera de la armonía del verso en sí, sin embargo, sí se la puede apreciar en el análisis siguiente. Dirigirse al anexo 14 para ver la melodía dentro de la forma.

Entonces, en la primera mitad del verso, a partir del compás 19 (*Figura 71*), la melodía inicia en el *upbeat* del primer tiempo, y muestra el uso del arpeggio de G7 (compás 20). Ambas características se repiten en la frase del compás 24. Pese a ello, la primera frase se extiende por dos compases más, añadiendo la tercera menor, quinta perfecta, oncena perfecta y la trecena menor de Cm6, lo que resulta interesante ya que dicho acorde posee una trecena mayor.

17

Figura 71. Relación nota-acorde de la primera mitad del verso de *La noche* (min 00:20-00:29).

Además, entre las dos frases melódicas mencionadas, existe una más en el compás 23 (ver *Figura 71*), que tiene una función percutiva dentro del arreglo

musical, porque los vientos tocan la misma rítmica de la frase dándole mayor fuerza.

23 G7 G7 Cm6 Cm6
Yo mi-ti-gué tu sed de a-mor es-ta no___ che. Mi

27 Abmaj7 Abmaj7 Bb7 Bb7 Cm7
nin-fa, — dí por qué te mar-chas, no te bo-te ja-

32 Cm7 Abmaj7 Fm7 G7 G7
- más, vi-vi-ré al re-cor-dar, oh! Qué_i-nol-

Figura 72. Relación nota-acorde de la segunda mitad del verso de *La noche* (min 00:29-00:40).

En la segunda mitad del verso (compases 27 al 36 de la Figura 72) en cambio, existe un motivo rítmico esencialmente sincopado. Como se ve en la figura, la frase señalada en un rectángulo es la primera melodía de esta parte del verso, inicia en anacrusa y en *upbeat* y, las siguientes dos melodías (señaladas en círculos) imitan ese mismo motivo. De la misma manera, las tres frases inician en la quinta perfecta, y luego bajan hacia la tercera y la raíz de su acorde correspondiente.

Finalmente, los compases 33 al 35, son una variación de la melodía, pero que mantiene la sincopa.

Ahora, en la sección de montuno, Joe Arroyo emplea contadas melodías que repite una y otra vez con poca variación. En la figura a continuación, se ven frases que canta en ambas repeticiones del montuno.

C MONTUNO *Coros "Otra, otra noche, otra"*

45 *qui.* *Ay, da - me o - tra no - che más.*
Re - cuer - do que te be - sé.

49 *qui, qui, qui, li, qui, qui, qui, li,*

53 *qui.* *Ay, qui, qui, qui, li, qui, qui, qui, li,*

To Coda
ON CUE

Figura 73. Relación nota-acorde del montuno de *La noche* (min 0:59-01:16 y 03:00-03:15).

En los compases 47 y 48 de la Figura 73, se encuentra señalada la primera melodía que Arroyo interpreta en ambos montunos, y, a la cual sólo se le cambia la letra y se mantienen las notas, que son quinta perfecta y tercera menor de Cm6.

Esa melodía establece un motivo rítmico que se conserva en el resto de las frases de Arroyo: sincopas en el primer compás de la frase y notas a tierra en el segundo compás.

Las siguientes dos melodías se conforman por el motivo ya mencionado, y por, la tercera menor, quinta perfecta, novena mayor, onzena perfecta y trezena menor de Cm6 (ver en la Figura 73 el uso de las notas en cada repetición).

2.1.5.3. Forma

Para mejor referencia de la forma completa del tema, dirigirse al anexo 13.

- Introducción: 18 compases
- Verso: 18 compases
- Puente (*Bridge*): 16 compases
- Montuno: 16 compases
- Mambo 1: 24 compases
- Interludio (tres secciones): 41 compases

- Mambo 2: 16 compases
- Final: 24 compases

2.1.5.4. Rítmica

La noche se encuentra en 3:2 y es, como en los demás casos, clave de son. En esta obra la clave no se encuentra tocada explícitamente, pero se puede apreciar a simple vista a una de las campanas acentuando principalmente las notas del segundo compás del patrón 3:2 a lo largo del tema. Además, en el montuno, como se muestra en la siguiente figura, las frases de Arroyo están apegadas a la clave.

C MONTUNO Coros "Otra, otra noche, otra"

G7 G7 Cm6 Cm6

Ay, da - meo - tra no - che más.
Re - cuer - do que te be - sé.

49 G7 G7 Cm6 Cm6 To Coda ⊕

Ay, qui, qui, qui, li, qui, qui, qui, li, To Coda ⊕

Figura 74. Clave en montuno de *La noche* (min 00:59).

Mientras que, en el primer mambo, es el montuno del piano el que refleja fuertemente la clave. Como se ve en los cuatro primeros compases de dicha sección (Figura 75).

D MAMBO 1

G7 G7 Cm6 Cm6

Ay, qui, qui, qui, li, qui, qui, qui, li, To Coda ⊕

Figura 75. Clave en mambo de *La noche* (min 01:17).

2.1.5.5. Instrumentación

- Bajo
- Piano
- Teclado sintetizador
- Congas
- Timbales y campanas
- Trombones
- Trompetas
- Voces masculinas

La noche, posee la mayoría de instrumentación que puede verse en la *Tabla 1* del Capítulo I, no obstante, en esta obra se introduce otro instrumento, un teclado sintetizador, en el minuto 02:04, y que es el que lleva la melodía principal del interludio.

2.1.5.6. Letra

En esta ocasión, la letra de la obra habla sobre una aventura amorosa, una noche en la que el autor comparte una inolvidable experiencia con una mujer, que al final se marcha. La letra solo posee un verso, donde expone dicha situación: “Yo mitigué tu sed de amor esa noche. Mi ninfa, di por qué te marchas...” (ver la letra completa en el anexo 15 [transcripción del autor]).

En las siguientes secciones de la letra, el tema no ahonda mucho más, y se limita a repetir varias frases una y otra vez. Mientras que, en los montunos o coros, el intérprete reitera sus ansias de volver a ver a esa mujer.

2.1.5.7. Resonancia y sonoridad de la voz

Desde el inicio de la melodía principal se percibe un gran uso de la resonancia nasal, con un color brillante en la voz, la cual se mantiene durante todas las demás secciones en las cuales Arroyo canta. Es sencillo notar esto, ya que las frases en las diferentes secciones se repiten y son casi nulas las variaciones melódicas, de tesitura o líricas también. Entonces, fácilmente se puede decir, una vez más, que su sonoridad es igual a la de Héctor Viveros, con todo su brillo y resonancia nasal, pero incluso con una tesitura más alta.

2.1.5.8. Recursos de improvisación vocal

Afortunadamente, en este tema, Joe Arroyo hace uso tanto del *scat singing* como de onomatopeyas. Primeramente, las melodías que Arroyo canta con *scat*, son prácticamente iguales en todas las repeticiones de la sección Montuno del anexo 14 (compases 51 al 56 de la *Figura 76*), y poseen notas del acorde más una tensión, F, que es oncenava perfecta de Cm.

49 G7 G7 Cm6 Cm6
Ay, qui, qui, qui, li, qui, qui, qui, li,

53 G7 G7 Cm6 Cm6
qui. Ay, qui, qui, qui, li, qui, qui, qui, li,

To Coda
ON CUE

Figura 76. Línea de *scat* en el montuno de *La noche* (min 01:04).

En segundo lugar, la onomatopeya que el cantante usa es la misma mencionada en el tema *Confundido*, un sonido como un chillido animal muy agudo, que se manifiesta en el min 02:17 y se repite tres veces seguidas.

Se desconoce el motivo real por el cual Arroyo usa esta onomatopeya, sin embargo, se deduce que es un recurso de expresión e identidad propia del artista.

2.1.5.9. Tesitura

En este caso, la tesitura empleada, en total en ambas secciones analizadas se encuentra entre Bb3 y Ab4. Claro que, aunque en el verso, la melodía se extiende a lo largo de este intervalo de séptima menor, en el montuno la tesitura usada es mucho más corta, una cuarta perfecta entre Eb4 y Ab4.

Por su parte, el mayor salto interválico en las diferentes melodías es de una tercera mayor, mientras que el menor es de una segunda menor entre G4 y Ab4. Este último de hecho se utiliza en varias ocasiones tanto en la melodía principal como en la improvisación. Y, asimismo las notas más cantadas son Eb4, F4 y G4 (ver en la melodía de las secciones Verso y Montuno del anexo 14).

2.1.6. Fuego en mi mente - Joe Arroyo y La verdad

2.1.6.1. Armonía

En *Fuego en mi mente*, la tonalidad es G. Aun cuando no se evidencia gran presencia del grado I, se puede notar que sí existe el uso de los demás acordes pertenecientes a dicha tonalidad mayor, que son:

Tabla 13. Grados y acordes de la tonalidad de *Fuego en mi mente*.

| | |
|---------|--|
| Grados | I maj7 – II m7 – III m7 – IV maj7 – V7 – VI m7 – VII m7 b5 |
| Acordes | G maj7 – A m7 – B m7 – C maj7 – D7 – E m7 – F# m7 b5 |

El verso consta, por facilidad de entendimiento, de tres secciones: A, B y C. En la A (*Figura 77*), se puede ver que la progresión inicia con Em, es decir el relativo de área de G, y, en los siguientes tres compases continúa descendiendo; hacia D y luego hacia Cmaj7(#11). Como se puede notar, el *voicing* de este cuarto grado incluye séptima y, además, la oncena sostenida, ya que su escala correspondiente es la lidia. Por otro lado, este acorde forma una cadencia plagal mayor hacia G en el compás 10 (Gabis, 2009, p. 150).

A continuación, aparece de nuevo el IV grado sin tensiones, el V y un sustituto tritonal que resuelve al C.

A VERSO "La noche tiende a su paso..."

The figure shows two staves of music in G major. The first staff contains measures 1-4 with chords Em (VIm), D (V), Cmaj7(#11) (IVmaj7), and Cmaj7(#11). The second staff starts at measure 10 with chord G (I), followed by Cmaj7 (IVmaj7), D (V), C# (subV7/IV), and C (IV).

Figura 77. Acordes del verso-sección A de *Fuego en mi mente* (min 00:08).

La sección B, en cambio, se forma por una progresión de cinco acordes diatónicos y un dominante secundario como se ve en la *Figura 78*.

Figure 78 shows the chord progression for section B of the song "Fuego en mi mente" (00:19). The music is in G major (one sharp). The first staff, labeled 'B', shows the chords C^{IV}, D^V, G^I, and G7^{V7/IV}. The second staff, starting at measure 18, shows the chords C^{IV}, D^V, B⁴m^{IIIIm}, and E^m^{VIIm}. A red arrow points from the end of the first staff to the beginning of the second staff at measure 18.

Figura 78. Acordes del verso-sección B de *Fuego en mi mente* (min 00:19).

La C, sección final del verso, se toma un acorde de intercambio del modo dórico, C7 que, junto a D7, generando tensión en la sonoridad, que se resuelve cuando se regresa a G en el compás 26, como se aprecia en la *Figura 79*.

Para finalizar el verso, se toca una cadencia auténtica compuesta hacia el G del mambo que sigue. Ver el anexo 16 con la forma y armonía completas (Gabis, 2009, p. 148).

Figure 79 shows the chord progression for section C of the song "Fuego en mi mente" (00:29). The music is in G major (one sharp). The first staff, labeled 'C', shows the chords C7^{IV7}, D7^{V7}, and D7. The second staff, starting at measure 26, shows the chords G^I, C^{IV}, and D^V. A red arrow points from the end of the first staff to the beginning of the second staff at measure 26.

Figura 79. Acordes del verso-sección C de *Fuego en mi mente* (00:29).

El montuno, por su parte, resulta algo complejo pero interesante, ya que, aquí, el bajo y el piano tocan líneas casi independientes, lo que provoca cierta ambigüedad en la sonoridad e impide delinear a simple vista una armonía concreta.

Para lograr el análisis que compete, se decidió transcribir tanto a bajo y a piano para que se pueda visualizar detalladamente la ambigüedad que se mencionó (ver *Figura 80*). Gracias a ello se pudo determinar que la progresión se conforma por tres acordes pertenecientes a la tonalidad más un dominante secundario, lo cual forma dos II-V que se repiten como *vamp*. El primer II-V resuelve al IIm de la tonalidad, mientras que el segundo, debería resolver al primer grado, pero no lo hace.

Se debe notar que, solamente en el primer montuno existen dos compases adicionales (*Figura 80*, compases 61 y 62) en donde toda la banda ejecuta *kicks*, sobre el quinto grado de G.

MONTUNO Coros "Fuego en mi mente..."

Piano

Bajo

53 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

57 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9) To Coda 4X

61 D Dsus D

Figura 80. Acordes del montuno de *Fuego en mi mente* (min 01:28).

2.1.6.2. Melodía

En la primera sección del verso, la melodía inicia en anacrusa, en el *upbeat* del cuarto tiempo del compás cinco (dicha anacrusa no consta en la *Figura 81* por tratarse de una sola nota, sin embargo, sí puede apreciarse en el anexo 17, donde consta la melodía completa del tema).

Entonces, ya en el primer compás del verso se puede ver el gran uso de la síncopa en la melodía. En los primeros cuatro compases (seis al nueve) se nota, así también, mayor densidad rítmica que en los compases 10 al 13.

En cuestión de notas, esta melodía inicia, como se apunta en la misma *Figura 81*, con la tercera menor de Em, la tercera mayor de D, y luego añade quintas perfectas, la séptima mayor de C, raíces e incluso tensiones disponibles de los acordes.

A VERSO

no-che tien - de_a su pa - so su ne - gro man-to_y tú vas lu -

10 - cien - do tu dul - ce tul.

Figura 81. Relación nota-acorde en verso-sección A de *Fuego en mi mente* (min 00:07).

A continuación, en la sección B del verso, la melodía nuevamente inicia con una anacrusa de corchea, ver en la figura anterior, que es la quinta perfecta del acorde de C, acorde que se mantiene al inicio de esta sección (compás 14, *Figura 82*). Dicha anacrusa resuelve a la raíz de C, y seguidamente, la melodía se forma de un arpeggio ascendente de dicho acorde, que luego desciende hasta el acorde de G. La melodía, entonces, continúa con el motivo sincopado, ya que, de las 26 notas existentes en la sección, 19 seis de ellas están en los *upbeats*.

Por su parte, en el compás 18, se vuelve a repetir el arpeggio ascendente de C, pero ahora se desciende desde la quinta perfecta de D, y se finaliza con una variación debido al cambio de acordes en los últimos dos compases.

B

tor-na_o - tra vez mi_a - mor pa - sio - nal, la

18 te - nue luz de la lu - na con - tor - nea tu cuer - po_an - ge - li - cal.

Figura 82. Relación nota-acorde del verso-sección B de *Fuego en mi mente* (min 00:18).

En último lugar, la sección C, tiene una melodía que inicia a tierra en el primer tiempo del compás 22 (*Figura 83*). En los compases 22 y 24 existe un mismo motivo rítmico-melódico formado por las terceras mayores y novenas mayores de C7 y D7 respectivamente (señalado en rectángulos en la figura).

La frase final, inicia en anacrusa, desde el compás 25, añadiendo treceñas mayores y la oncena de D7, que es la misma nota con la que finaliza el verso en el compás 28 (primer compás del Mambo). Una vez más, dirigirse al anexo 17 para verificar la melodía dentro de la forma.

C

Yo no pien - so en na - da, na - da, yo no pien - so en na - da ya que mi

ment - te ar - dien - te es

Figura 83. Relación nota-acorde del verso-sección C de *Fuego en mi mente* (min 00:28).

Ahora, en la sección Montuno, se transcribieron tres diferentes frases de la improvisación de Arroyo, encontradas en ambas repeticiones de dicha sección.

Primero, se puede ver en la *Figura 84*, que la primera frase (compases 57 al 61) y la tercera frase (compases 73 al 76), inician con una melodía básicamente igual, compuesta por los *chord tones* de Bm7 y E7, más varias tensiones disponibles a cada acorde. No obstante, cada una de las frases tiene un final distinto, en el primer caso, la melodía asciende desde D, oncena perfecta de Am (compás 59). Y, en el segundo caso, la melodía desciende desde A, raíz de Am (compás 75). Estas dos frases, son las que Joe Arroyo usa como motivo principal de su solo.

MONTUNO Coros "Fuego en mi mente..."

53 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

57 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

61 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

65 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

69 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

73 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9) **To Coda** **ON CUE**

En la pa-sion in-ti - ni - ta que me de - vo - ra al sen - tir - te jun - to a

mi. Fue -

- go, fue-go, fue-go, fue - go ma mi, lla-ma a los bom-be-ros que me que-mo yo a-quí.

Dé - ja - me be - sar tu bo - ca pre - cio - sa, dé - ja - me sen - tir fe - liz.

Figura 84. Relación nota-acorde del montuno de *Fuego en mi mente* (min 01:27-02:09 y 02:43-03:23).

La frase del medio (compases 64 al 68 de la Figura 85), es completamente diferente a las demás, es una melodía que solo se cantó una vez. Inicia con una bajada cromática, y luego toma un motivo que se mueve por segundas (señalado en el rectángulo).

61 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

65 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

mi. Fue -

- go, fue-go, fue-go, fue - go ma mi, lla-ma a los bom-be-ros que me que-mo yo a-quí.

Figura 85. Relación nota-acorde de frase del montuno de *Fuego en mi mente* (min 02:48).

No está de más hacer hincapié en la gran cantidad de tensiones, disponibles por supuesto, utilizadas en las melodías de esta sección.

2.1.6.3. Forma

Se puede ver la forma completa de *Fuego en mi mente* adjunta en el anexo 16.

- Introducción: 5 compases + calderón
- Verso (tres secciones): 22 compases
- Mambo (tres secciones): 40 compases
- Montuno: 32 compases
- Mambo 2: 24 compases
- Final: 9 compases

2.1.6.4. Rítmica

Este tema se encuentra en clave 2:3 de son. Aquí las claves tocan el patrón en las diferentes secciones a lo largo del tema, de todas formas, no hay duda de que suenan muy por detrás de los demás instrumentos.

En la primera figura mostrada a continuación se encuentra la voz masculina más aguda de la sección D, y su relación con la clave (no se transcribieron las demás voces ya que todas cantan la misma rítmica). Se puede notar como en los compases donde la clave toca los dos primeros golpes, es donde la melodía posee una nota larga y en los compases donde la clave toca los tres golpes, la melodía está en los *upbeats*.

The image shows a musical score for section D of the song "Fuego en mi mente". It consists of two systems of staves. The first system is labeled "D" and "Voces 'Ay, ayayay, ayayay...'", indicating it is for the vocal part. It features a vocal line (Voz alta) and a clave line (Clv.). The vocal line has notes G, G, Em, Em. The clave line shows a 2:3 pattern. The second system starts at measure 40 and has chords C, C, D, 1. D, 2. D7(#11). The vocal line has notes C, C, D, D, D7(#11). The clave line continues the 2:3 pattern.

Figura 86. Clave en sección D de *Fuego en mi mente* (min 00:57).

Por otra parte, el montuno es una sección que, en realidad, consta de cuatro compases que se repiten como *vamp*, así que basta con analizar los

cuatro primeros compases (53 al 56), para ver como principalmente el bajo se ajusta a la clave, tocando las mismas notas a tierra y *upbeats* que el patrón 2:3 (ver *Figura 87*).

MONTUNO *Coros "Fuego en mi mente..."*

The musical score for *Figura 87* is a Montuno in the key of D major, measures 53-56. It is arranged for Piano, Bass (B.), and Clavé (Clv.). The Piano part features chords Bbm7, E7(9), Am7, and D7(9). The Bass and Clavé parts show a rhythmic pattern with notes on the ground and upbeats.

Figura 87. Clave en montuno de *Fuego en mi mente* (min 01:28).

2.1.6.5. Instrumentación

- Bajo
- Piano
- Congas
- Bongós
- Güiro
- Claves
- Timbales y campanas
- Flauta
- Trombones
- Trompetas
- Voces masculinas

Fuego en mi mente, fue grabado con varios instrumentos de los más comunes dentro de la salsa, como se indica en la *Tabla 1*. Pero, sí es posible escuchar un nuevo instrumento, una flauta, que al fin y al cabo es un *woodwind*, pero no consta como tal en la tabla. Esta se incorpora en el minuto 00:37, junto con los *brasses*, tocando el mambo.

2.1.6.6. Letra

La letra de esta obra tiene una temática muy romántica y sentimental. Expresa en sus versos, nada más que el profundo amor y ternura que la pareja del personaje le inspira.

Posee un único verso en el que expone muy poéticamente lo bella que luce esa mujer y lo que provoca en él:

“La noche tiende a su paso su negro manto y tú, vas luciendo tu dulce tul. Retorna otra vez mi amor pasional, la tenue luz de la luna contornea tu cuerpo angelical. Yo no pienso en nada, nada, yo no pienso en nada, ya que mi mente ardiente está.” (min 00:08 [transcripción del autor])

Asimismo, en las frases cantadas en los montunos se habla sobre todo lo que el autor llega a sentir por dicha persona. Dirigirse al anexo 18 para leer la letra completa.

2.1.6.7. Resonancia y sonoridad de la voz

En este caso, la voz de Joe Arroyo muestra mucho brillo y resonancia nasal desde el primer verso. De acuerdo a la *Tabla 3* de sonoridades, Arroyo demuestra el 100 por ciento de resonancia nasal y 100 por ciento de brillo y potencia.

A pesar de que, entre versos interpreta frases habladas, en donde su tono de voz tiende a ser más grave, y por lo tanto menos resonante, ese no es el caso de estudio, sino cómo hace uso de su voz cantada (en versos y montunos), lugares en los que, en efecto, su voz es meramente brillante, y con esa sonoridad nasal tan típica de su etapa con su orquesta, La verdad.

2.1.6.8. Recursos de improvisación vocal

En esta ocasión, no se emplean onomatopeyas ni *scat singing*, probablemente para ajustarse mejor al ambiente delicado y pasional de la obra.

2.1.6.9. Tesitura

En cuestión del verso, la tesitura encontrada está en un intervalo de novena mayor entre las notas G3 y A4, nota que se canta sólo una vez en la melodía, mientras que E4, D4, F#4 y G4 son las notas que más se repiten durante las diferentes frases dentro del verso, lo cual representa aproximadamente el 68 por ciento de las 70 notas de la sección.

Por otro lado, en el montuno, la tesitura se acorta, la nota cantada más grave es D4 y la más aguda es A4, es decir, un intervalo de quinta perfecta por sobre el C central. Aquí, las melodías de improvisación se conforman fundamentalmente por todas las notas de la tonalidad dentro de dicho intervalo: D4, E4, F#4, G4 y A4.

Para concluir, los intervalos límite encontrados entre ambas secciones fueron una segunda menor y una quinta perfecta.

2.2. Análisis comparativo de las obras de ambas orquestas

El análisis comparativo se realizará a través de una serie de tablas, una por cada recurso compositivo y vocal propuesto en la *Tabla 6* del Capítulo I, para, de esta manera, visualizar fácilmente las semejanzas y diferencias entre las obras en cada uno de sus ítems.

2.2.1. Armonía

Para la armonía se enlistan en primera instancia las tonalidades, y a continuación, en otra tabla, las progresiones correspondientes a las secciones analizadas dentro de cada tema: versos y montunos. En las observaciones, por su parte, se anotan las características relevantes e interesantes encontradas en cada obra.

Se puede ver la armonía de las secciones completas en los anexos señalados respectivamente.

Tabla 14. Reconocimiento de tonalidades.

| Obra | Tonalidad |
|-----------------------|-----------|
| <i>Pueblo sufrido</i> | A menor |

| | |
|---------------------------------|---------|
| <i>Salsa na' ma'</i> | D menor |
| <i>Confundido</i> | C mayor |
| <i>En Barranquilla me quedo</i> | C menor |
| <i>La noche</i> | C menor |
| <i>Fuego en mi mente</i> | G mayor |

Tabla 15. Análisis comparativo de la armonía.

| Obra | Versos | Montunos | Observaciones |
|---|---|----------------|--|
| <i>Pueblo sufrido</i> (Figuras 20-22 o anexo 1) | 1: Im-IVm-bVII7- bIII | Im-bVII-bVI-V7 | Hay dos versos diferentes. |
| | 2: Im-IVm-bVII7- (V7)-bIII | | El montuno es una semicadencia frigia descendente. |
| <i>Salsa na' ma'</i> (Figuras 34-35, o anexo 4) | Im-bVII-bVI-V7- IV-Im-bIII-IV-V7- IV-Im | Im-IVm-V7-IVm | El verso inicia con una semicadencia frigia descendente, que luego vuelve a subir como una semicadencia dórica ascendente. Uso de un intercambio: el IV mayor (mixolidio). |

| | | | |
|--|---|--|---|
| <p><i>Confundido</i> (Figuras 42-46, o anexo 7)</p> | <p>A: I-III^m-SubV7/II- II^m B: II^m-V-II^m-V-I C: I-V7/IV-IV-bVII D: I-V-I-IV-I-V-I</p> | <p>I-IV-#IVdim-V</p> | <p>El verso se forma de cuatro secciones. Así mismo, se usa un sustituto tritonal.</p> <p>En el montuno en cambio, se halla un #IVdim. Intercambio modal: bVII (mixolidio).</p> |
| <p><i>En Barranquilla me quedo</i> (Figuras 53-57, o anexo 10)</p> | <p>1: C: Im-IV^m-bVII7 D: bVII-IV^m-bVII-IV^m-bVII-Im E: IV^m7-bVII7-Im-bVII-bVI-V-Im 2: Im-bVII7-bVI-V</p> | <p>1: bVII7-bVI-V7-Im7b5-V-Im7 2: IV^m7-bVII-bIII-bVI-II^m7b5-V7-Im7</p> | <p>Hay dos versos. El primer verso se divide en tres secciones. El Im y el IV^m se tocan como triada, con sexta o séptima a lo largo de los versos. La sección E del verso posee una semicadencia frigia descendente.</p> |

| | | | |
|---|---|-------------------------------------|--|
| | | | Existen también dos montunos. El segundo montuno es un encadenamiento de II-V diatónicos. |
| <i>La noche</i> (Figuras 68-70, o anexo13) | 1: V7-Im6 | V7 – Im6 | El verso posee dos partes. |
| | 2: bVIImaj7-bVII7-Im7-bVIImaj7-IVm7-V7 | | El montuno y primera parte del verso se forman por una cadencia auténtica menor tonal. |
| <i>Fuego en mi mente</i> (Figuras 77-80, o anexo 16) | A: VIIm-V-IVmaj7-I-IV-V-SubV7/IV-IV | 1: IIIIm7-V7/II – IIIm7-V7-D-Dsus-D | El verso consta de tres secciones. El verso finaliza con una cadencia auténtica compuesta. |
| | B: IV-V-I-V7/IV-V-IIIIm-VIm C: IV7-V7-I-IV-V | | En la repetición del montuno en el signo, no se tocan los últimos tres acordes. Intercambio modal: el IV7 (dórico). |

Entonces, en resumen, en los seis temas se puede visualizar el uso de todos los acordes diatónicos. Cabe mencionar que se nota en las progresiones de los tres temas de Fruko y sus tesos el apareamiento constante del tercer grado de la tonalidad correspondiente. Mientras que en los temas de Arroyo y La verdad este tercer grado solo se lo encuentra en *Fuego en mi mente*.

Por otro lado, existen dos temas, en donde se encuentra el empleo de sustitutos tritonales, SubV7, el uno de Fruko y sus tesos y el otro de La verdad. Así mismo, existen acordes de intercambio modal, especialmente del modo mixolidio como, por ejemplo: el IV mayor y el bVII mayor. También aparece el IV7 del modo dórico y, dominantes secundarios, en temas de ambas orquestas.

Finalmente, es interesante notar la gran coexistencia y relación entre el bVII y bVI, y entre el IV, el V y el I, de las tonalidades correspondientes.

2.2.2. Melodía

Para esta comparación, en la siguiente tabla se apuntan las notas presentes en las melodías (en relación a sus acordes) de los versos y montunos. En las observaciones se señalan los rasgos llamativos como: motivos, síncopa, tensiones no disponibles, anacrusas.

Para ver los análisis de las melodías completas dirigirse a las figuras y/o anexos señalados.

Tabla 16. Análisis comparativo de la melodía.

| Obra-Sección | | Notas | | | | | | | Observaciones |
|-----------------------|--------------|-------|---|---|----|---|----|---|--|
| | | R | 9 | 3 | 11 | 5 | 13 | 7 | |
| <i>Pueblo sufrido</i> | Versos 1 y 2 | X | X | X | X | X | X | X | 1: Motivo de tres notas y oncena no disponible en G. Inicia en anacrusa y cae en la tercera menor del primer acorde. |

| | | | | | | | | | |
|--|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| (Figuras 23-30, o anexo 2) | | | | | | | | | 2: Motivo sincopado y ascendente (arpegio). También en anacrusa. |
| | Montuno | X | X | X | X | X | X | X | Anacrusa. |
| <i>Salsa na' ma'</i> (Figuras 37-39, o anexo 5) | Verso | X | - | X | X | X | X | X | Melodía sincopada en un 90 por ciento. Inicia en el <i>upbeat</i> del uno, con la raíz del acorde. Oncena perfecta en C y oncena sostenida en G. |
| | Montuno | X | X | - | - | X | - | X | Hay una única frase, no hay mayor improvisación vocal. |
| <i>Confundido</i> (Figuras 47-51, o anexo 8) | Verso | X | X | X | X | X | X | X | Todas las partes del verso inician en anacrusa. Melodía sincopada. Además, todas las frases inician en el <i>upbeat</i> del primer tiempo de dicha anacrusa. La primera nota del verso es la raíz del acorde. |
| | Montuno | X | X | X | - | X | - | X | Melodías también sincopadas. |

| | | | | | | | | | |
|---|-----------------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| <p><i>En Barranquilla me quedo</i></p> <p>(Figuras 58-64, o anexo 11)</p> | Versos 1 y 2 | X | X | X | X | X | X | X | Melodías casi totalmente sincopadas. Motivos melódicos muy marcados. Melodía inicia en la quinta perfecta del acorde. |
| | Montuno | X | X | X | X | X | - | X | Uso de desplazamientos. |
| <p><i>La noche</i></p> <p>(Figuras 71-73, o anexo 14)</p> | Verso | X | X | X | X | X | - | X | Presencia de arpegios y motivos sincopados. Primera melodía está fuera de la sección Verso (anacrusa) y cae en la séptima menor del primer compás. Tiene b13 en Cm6. |
| | Montuno | X | X | X | X | X | X | - | Melodías ajustadas a la clave. De nuevo b13 en Cm6. |
| <p><i>Fuego en mi mente</i></p> | Verso | X | X | X | X | X | X | X | Inicia en anacrusa y en el primer compás se empieza con la tercera menor del acorde. Existencia de arpegios, gran uso de la síncopa, y |

| | | | | | | | | | |
|-----------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| (Figuras 81-85, o anexo 17) | | | | | | | | | motivos rítmicos claros. Es un #11 en Cmaj7 lidio. |
| | Montuno | X | X | X | X | X | X | X | Uso reiterado de todas las notas en los diferentes acordes. Aparición de G#, tercera mayor de E7, que es un V7/II, es decir, no es diatónica. Uso de un cromatismo. Existencia de un motivo rítmico-melódico primordial. |

En esta tabla se puede ver que solo dos de las seis obras poseen todas las notas, es decir, notas de los acordes más tensiones, tanto en versos como en montunos. Los demás temas, por su parte, carecen de algunas de dichas notas en ambas o una de las dos secciones en estudio. Entonces, por lo general, las notas que más tienden a suprimirse son las oncenas y trecenas diatónicas, seguidas de las novenas, terceras y séptimas de los acordes.

En segundo lugar, es importante recalcar el uso de tensiones no disponibles en varias ocasiones, en varios temas. Lo más común fue el uso de la onцена perfecta en acordes mayores, para luego también encontrar una trecena menor en un acorde con sexta mayor.

Seguidamente, se determinó que las melodías analizadas en los diferentes temas eran construidas principalmente sobre la síncopa y

generalmente iniciaban en anacrusa, para caer al primer compás del verso en un *chord tone*.

2.2.3. Forma

En esta tabla se resumen las principales secciones encontradas, según la *Tabla 2* del Capítulo I, en las diferentes obras, con su número de compases correspondiente. En la última fila están las observaciones sobre irregularidades en la forma de cada obra.

Tabla 17. Análisis comparativo de la forma.

| Obra Sección | <i>Pueblo sufrido</i> | <i>Salsa na' ma'</i> | <i>Confundido</i> | <i>En Barranquilla me quedo</i> | <i>La noche</i> | <i>Fuego en mi mente</i> |
|-------------------------------|-----------------------|----------------------|-------------------|---------------------------------|-----------------|--------------------------|
| Introducción | 22 | 16 | 37 | 25 | 18 | Calderón |
| Verso | 16 | 12 | 36 | 32 | 18 | 22 |
| Verso 2 | 16 | 12 | - | 34 | - | - |
| Puente | 9 | - | - | 9 | 16 | - |
| Montuno | 40 | 12 | 24 | 44 | 16 | 32 |
| Mambo 1 | 8 | 8 | 8 | 32 | 24 | 40 |
| Mambo 2 | 16 | 32 | 48 | 8 | 16 | 24 |
| Montuno-Solo | <i>On cue</i> | <i>On cue</i> | - | <i>On cue</i> | - | - |
| Final | 8 | <i>Fade out</i> | 3 | 8 | 24 | 9 |
| Otras | Variación Mambo 2 | Mambo extendido | - | Montuno 2 | Interludio | - |

En esta ocasión, se concluye que las secciones presentes en todos los temas son una introducción, mínimo un verso, un montuno, dos mambos y un final. Pero, de la misma manera, se nota la diferencia en el número de compases de una misma sección entre las diferentes obras. En la tabla se puede apreciar

cómo solamente el Puente, el Mambo 1 y el Final poseen el mismo número de compases en dos o tres temas.

Por otra parte, en los casos que existe sección de solo de piano, se colocó “*on cue*” debido a que al finalizar la improvisación siempre se toca una línea melódica específica o se toca el montuno en sí, para que de esa manera la banda sepa que ya finalizó el solo. Si se tratase de solos preestablecido, este tipo de señales no serían necesarias.

Asimismo, cabe resaltar la presencia de aquellas secciones, antes del final, con número de compases impar que causan el cambio virtual de clave ya tratado con anterioridad.

2.2.4. Rítmica

En cuanto a la clave usada, simplemente se señala sobre cuál patrón se construyó cada obra y, de haberlos, también sus cambios dentro de la forma en las observaciones.

Tabla 18. Análisis comparativo de la rítmica.

| Obra | Clave | | Observaciones |
|--|-------|-----|--|
| | 3:2 | 2:3 | |
| <i>Pueblo sufrido</i> (Figuras 31-32) | X | - | - |
| <i>Salsa na' ma'</i> (Figuras 40-41) | - | X | - |
| <i>Confundido</i> (Figura 52) | X | X | Cambio virtual a 2:3 en el Verso, pero se vuelve a la <i>Intro</i> en 3:2. |
| <i>En Barranquilla me quedo</i> (Figuras 65-66) | X | X | Cambio virtual a 3:2 en el Verso y se vuelve a 2:3 en el Montuno. |
| <i>La noche</i> (Figuras 74-75) | X | - | - |
| <i>Fuego en mi mente</i> | - | X | - |

| | | | |
|-----------------|--|--|--|
| (Figuras 86-87) | | | |
|-----------------|--|--|--|

Entonces, sin más que decir, ambos patrones de la clave fueron usados por igual en las distintas obras, ya que el patrón 3:2 se usó cuatro veces, y el de 2:3 también. Y en dos de los temas, se usaron ambos patrones.

2.2.5. Instrumentación

Para la cuestión de instrumentos empleados, se indican todos aquellos instrumentos de la *Tabla 1* en el Capítulo I, que se encontraron en las diferentes obras. Y en la última fila se anotan observaciones sobre aquellos no comunes.

Tabla 19. Análisis comparativo de la instrumentación.

| Obra Instrum. | <i>Pueblo sufrido</i> | <i>Salsa na' ma'</i> | <i>Confundido</i> | <i>En Barranquilla me quedo</i> | <i>La noche</i> | <i>Fuego en mi mente</i> |
|--------------------------------|-----------------------|----------------------|-------------------|---------------------------------|-----------------|--------------------------|
| Timbales | X | X | X | X | X | X |
| Congas | X | X | X | X | X | X |
| Bongos | - | X | - | - | - | X |
| Güiro | - | - | - | X | - | X |
| Campanas | X | X | X | X | X | X |
| Maracas | X | - | - | X | - | - |
| Claves | X | - | - | X | - | X |
| Bajo | X | X | X | - | X | X |
| Piano | X | X | X | X | X | X |
| Trompetas | X | X | X | X | X | X |
| Trombones | X | X | X | X | X | X |

| | | | | | | |
|---------------------|---|------------------------|---|------------|--------------|--------|
| Vientos madera | - | - | X | X | - | X |
| Voces masculinas | X | X | X | X | X | X |
| Otros | - | Órgano sintetizador | - | Contrabajo | Sintetizador | Flauta |

En esta tabla se comprobó que los instrumentos que todos los temas tienen en común fueron los timbales y las campanas, las congas, el piano, bajo (contrabajo), las trompetas y trombones, y las voces masculinas en los coros. Por lo tanto, se concluye que ese es el formato de orquesta base, tanto de Fruko y sus tesos como de La verdad.

De la misma forma, se nota que en los temas de Fruko y sus tesos, el único instrumento diferente a los usados en La verdad, es un órgano sintetizador. Mientras que, en La verdad, es el güiro el único instrumento que no se usa en Fruko y sus tesos.

2.2.6. Letra

En este caso se enlistan las temáticas tratadas en cada obra, así como el número de estrofas y frases de las que se forman versos y montunos. Para leer las letras completas dirigirse a los anexos indicados.

Tabla 20. Análisis comparativo de la letra.

| Obra | Tema | Observaciones |
|------------------------------------|--|---|
| <i>Pueblo sufrido</i> (anexo 3) | Injusticia hacia un pueblo y desigualdad social. | Posee dos estrofas, cada una con cuatro frases. Hay una especie de pre-coro. Posee en total ocho frases diferentes en los montunos. |
| <i>Salsa na' ma'</i> (anexo 6) | Festejo en una colonia de esclavos. | Tiene dos estrofas de seis frases cada uno. No hay frases de improvisación. |

| | | |
|---|---------------------------|--|
| <i>Confundido</i> (anexo 9) | Desamor | Consta de cuatro estrofas: tres de ellas tienen cuatro frases y la cuarta tiene seis frases. Además, tiene nueve frases diferentes de improvisación. |
| <i>En Barranquilla me quedo</i> (anexo 12) | Loa a una ciudad | Posee dos estrofas, la primera con 12 frases y la segunda con cuatro. Así también, posee lo que podría ser un pre-coro. La improvisación del montuno consta de 10 frases diferentes y una estrofa más dentro de la misma sección. |
| <i>La noche</i> (anexo 15) | Pasional-Aventura amorosa | Tiene una estrofa de cinco frases. Contiene un pre-coro bastante largo de ocho frases. Y, cuatro frases de improvisación diferentes. |
| <i>Fuego en mi mente</i> (anexo 18) | Romántica-Sentimental | Posee una frase como introducción. Tiene una estrofa, más un aparente pre-coro. Y también ocho frases en la improvisación. |

Por consiguiente, se ve que las temáticas encontradas en las obras giran sobre dos ejes principales: cuatro de las obras hablan sobre enamoramiento o cariño (como lo es *En Barranquilla me quedo*, cariño a una ciudad y su gente) y las otras dos hacen alusión a la raza negra esclava.

De cualquier forma, tanto Fruko y sus tesos como Arroyo y La verdad abordan indistintamente estas temáticas.

2.2.7. Resonancia y sonoridad de la voz

Tal como en la *Tabla 3*, Capítulo I, aquí se resumen los porcentajes de resonancia nasal y brillo en la sonoridad de la voz de Arroyo dentro de cada obra. Además, en observaciones se pueden ver características relevantes encontradas, con respecto, por ejemplo, a la proyección de la voz.

Tabla 21. Análisis comparativo de la resonancia y sonoridad de la voz.

| Obra | Porcentaje Resonancia nasal | Porcentaje Brillo | Observaciones |
|---------------------------------|------------------------------------|--------------------------|---|
| <i>Pueblo sufrido</i> | 40 | 50 | Similar a Moré en su registro grave. En el montuno se torna más brillante y proyectada. |
| <i>Salsa na' ma'</i> | 50 | 50 | Sonido engolado. |
| <i>Confundido</i> | 50-60 | 30-40 | En el montuno la voz se proyecta más, por lo que gana potencia, pero no tanto brillo. |
| <i>En Barranquilla me quedo</i> | 100 | 100 | Igual en versos y montunos. |
| <i>La noche</i> | 100 | 100 | Similar a Viveros, pero incluso con tesitura más aguda. |
| <i>Fuego en mi mente</i> | 100 | 100 | Su voz hablada no posee las |

| | | | |
|--|--|--|--|
| | | | mismas características sonoras que su voz cantada. |
|--|--|--|--|

De esta manera, es sencillo notar como la sonoridad de la voz de Joe Arroyo cambia drásticamente. Con Fruko y sus tesos, Arroyo muestra mayor opacidad, menor resonancia nasal, e incluso en ciertos casos, menor proyección. Esto conjugado al registro grave mayormente empleado en dicha orquesta.

Mientras que, al cantar con su propia agrupación, el intérprete viene a establecer esa resonancia nasal y potencia en la voz que son sus características vocales principal por las que todos lo reconocen.

2.2.8. Recursos de improvisación vocal

En esta tabla, en cambio, se señala la existencia o no de la onomatopeya y el *scat singing* en cada tema, así como las características relevantes halladas en dichos recursos.

Tabla 22. Análisis comparativo de los recursos de improvisación vocal.

| Recurso Obra | Onomatopeya | Scat | Observaciones |
|---------------------------------|-------------|------|--|
| <i>Pueblo sufrido</i> | - | X | Melodía como improvisación, con <i>chord tones</i> y tensiones en el minuto 02:50. |
| <i>Salsa na' ma'</i> | - | - | - |
| <i>Confundido</i> | X | | En el Mambo 2, minuto 02:52. |
| <i>En Barranquilla me quedo</i> | - | X | Melodía formada solo por <i>chord tones</i> (min 01:24). |

| | | | |
|--------------------------|---|---|---|
| | | | Una de las frases está orquestada con las congas, minuto 01:29. |
| <i>La noche</i> | X | X | Onomatopeya durante el interludio (min 02:17). La melodía del <i>scat</i> (min 01:06-01-14) usa <i>chord tones</i> y una oncena perfecta. Y se considera parte fija de la melodía del montuno. |
| <i>Fuego en mi mente</i> | - | - | - |

Con esta tabla se determina que Joe Arroyo comienza a emplear onomatopeyas en sus interpretaciones durante su participación en la orquesta de Fruko y sus tesos, y toma eso como una marca personal, que reproduce a través de los años y lo mantiene aún al cantar con La verdad.

En el caso del *scat singing*, Arroyo lo emplea no solo como una forma de improvisación, sino como una parte del arreglo mismo de la obra, esto quiere decir que, elige las frases melódicas que mejor se acoplen con el arreglo, como por ejemplo al orquestarlas con otros instrumentos, y las convierte en una parte característica de la obra.

2.2.9. Tesitura

Finalmente, a continuación, se anotan el intervalo en los que se extienden las melodías del verso y del montuno, de cada una de las obras, así como las notas más empleadas en cada caso.

Para el presente, se define como límite interválico, al intervalo más corto usado en las melodías (tanto en versos como en montunos), así como al otro extremo, el más amplio. Como ya se mencionó, se pueden ver las melodías completas en los anexos correspondientes anteriormente señalados.

Tabla 23. Análisis comparativo de la tesitura.

| Obra | Verso | Notas más usadas | Montuno | Notas más usadas | Límite interválico |
|---------------------------------|-----------|------------------|-----------|---------------------|-------------------------------|
| <i>Pueblo sufrido</i> | E3 – F4 | Todas | B3 – A4 | D4, E4, F4 | Segunda menor-sexta mayor |
| <i>Salsa na' ma'</i> | C4 – Bb4 | D4, E4, F4, G4 | F4 – A4 | F4, A4 | Segunda menor-tercera mayor |
| <i>Confundido</i> | E3 – G4 | Todas | B3 – A4 | D4, F4, G4, A4 | Segunda menor-sexta mayor |
| <i>En Barranquilla me quedo</i> | Bb3 – Ab4 | F4, G4 | Eb4 – Bb4 | F4, G4 | Segunda menor-quinta perfecta |
| <i>La noche</i> | Bb3 – Ab4 | Eb4, F4, G4 | Eb4 – Ab4 | F4, G4 | Segunda menor-tercera mayor |
| <i>Fuego en mi mente</i> | G3 – A4 | E4, D4, F#4, G4 | D4 – A4 | D4, E4, F#4, G4, A4 | Segunda menor-quinta perfecta |

Una vez expuestas las gamas de notas empleadas, es imprescindible apreciar cómo, en primer lugar, en dos de los temas de Fruko y sus tesos, la tesitura utilizada en los versos es mucho más grave, donde E3 es el límite inferior y G4 el superior. Mientras que, se puede ver en dos de los temas de La verdad, como la tesitura sube a Bb3, como límite inferior, hasta Ab4, es decir, exactamente el mismo intervalo es empleado para los versos de ambas obras.

No obstante, en los montunos, las melodías de las mismas dos obras de Fruko y sus tesos suben a un mismo intervalo, entre B3 y A4. Mientras que las melodías de montunos, de las mencionadas dos obras de Arroyo con La verdad, pasan a tomar lugar entre Eb4 y Ab4.

En resumen, en los seis temas, la tesitura empleada en el verso es más baja que la que se utiliza en la improvisación del montuno. Y es, por supuesto, incluso más aguda en el caso de la orquesta La verdad. Por otro lado, el límite interválico es claramente mayor en las obras de Fruko y sus tesos.

Para finalizar, se ve que, en todos los casos, versos y montunos de todos los temas, las notas más empleadas son D4, E4, F4, G4 y A4. Esto demuestra que allí se encuentra la tesitura del intérprete (o su gama de notas cómodas), lo que se manifiesta porque es igual tanto en las obras de la primera como de la segunda orquesta.

2.3. Notas

1. Señal del músico líder para la finalización o salida de la sección que está siendo tocada de la obra.
2. Sensación rítmica basada en el sentido de la síncopa y que se conoce como el elemento dentro de la música que incita al movimiento o baile.
3. Las letras completas, que se encuentran en los anexos, son transcripciones del autor, y en ocasiones poseen palabras escritas en cursiva. Esto indica que se trata de palabras o frases adaptadas a juicio del autor debido a la falta de claridad en la pronunciación del cantante.

3. Capítulo III: Labor compositiva e interpretativa

3.1. Composición de un tema inédito

En los siguientes apartados se analiza la armonía, melodía, forma, rítmica, instrumentación, letra, recursos de improvisación vocal, tesitura y resonancia y sonoridad de la voz, de la composición *Tu legado*. De la misma manera que se realizó en el Capítulo II con los temas de Fruko y sus tesos, y La verdad, para así demostrar qué recursos encontrados en dichas transcripciones se aplicaron en *Tu legado*.

3.1.1. Armonía

En primer lugar, *Tu legado* se compuso en la tonalidad de Dm. Se eligió una tonalidad menor y no mayor debido a que la mayoría de los temas analizados se encontraban en dicho tono, como se aprecia en la *Tabla 13* del Capítulo II.

La armonía completa de la composición se encuentra en el anexo 19.

Tabla 24. Grados y acordes de la tonalidad de *Tu legado*.

| | |
|---------|--|
| Grados | Im – IIIm7b5 – bIII – IVm – Vm – bVI – bVII7 |
| Acordes | Dm – Em7b5 – F – Gm – Am – Bb – C7 |

En el primer verso, los primeros ocho compases se conforman por Im, IVm y bVII, acordes pertenecientes a la tonalidad. Esta relación de acordes puede encontrarse también en el verso de *Pueblo sufrido* (ver la *Figura 20* en el Capítulo II).

A continuación, en cambio, se hace uso de la cadencia auténtica mayor durante los compases 21 y 22, y en los compases 24 al 26 se usa una progresión IV – V – Im, que consecuentemente finaliza en una cadencia auténtica mayor. Ambos casos están señalados en la figura a continuación. Por su parte, dicha progresión de acordes puede verse también en *La noche*, ver las *Figuras 69* y *70*.

A VERSO1

20

Figura 88. Acordes del primer verso de *Tu legado*.

Luego, el segundo verso se encuentra netamente formado por una “semicadencia frigia ascendente” (Gabis, 2009, p. 155), que como la *Figura 89* indica, tiene los acordes Im – bIII – IVm – V7, todos ellos de la tonalidad.

B VERSO2

32

Figura 89. Acordes del segundo verso de *Tu legado*.

Se eligió esta progresión ya que se encuentra una muy parecida en el verso de *Salsa na' ma'* (*Figura 35*), en donde el movimiento armónico emplea los mismo cuatro grados de la tonalidad. Además, de que dicha cadencia se encuentra comúnmente en el son cubano, que, como se sabe, es uno de los ritmos base de la salsa. Un ejemplo de ello es *Chan Chan*, tema de son tradicional muy conocido.

Ahora, en esta composición existen dos secciones de montuno (como se aprecia en el anexo 19), sin embargo, a nivel armónico no existen variaciones. Es decir, los acordes y el ritmo armónico, en ambas repeticiones, son iguales.

Se trata entonces de una semicadencia frigia descendente (ver la *Figura 90*). Se tomó dicha cadencia por lo común que es dentro de las obras analizadas, ya que se emplea en algunas de ellas: en el montuno de *Pueblo sufrido* (*Figura 22*), el verso de *Salsa na' ma'* (*Figura 35*) y el segundo verso de *En Barranquilla me quedo* (*Figura 55*).

MONTUNO

39 Dm Im C7 bVII7 Bb bVI A7 V7 Dm Im C7 bVII7 Bb bVI A7 V7 6X

Figura 90. Acordes del montuno de *Tu legado*.

3.1.2. Melodía

Para la melodía del primer verso, se tomó como referencia a los temas *En Barranquilla me quedo* y *La noche*, es decir, específicamente se tomó la irregularidad presente en la composición de su melodía. Ver las Figuras 58 y 59 o Figuras 71 y 72 del Capítulo II, para recordar las diferentes cantidades de compases entre frases melódicas, así como también la existencia de melodías y motivos de diferentes longitudes en dichos temas.

Para ver la melodía completa dentro de la forma de *Tu legado* ver el anexo 20.

Entonces, en este verso existe, en primer lugar, una frase melódica que inicia a manera de anacrusa en el compás 13 y finaliza en el compás 18 (ver la Figura 91). Dicha frase se conforma por *chord tones* de los acordes Dm, Gm y C, y además se hace muy presente la novena mayor, aparece también la oncena perfecta de Dm y la trecena de Gm. Asimismo, se puede ver que la nota que más destaca es el F en los compases 14 al 16.

A VERSO I

Dm Dm Dm Dm

5 R 3 Car - ta - ge - na te vio na - cer cre - cis - te, en la

16 Gm C C C

13 7 R 5 3 9 3 9 3 po - bre - za, y vi - vis - te, en el sa - bor.

Figura 91. Relación nota-acorde de la primera parte del primer verso de *Tu legado*.

Por otro lado, cabe notar que, entre el compás 14 y 15, la nota D se define como raíz y quinta ya que pertenece a los dos acordes en cuestión. Este tipo de

anticipaciones sucede también en la mayoría de los temas analizados en el Capítulo II.

20 C A7 Dm Dm
El so-ne-ro de A-mé-ri-ca te lla-man,
24 Gm A7 Dm Dm
y al so-nar de las cla-ves can-ta-bas. Con a-

Figura 92. Relación nota-acorde de la segunda parte del primer verso de *Tu legado*.

Ahora, en el compás 20 de la Figura 92 inicia un nuevo motivo rítmico-melódico, que se repite en el compás 24. La diferencia entre ambas frases reside en que, en el primer caso, la melodía resalta la trecena mayor del acorde de C, que luego relaja la sonoridad al usar las raíces de A7 y Dm. Mientras que, la segunda frase no usa tensiones, solo notas de los acordes.

A continuación, el segundo verso muestra un contraste en varios aspectos, en relación con el primer verso. El primer aspecto es que inicia en anacrusa (señalado en el compás 27 a continuación). Por otro lado, hay mucha más densidad rítmica y finalmente existe un motivo sincopado muy claro y presente de inicio a fin.

24 Gm A7 Dm Dm
y al so-nar de las cla-ves can-ta-bas. Con a-
B VERSO 2
Dm F Gm A7
ro-mas tro-pi-ca-les tus ra-í-ces a-fri-ca-nas brin-das-te.
32 Dm F Gm A7
Tu vi-bran-te voz re-tum-bo-en Ba-rran-qui-lla ya-llí te que-das-te.
36 A7 A7 A7

Figura 93. Relación nota-acorde del segundo verso de *Tu legado*.

Las notas empleadas aquí oscilan entre notas de los acordes sumado a tensiones como novenas mayores, oncenas perfectas y trecenas mayores.

Como se pudo ver en la *Tabla 15* del Capítulo II, las melodías de algunos temas poseían tensiones no disponibles como trecenas menores en acordes menores u oncenas perfectas en acordes mayores. De la misma manera, sucede en la melodía de *Tu legado*, en donde se usa, por ejemplo, la onцена perfecta de A7 y la trecena menor en el compás 31 (señalado con flechas en la *Figura 93*), y asimismo en los compases 29 y 33 aparecen oncenas perfectas. Esto se propuso con el objetivo de que la sonoridad de la melodía se asemeje a la de los temas analizados.

En segundo lugar, como se mencionó con anterioridad, existen dos secciones de montuno en *Tu legado*. La composición de las melodías de improvisación para ambos fue en base a los temas *Pueblo sufrido* y *Fuego en mi mente*, obras en cuyos montunos las melodías son más libres al inicio y se vuelven más motívicas hacia el final (dirigirse a los anexos 2 y 17 respectivamente).

Consecuentemente, la primera frase melódica del primer montuno (que inicia en anacrusa y se extiende por los compases 43 al 46 de la *Figura 94*) es diferente a todas las que se ven a continuación, sin un motivo rítmico o melódico en específico. Pero, para las siguientes frases de dicho montuno (compases 51 al 62) sí se toman motivos que se repiten, como se aprecia en la siguiente figura.

MONTUNO

39 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7

(Jo - e a - rro - yan - do_es - tá!) (A - rro - yan - do_es - tá!) A -

43 Dm C7 B \flat A7 Dm C B \flat A7

ho - ra_en tu_au - sen - cia sue - na tu jo - e - són que ha - ce go - zar al co - ra - zón,

SIMILE

47 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7

(Jo - e a - rro - yan - do_es - tá!) (A - rro - yan - do_es - tá!)

51 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7

e - se le - ga - do que nos de - jas - te, E - se le - ga - do que nos brin - das - te,

55 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7

(Jo - e a - rro - yan - do_es - tá!) (A - rro - yan - do_es - tá!)

59 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7

con tu re - be - lión de un pue - blo su - fri - do.

Figura 94. Motivo rítmico del primer montuno de *Tu legado*.

En el segundo montuno pasa algo muy similar, las primeras dos frases son más libres, compases 79 y 83 de la siguiente figura.

MONTUNO 2

77 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7

(Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) Ah, ay!

81 *SIMILE* Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7

(Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) Uh, lá, le, ya, lá, la, ré.

Figura 95. Motivo rítmico primera parte del segundo montuno de *Tu legado*.

Mientras que desde el compás 87, las frases poseen un motivo rítmico más pronunciado. En la *Figura 96* se puede ver cómo las cuatro frases melódicas

inician en un *upbeat*, además de que todas dichas frases poseen las mismas notas (encerradas en círculos y rectángulos).

85 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7
 (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) El due - ño de la sal - sa co - lom - bia-

89 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7
 - (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) des - de Fru - ko y sus te - sos has - ta La ver - dad,
 na!

93 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7
 (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) jun - to a Che - li - to tu ma - no de - re - cha,

97 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7
 (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) pu - sis - te sal - say na' ma!

Figura 96. Motivo rítmico de la segunda parte del segundo montuno de *Tu legado*.

Para finalizar, en las siguientes dos figuras se puede visualizar las notas usadas para la construcción de las diferentes melodías. En el primer montuno (Figura 97) se emplean tanto *chord tones* como tensiones. En el compás 46 se señalan las oncenas perfectas de los acordes de B♭ y A7, que son tensiones no disponibles pero que se usan como notas de paso hacia las quintas perfectas respectivas de cada acorde.

Por otro lado, en los compases 51 y 52 existe un motivo melódico que empieza en la nota F y que en los siguientes dos compases se repite una tercera mayor hacia arriba, es decir, inicia en A. Finalmente, algo similar sucede en los compases 59 al 62, donde también se puede ver un motivo melódico que inicia en F.

43 Dm C7 B \flat A7 Dm C B \flat A7
 ho - ra en tu au - sen - cia sue - na tu Jo - e - s \acute{o} n. que ha - ce go - zar al co - ra - z \acute{o} n,
 5 5 5-13 R 7 3 13-7 5 13 11 5 11 5

47 *SIMILE*
 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7
 (Jo - e a - rro - yan - does - t \acute{a} !) (A - rro - yan - does - t \acute{a} !)

51 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7
 e - se le - ga - do que nos de - jas - te, E - se le - ga - do que nos brin - das - te,
 3 13 5-13 5 13 5 7 R 5 R 7-R 7 R 7 9 R

55 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7
 (Jo - e a - rro - yan - does - t \acute{a} !) (A - rro - yan - does - t \acute{a} !)

59 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7
 con tu re - be - li \acute{o} n de un pue - blo su - fri - do.
 3 13 5 5 13 3 R 7 7 R R

Figura 97. Relación nota-acorde del primer montuno de *Tu legado*.

De la misma manera, en el segundo montuno, existen también *chord tones* y tensiones indiscriminadamente. Para empezar, cabe mencionar que el motivo de la frase melódica de los compases 83 y 84 (*Figura 98* a continuación) ya se había usado con anterioridad, y se encuentra en el primer montuno (ver *Figura 97*, compases 45 y 46).

Otro aspecto notorio es la constante aparición de oncenas perfectas en el acorde de C (señalado en círculos). Se decidió usar este recurso en base a la obra analizada: *Confundido* que, como se puede ver en las *Figuras 49* y *50*, usa repetidamente las oncenas perfectas en acordes mayores.

Finalmente, se debe notar que en los compases 84 y 92 de la *Figura 98* está subrayada la nota E, que es onцена sostenida del acorde B \flat , cuyo modo es el lidio, pero que también busca anticipar el acorde de A7, ya que es la quinta perfecta de éste.

MONTUNO 2

77 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7
 (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) 7 7-R 9
 Ah, ay!

81 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7
 (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) Uh, lá, le, ya, lá, la, re.
 5 11 5 11 5 3 11-5

85 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7
 (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) El due - ño de la sal - sa co - lom - bia -
 13 7 9 R-9 R 9

89 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7
 (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) des - de Fru - ko y sus te - sos has - ta La ver - dad,
 5 9 3 13 5-13 5 13 5 11-5 7 R

93 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7
 (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) jun - to a Che - li - to tu ma - no de - re - cha,
 3 11 7 13 5 13 5 7 R

97 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7
 (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) pu - si - te sal - sa y na' ma!
 R 11 5 7 13

Figura 98. Relación nota-acorde del segundo montuno de *Tu legado*.

3.1.3. Forma

La forma de *Tu legado*, asimismo, se compone en referencia a las obras analizadas, es decir, por las secciones más encontradas en dichos temas y que se ven reflejadas en la *Tabla 16* del Capítulo II. Pero, también se añadió una sección diferente para el enriquecimiento de la composición: el segundo montuno. Entonces, posee (ver anexo 19):

- Introducción: calderón *on cue* + 18 compases
- Verso 1: 16 compases
- Verso 2: 11 compases
- Montuno: 24 compases

- Mambo: 16 compases
- Solo: *on cue*
- Montuno 2: 24 compases
- Mambo 2 y Final: 16 compases + calderón

3.1.4. Rítmica

Se construyó a esta composición sobre la clave 3:2 de son. Su uso se puede notar a lo largo de todas las melodías o rítmicas escritas, tanto en versos como en montunos, y las demás secciones. A continuación, se muestra el ritmo armónico tocado en el montuno, así como las voces del primer montuno, que claramente marcan la clave mencionada.

MONTUNO

39 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7 6X

Voces

(Jo - e a - rro - yan - does - tá!) (A - rro - yan - does - tá!)

S.R.

Clv.

Figura 99. Clave en el primer montuno de *Tu legado*.

Esto se logró al descubrir que en los temas analizados en el Capítulo II, en el compás de tres golpes de la clave, las melodías o ritmos son mayormente sincopados, mientras que, en el compás de dos golpes de la clave, las notas principalmente caen a tierra. O, así mismo, se tocan las mismas notas de la clave al unísono. Si se desea, ver de nuevo, por ejemplo, las Figuras 52, 74 y 87 de dicho capítulo.

3.1.5. Instrumentación

Para la interpretación de esta composición se eligieron los instrumentos que se encontraban presentes en todas las obras anteriormente analizadas, esto según la Tabla 18 del Capítulo II. Entonces, estos son:

- Bajo
- Piano

- Congas
- Timbales
- Campanas
- Trompetas
- Trombones
- Voces masculinas

3.1.6. Letra

El objetivo de la letra de *Tu legado* fue, como su nombre indica, narrar las diferentes etapas, aspectos interesantes y éxitos de la vida de Álvaro José Arroyo, para de esa manera, resaltar también, a través de la narración, su trabajo como músico que precisamente es lo que este estudio pretende. Para leer la letra completa, dirigirse al anexo 21.

Entonces, el primer verso inicia haciendo alusión a su nacimiento, para luego mencionar algunos aspectos interesantes de su crecimiento como persona y músico. Y, para finalizar, en el segundo verso, se recuerda su fallecimiento en Barranquilla, ciudad que él amó.

En las dos secciones de montuno-improvisación la letra mantiene un hilo conductor. Se habla entonces sobre su legado musical tras su muerte, el *joesón*, además, se citan dos de sus obras: *Rebelión* y *Pueblo sufrido*. Luego se habla sobre su importancia en las dos orquestas: Fruko y sus tesos, y La verdad, así como también se menciona a Chelito de Castro, gran amigo suyo, con quien compartía responsabilidad en La verdad. La última frase del montuno cita, por su parte, otro de los temas analizados, *Salsa na' ma'*.

Cabe recalcar, por último, que las frases de los coros que son el llamado a la improvisación, también tienen importancia narrativa. La frase del primer montuno hace referencia al título de esta investigación: "Arroyando la salsa". Y en el caso del segundo montuno, la frase expresa uno de los sobrenombres que Arroyo poseía.

3.1.7. Resonancia y sonoridad de la voz

Para la interpretación de esta composición durante el recital, se busca imitar la sonoridad que Joe Arroyo empleó, con mayor claridad, durante su época con La verdad, esa sonoridad brillante y nasal por la que se le reconoce. Entonces, de acuerdo a la *Tabla 3* del Capítulo I, se pretende emplear la voz de manera que se asemeje a todas las características, anotadas allí, que posee Héctor Viveros.

3.1.8. Recursos de improvisación vocal

Ya que el uso de la onomatopeya en el caso de Arroyo era muy único y personal suyo, no se emplea dicho recurso en *Tu legado*. Sin embargo, si se usa el *scat singing* durante el segundo montuno. En los compases 83 y 84 de la *Figura 100* se puede ver la frase de *scat* escrita, que por cierto está orquestada con las congas. La melodía es un motivo que se mueve por las quintas perfectas de los acordes de forma diatónica.

MONTUNO 2

77 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7
 (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) Ah, ay!

81 Dm C7 B \flat A7 Dm C7 B \flat A7
 (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) Uh, lá, le, ya, lá, la, ré.

Figura 100. Línea de *scat* en el segundo montuno de *Tu legado*.

3.1.9. Tesitura

El objetivo al escribir las melodías de esta composición, fue mantener la tesitura lo más parecida posible a la que Joe Arroyo utilizaba dentro de los temas analizados en el Capítulo II. Por una parte, se mantiene más grave en los versos que en los montunos, y por otra, se emplean las mismas notas que él.

Por lo tanto, en los versos, la tesitura se extiende en un intervalo de décima menor, desde un A3 hasta un C5. A pesar de que Joe Arroyo solo llega hasta un B \flat 4 en su interpretación, el C5 es parte del aporte personal debido al

rango vocal femenino, del autor del presente, que por ende tiende a ser más agudo.

En los montunos, en cambio, la tesitura se mantiene dentro de un intervalo de séptima mayor entre C#4 y C5. Evidentemente, se acorta una tercera menor en relación a los versos, pero, de hecho, se vuelve más agudo.

Para la aplicación de las notas más usadas en las melodías se tomó como guía la *Tabla 22* del Capítulo II. Entonces, en el caso de los versos dichas notas son: D4, E4, F4, G4 y A4. Mientras que, en los montunos lo son: F4, G4 y A4.

Para concluir, en las melodías, el intervalo más corto que se encuentra es de una segunda menor y el más amplio es de una quinta perfecta. Dirigirse al anexo 20 para mejor referencia de la melodía completa de *Tu legado*.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

A través de la ejecución de los diferentes objetivos de esta investigación: transcripción de tres obras de cada orquesta, comparación de los elementos musicales y vocales, y composición de un tema inédito, se concluye que Joe Arroyo, de hecho, recibe influencia compositiva proveniente de la orquesta de Fruko y sus tesos. Esto se debe precisamente a aquellos elementos musicales encontrados en temas de ambas orquestas: sustitutos tritonales, acordes de intercambio del modo mixolodio, semicadencias frías descendentes, el uso de tensiones no disponibles en las melodías, el uso del cambio virtual de la clave, el uso del *scat* y las onomatopeyas.

Pero así mismo, Arroyo implementa su marca personal, muy presente en sus temas con La verdad, donde sus composiciones y arreglos demuestran mayor complejidad. Algunos ejemplos de ello son acordes con sexta, séptima y tensiones, secciones irregulares y formas más largas, distribución de voces más elaboradas, entre muchos otros. Recursos que, junto con el desarrollo de una sonoridad en la voz más nasal, brillante y potente, convirtieron a Álvaro José Arroyo en el gran exponente de la salsa colombiana que es y por lo que merecidamente se llevó como estandarte tantos sobrenombres en honor a su talento.

Para la realización de un estudio como el presente, se recomienda una previa investigación sobre el trasfondo, los orígenes y características del género/estilo. Así, una vez aprehendido el entorno y funcionamiento del mismo, se pueden determinar adecuadamente los elementos musicales y vocales más importantes, para a continuación analizarlos dentro de un repertorio escogido.

Se recomienda también que para la composición de un tema inédito que refleje el estudio realizado, es necesario usar el mayor número posible de recursos encontrados durante los análisis respectivos. Recursos en común en las obras, como, por ejemplo, ciertas progresiones armónicas o el uso de una tesitura en específico; y además aquellos elementos que únicos y llamativos dentro de cada orquesta, como, por ejemplo, la irregularidad en la forma de las secciones o el uso de ciertos recursos melódicos como las tensiones no disponibles.

Incluso, a pesar de no ser parte del objetivo de la investigación, también se considera pertinente un estudio breve de la distribución de las voces, tanto de los vientos en los mambos, como de los coros en los montunos de las obras; para lograr, más allá de la composición, la sonoridad propia de un arreglo de salsa colombiana. Por lo tanto, si se desea incursionar en la composición de este estilo, se recomienda de sobremanera, el análisis de *voicings* y la función de los diferentes instrumentos dentro del arreglo musical.

Asimismo, es muy importante tomar consciencia sobre el peso rítmico que este género/estilo conlleva, ya que es indispensable conocer cómo las líneas melódicas y rítmicas de todos y cada uno de los instrumentos pertenecientes a la orquesta deben acoplarse en torno al patrón de la clave.

En cuestión de interpretación, se recomienda un estudio sobre técnicas de canto popular y tradicional, relacionadas a la salsa o género tropicales, ya que es necesario saber cuál es el uso correcto de la voz para lograr una sonoridad de acuerdo al género. Además, de la práctica del fraseo rítmico que como se mencionó, también debe ajustarse a la clave.

Finalmente, en el presente estudio se realizó el análisis de la resonancia y sonoridad de la voz de Joe Arroyo a través de mediciones perceptivas del autor. Entonces, se considera interesante recomendar un estudio exclusivo, y con mediciones concretas, de las cualidades vocales del artista.

REFERENCIAS

- ABC. (2016). *La increíble riqueza musical de Cuba: una relación de sus principales géneros*. Obtenido de ABC: http://www.abc.es/cultura/musica/abci-increible-riqueza-musical-cuba-relacion-principales-generos-201604092129_noticia.html
- Alujas, D. A. (2006). Timba y tumbao, juntos pero no revueltos: estrategias de producción musical y gestualidad en la actual música popularailable cubana. *Historia y teoría del arte*, 136.
- Arias, F. (2005). Entre referencias y reverencias: Líricas salseras y diáspora afroamericana. *Memoria & Sociedad*, 9, 33-40.
- Armenteros, E. (2010). *El sabor de la salsa colombiana*. Obtenido de El universal: <http://www.eluniversal.com.co/blogs/pentagrama-musical/el-sabor-de-la-salsa-colombiana>
- Biblioteca Luis Angel Arango. (s.f.). *Arroyo, Joe*. Obtenido de Banco de la República: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/arroyo-joe.htm>
- Bitz, M. (1998). Teaching Improvisation outside of Jazz Settings. *Music Educators Journal*, 84, 21-24.
- Castro, C. A. (2009). La salsa: una propuesta de sus heterogéneos orígenes culturales y una dilucidación de sus perspectivas musicales. *La retreta*, 13, 7-9.
- Cervantes, A. (2004). *La salsa como fenómeno social de identidad cultural*. Obtenido de Universidad de las Américas Puebla: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/cervantes_m_a/capitulo_4.html#
- Cervantes, A. (2004). *La salsa como fenómeno social de identidad cultural*. Obtenido de Universidad de las Américas Puebla: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/cervantes_m_a/capitulo_5.html#
- Chaves de Tobar, M. (2013). Importancia de los trabajos de campo en recuperación de la música tradicional. *Artseduca*, 6, 68-90.

- Colombia aprende. (s.f.). *La salsa*. Obtenido de Colombia aprende: <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82933.html>
- Discogs. (2017). *Joe Arroyo y La verdad*. Obtenido de Discogs: <https://www.discogs.com/es/artist/1211561-Joe-Arroyo-Y-La-Verdad>
- Discos Fuentes. (2017). *Fruko y sus Tesos*. Obtenido de Discos Fuentes: https://discosfuentes.com.co/artists/fruko_y_sus_tesos/
- El país. (2017). *Joe Arroyo, un artista precoz*. Obtenido de El país: <http://www.elpais.com.co/colombia/joe-arroyo-un-artista-precoz.html>
- Facal, M. L. (2005). *La voz del cantante*. Buenos Aires: Librería AKADIA Editorial.
- Gabis, C. (2009). *Armonía funcional*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales S.A.
- García-López, I., & Gavilán, J. (02 de 02 de 2010). La voz cantada. *Acta Otorrinolaringológica Española*, 442-445.
- Goines, L., & Ameen, R. (1990). *Funkifying the clave: Afro-cuban grooves for bass and drums*. New York: Manhattan Music, Inc.
- Goodman, G. (2010). *Vocal Improvisation*. Goodness Music.
- Guzmán, M. S. (2016). '*Rebelión*', la canción del Joe y el himno de lo afro, cumple 30 años. Obtenido de El tiempo: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16654114>
- Joe Arroyo Oficial. (2011). *Joe Arroyo, El centurion de la noche - Documental*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=UeLhxPCdSlc>
- Kob, M., Henrich, N., Herzel, H., Howard, D., Tokuda, I., & Wolfe, J. (2011). Analysing and Understanding the Singing Voice. *Current Bioinformatics*, 367.
- Latin Musica USA. (s.f.). *Latin Musica USA*. Obtenido de Public Broadcasting Service: <http://www.pbs.org/wgbh/latinmusicusa/music/salsa/>
- Leymarie, I. (2005). *Cuban Fire, La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Licks, D. (1989). *Standing in the shadows of motown*. Milwaukee: Hal Leonard Publ. Corp.
- Lindemann, H. (2011). *Breve historia de la música*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

- Lujan, R. C. (2009). *Apuntes para una perspectiva histórica sobre la salsa en Colombia*. Obtenido de Solar Latin Club: <http://www.solarlatinclub.com/apuntes-para-una-perspectiva-historica-sobre-la-salsa-en-colombia/#sthash.p6fM4AGW.dpbs>
- Merriam, A. (1959). Characteristics of African Music. *Journal of the International Folk Music Council*, 11, 13-19.
- Montiel, M., & Quintero, G. (2011). *Conozca la historia de Fruko, el teso*. Obtenido de El país: <http://www.elpais.com.co/colombia/conozca-la-historia-de-fruko-el-teso.html>
- Morales, E. (2003). *The Latin beat : the rhythms and roots of Latin music from bossa nova to salsa and beyond*. Cambridge: Da Capo Press.
- Naranjo, C. A. (2009). La salsa: una propuesta de sus heterogéneos orígenes culturales y una dilucidación de sus perspectivas musicales. *La retreta*, 13, 7-9.
- Ocampo, J. (2016). *Folclor, costumbres y tradiciones colombianas*. Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia.
- Ossa, L. (2004). Conciencia social y la herencia africana en la salsa del Joe Arroyo y el Grupo Niche. *Afro-Hispanic Review*, 23, 63-64.
- Patiño, F. (2011). *La salsa en Colombia corre por las venas del Caribe*. Obtenido de Wordpress: <https://aceraizquierda.wordpress.com/2011/07/11/la-salsa-entro-a-colombia-por-las-venas-del-caribe/>
- Quintero, A. (1999). *Salsa, sabor y control*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Robinson, D. (2009). *Voice Registration*. Obtenido de Djarts: <https://www.djarts.com.au/articles/voice-registration-article/>
- Saldías, M. (s.f.). *Comunikrte Capacita*. Obtenido de Comunikrte: www.comunikrte.com
- Stoloff, B. (1999). *Scat! Vocal Improvisation Techniques*. New York: Gerard & Sarzin.
- Tocats per la salsa. (2017). *Estructura musical de la salsa*. Obtenido de Tocats per la salsa: <https://sites.google.com/site/tocatsperlasalsa/estructura-musical-de-la-salsa-1>

Uribe, E. (1996). *The Essence of Afro-Cuban Percussion and Drum Set*. USA: MMVI Alfred Publishing Co., Inc.

Waxer, L. (2000). En Conga, Bonga y Campana: The Rise of Colombian Salsa. *Latin American Musica Review*, 21, 118.

ANEXOS

Anexo 1: Armonía y forma de *Pueblo sufrido*

Pueblo Sufrido

Fruko y sus tesos

Joe Arroyo

♩=170

INTRO

Am C D Am C D

5 Am Am Bb Bb

9 E7 E7 Am C D Am C D Eb E7

Detailed description: The Intro section consists of three staves of music. The first staff contains measures 1-4 with chords Am, C, D, Am, C, D. The second staff contains measures 5-8 with chords Am, Am, Bb, Bb. The third staff contains measures 9-12 with chords E7, E7, Am, C, D, Am, C, D, Eb, E7. The music is in 2/4 time and features a simple melodic line with some slurs and ties.

A VERSO

"Aunque te aumenten el sueldo..."

Am Am Dm Dm G7 G7 C C

Detailed description: Verse A consists of six measures of music. The chords are Am, Am, Dm, Dm, G7, G7, C, C. The melody is simple and rhythmic.

B VERSO 2

"Hambre hay..."

Am Am Dm Dm G7 G7 C 1.E7 2. C

Detailed description: Verse B consists of eight measures of music. The chords are Am, Am, Dm, Dm, G7, G7, C, 1.E7, 2. C. The melody is simple and rhythmic.

C BRIDGE

"Escucha pueblo..."

A7 A7 Bb Bb E7 E7 E7 E7 N.C.

Detailed description: The Bridge consists of eight measures of music. The chords are A7, A7, Bb, Bb, E7, E7, E7, E7, N.C. The melody is simple and rhythmic.

MAMBO

41 Am G F E7 Am G F E7

Detailed description: The Mambo section consists of eight measures of music. The chords are Am, G, F, E7, Am, G, F, E7. The melody is simple and rhythmic.

MONTUNO

Coros "Ay mi pueblo, pobre mi pueblo"

45 Am G F E7 Am G F E7 6X

Detailed description: The Montuno section consists of eight measures of music. The chords are Am, G, F, E7, Am, G, F, E7. The melody is simple and rhythmic.

D

Am G F E7 Am G F E7

Detailed description: Section D consists of eight measures of music. The chords are Am, G, F, E7, Am, G, F, E7. The melody is simple and rhythmic.

E *SIMILE* *Coros "Mi pueblo!"*
 Am G F E7 Am G F E7 Am G F E7 Am G F E7

F **MAMBO 2**
 Am F G Am Am F G Am

SOLO *69* Am F G Am **ON CUE**

F' *73* Am F G Am 4X Am F G Am

FINAL *81* Am C D Am C D

85 Am C D Am C D

Anexo 2: Melodía dentro de la forma de *Pueblo sufrido*

Pueblo Sufrido

Fruko y sus tesos

Joe Arroyo

♩=170

INTRO

Am C D Am C D

5 Am Am B♭ B♭

9 E7 E7 Am C D Am C D E♭5 E7

Aun-que te, au

A VERSO

Am Am Dm Dm

men-ten el suel - do, tu suel - do ca - da vein - te me - ses,
Lo que mi pue - blo su - fri - do no tie - ne pen - dien - te,

19 G7 G7 C C

no tie - nes na - da de ve - ras. Ham - bre hay
es la "li" - po - li - ti - que - ra.

B VERSO 2

Am Am Dm Dm

en ple - no si - glo vein - te, im -

27 G7 G7 C 1. E7 2. C

- pu-ni-dad en las al - tas co-rrien - tes. Es - cu - cha pue -

C BRIDGE

A7 A7 B♭ B♭

- blo, pue - blo su - fri - do, no es - tás ven - ci -

Pueblo Sufrido

36 E7 E7 E7 E7 N.C.

- do, ben - di - to pue - blo.

MAMBO

41 Am G F E7 Am G F E7

MONTUNO*Coros "Ay mi pueblo, pobre mi pueblo"*

45 Am G F E7 Am G F E7

49 *SIMILE* Am G F E7 Am G F E7

tie - ne tra - ba - jo, no tie - ne co - mi - da, le fal - ta di - ne - ro a mi pue - blo.

53 Am G F E7 Am *SIMILE* G F E7

57 Am G F E7 Am G F E7 **ON CUE**

Ha, hay que bus - car la sa - li - da por tus hi - jos y tus hi - jas.

D

Am G F E7 Am G F E7

E*SIMILE*

Am G F E7 Am G F E7 *Coros "Mi pueblo!"*

69 Am G F E7 Am G F E7

pue - blo tie - ne ca - fê, mi pue - blo tie - ne al go - dón, es

Pueblo Sufrido

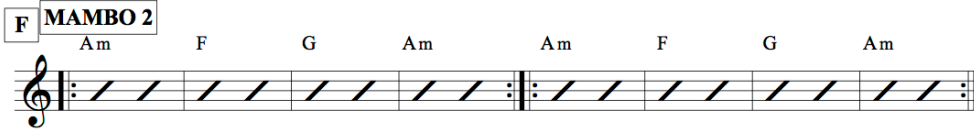
73 Am G F E7 Am G F E7



ri - co_en ga - na - de - ri - a...


F **MAMBO 2**

Am F G Am Am F G Am



SOLO

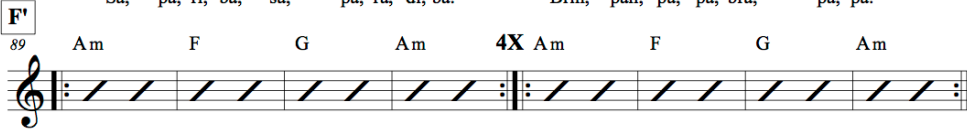
85 Am F G Am **ON CUE**



Sa, pa, ri, ba, sa, pa, ra, di, ba. Brin, pan, pa, pa, bra, pa, pa.

F'

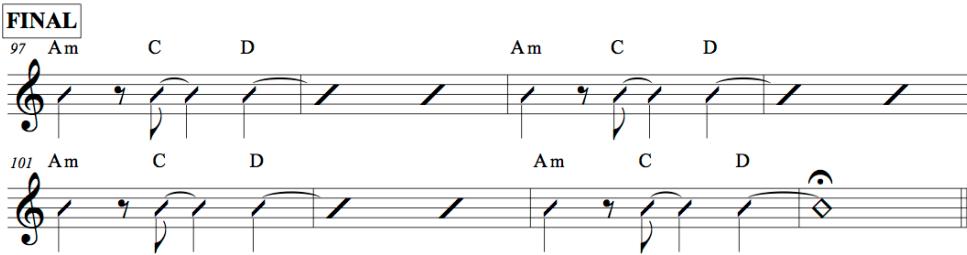
89 Am F G Am 4X Am F G Am



FINAL

97 Am C D Am C D

101 Am C D Am C D



Anexo 3: Letra de *Pueblo sufrido*

¡Conciencia pueblo!

¡Vamo' a ver!

Aunque te aumenten el sueldo, tu sueldo cada 20 meses,

No tienes nada de veras.

Lo que mi pueblo sufrido no tiene pendiente,

es la *li* politequera.

Hambre hay en pleno siglo XX,

impunidad en las altas corrientes.

Como yo soy ciudadano yo tengo el derecho

de emitir mi concepto.

Escucha pueblo,

pueblo sufrido,

no estás vencido,

bendito pueblo.

(Ay mi pueblo, pobre mi pueblo)

No tiene trabajo, no tiene comida,

le falta dinero a mi pueblo.

(Ay mi pueblo, pobre mi pueblo)

Hay que buscar la salida,

por tus hijos y tus hijas.

(Ay mi pueblo, pobre mi pueblo)

A veces el estudiante va

al colegio sin desayunar.

(¡Mi pueblo!)

Las diferencias sociales tienen un largo trayecto,

(¡Mi pueblo!)

Mi pueblo tiene café,

(¡Mi pueblo!)

Mi pueblo tiene algodón,

(¡Mi pueblo!)

Es rico en ganadería,

(¡Mi pueblo!)

Dicen que no tiene na',

Pobre mi pueblo

Anexo 4: Armonía y forma de *Salsa na' ma'*

Salsa na' ma'

Fruko y sus tesos

Julio Ernesto Estrada

♩=240

INTRO

Dm **ON CUE**

A

Dm Gm A7 Gm Dm Gm A7 Gm **4X**

MONTUNO *Coros "La salsa por cuatro vientos"*

6 Dm Gm A7 Gm Dm Gm A7 Gm **3X**
To Coda ☉

MAMBO

10 Dm Gm A7 Gm Dm Gm A7 Gm

VERSO ☉

14 Dm C Bb A7 G Dm F G A7 G Dm **3X**
D.S. al Coda

MAMBO

18 Dm Gm A7 Gm Dm Gm A7 Gm **4X**

SOLO

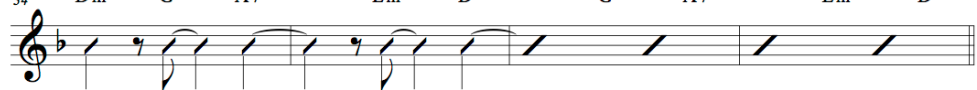
22 Dm G A7 Em D *SIMILE* G A7 G D **ON CUE**

MAMBO 2

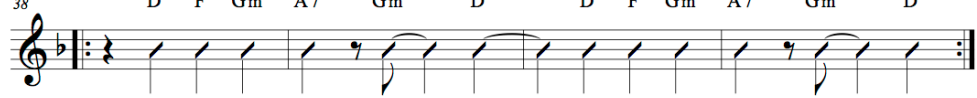
26 Dm G A7 Em D *SIMILE* G A7 Em D
30 Dm G A7 Em D G A7 Em D **4X**

FINAL Voces "Cuatro vientos"

34 Dm G A7 Em D G A7 Em D



38 D F Gm A7 Gm D D F Gm A7 Gm **FADE OUT** D



Anexo 5: Melodía dentro de la forma de *Salsa na' ma'*

Salsa na' ma'

Fruko y sus tesos

Julio Ernesto Estrada

$\text{♩} = 240$

INTRO ON CUE

A 4X

Dm Gm A7 Gm Dm Gm A7 Gm

MONTUNO *Voces "La salsa por cuatro vientos"* 3X

6 Dm Gm A7 Gm Dm Gm A7 Gm

¡Más vien - tos! To Coda ⊕

MAMBO

10 Dm Gm A7 Gm Dm Gm A7 Gm

VERSO ⊕

14 Dm C B♭ A7 G Dm F G A7 G Dm

En la co - lo - nia se es - cu - cha la - men - to por cua - tro vien - tos.

SIMILE

18 Dm C B♭ A7 G Dm F G A7 G Dm

Tam - bo - res y bai - la - do - res, pa - ra for - mar es - te cuen - to.

22 Dm C B♭ A7 G Dm F G A7 G Dm

La sal - sa bra - va te in - vi - ta a bai - lar con Fru - ko y sus te - sos.

MAMBO D.S. al Coda

26 Dm Gm A7 Gm Dm Gm A7 Gm 4X

SOLO

30 Dm G A7 Em D *SIMILE* G A7 G D ON CUE

MAMBO 2

34 Dm G A7 Em D *SIMILE* G A7 Em D

38 Dm G A7 Em D G A7 Em D **4X**

FINAL Voces "Cuatro vientos"

42 Dm G A7 Em D G A7 Em D

46 D F Gm A7 Gm D D F Gm A7 Gm **FADE OUT**
D

Anexo 6: Letra de *Salsa na' ma'*

(¡Más salsa por cuatro vientos!)

¡Más vientos!

(¡Más salsa por cuatro vientos!)

(¡Más salsa por cuatro vientos!)

En la colonia se escucha

Lamentos por cuatro vientos.

Tambores y bailadores

Para formar este cuento.

La salsa brava te invita

A bailar con Fruko y sus tesos.

(¡Más salsa por cuatro vientos!)

¡Eso sí!

(¡Más salsa por cuatro vientos!)

(¡Más salsa por cuatro vientos!)

(¡Más salsa por cuatro vientos!)

El *bruquiñen* es latino,

La rumba *chaporotea*,

Los soneros no descansan,

Todos tienen una idea,

Se baila salsa hasta el lunes,

Aunque esta vaina es severa.

(Cuatro vientos)

(Cuatro vientos)

(Cuatro vientos)

(Cuatro vientos) ...

Anexo 7: Armonía y forma de *Confundido*

Confundido

Fruko y sus tesos

Joe Arroyo

$\text{♩} = 200$

INTRO

C C B \flat B \flat

5 G7 G7 F7 F7

9 C C B \flat B \flat

13 G7 G7 F7 F7 **To Coda** \oplus

17 C F G C C C

A VERSO "Estoy confundido y desesperado"

C C C C

26 C Em E \flat Dm Dm

B "Estoy confundido, me siento aturdido"

Dm Dm Dm G

34 Dm G C C

C "Estoy confundido, me siento perdido"

C C C C

42 C7 C7 F B \flat

2 Confundido

D "Estoy confundido y por eso yo canto..."

C C G G

50 C F C C

54 G G C

D.C. al Coda

MAMBO 1

57 C F F#dim G G

MONTUNO Coros "Confundido sigo yo"

61 C F F#dim G G **6X**

E **MAMBO 2**

C Eb F G7 **4X**

F *Secc. Ritmica*

C Eb F G7

73 C Eb F G7

G *Secc. Ritmica + Vientos*

C Eb F G7

81 C Eb F G7

D.S. al Fine

FINAL

85 C

Anexo 8: Melodía dentro de la forma de *Confundido*

Confundido

Fruko y sus tesos

Joe Arroyo

$\text{♩} = 200$

INTRO

C C B \flat B \flat

5 G7 G7 F7 F7

9 C C B \flat B \flat

13 G7 G7 F7 F7 **To Coda** ⊕

17 C F G C C C

Es - toy con - fun -

A VERSO

C C C C

di - do y de - ses - pe - ra - do, al sa - ber que ma -

26 C Em E \flat Dm Dm

ña - na te vas de mi la - do. Es - toy con - fun -

B

Dm Dm Dm G

- di - do, me sien - to, a - tur - di - do pen - san - do que tal -

34 Dm G C C

- vez no te vuel - va, a ver. Es - toy con - fun -

C

C C C C

- di - do, me sien - to per - di - do, y qui - sie - ra llo -

42 C7 C7 F Bb

rar por tu des - a - mor. Es - toy con —

D

C C G G

fun - di - do — y por e - so yo can - to mi pe - na do -

50 C F C C

- lor. — Es - toy con — fun - di - do y le pi - do_a

54 G G C

dios te nie - gue, el per - dón. **D.C. al Coda**

MAMBO 1

37 C F F#dim G G

MONFUNO

Coros "Confundido sigo yo"

61 C F F#dim G G

65 C F F#dim G G

tu - ya. Te fuis - te mu - jer por cuen - ta

69 C F F#dim G G **ON CUE**

- mor. Con - fun - di - do, con - fun - di - do.

E **MAMBO 2**

C Eb F G7 4X

F *Secc. Rítmica*

C Eb F G7

81 C Eb F G7

G *Secc. Rítmica + Vientos*

C Eb F G7

89 C Eb F G7

D.S. al Fine

FINAL

93

C

Anexo 9: Letra de *Confundido*

Estoy confundido

Y desesperado

Al saber que mañana

Te vas de mi lado.

Estoy confundido,

Me siento aturdido

Pensando que tal vez

No te vuelva a ver.

Estoy confundido,

Me siento perdido

Y quisiera llorar

Por tu desamor.

Estoy confundido

Y por eso yo canto

Mi pena y dolor.

Estoy confundido

Y le pido a dios

Te niegue el perdón.

(Confundido sigo yo)

Te fuiste mujer por cuenta tuya.

(Confundido sigo yo)

Dejándome a un paso de la
amargura.

(Confundido sigo yo)

Vuelve, vuelve, vuelve, que vuelo
yo.

(Confundido sigo yo)

Oye, con brujería me curo ahora.

(Confundido sigo yo)

Confundido, confundido, mi amor.

(Confundido sigo yo)

Confundido, confundido.

Ese es el pedacito que me gusta a
mí.

En la calle de la habana.

El pantera de veras.

(Confundido sigo yo)

Porque mañana se va mi amor.

(Confundido sigo yo)

Pensando en mi triste situación.

(Confundido sigo yo)

Oye, con esta pena de desamor.

(Confundido sigo yo)

Que con brujería me curo yo.

(Confundido sigo yo)

Te fuiste mujer por cuenta tuya.

(Confundido sigo yo)

Confundido, confundido

Anexo 10: Armonía y forma de *En Barranquilla me quedo*

En Barranquilla me quedo

Joe Arroyo y La verdad

Joe Arroyo

♩=190

INTRO

Linea Piano

8



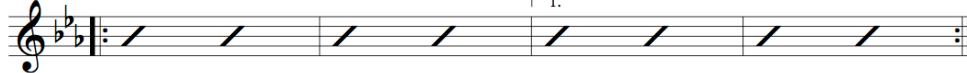
A

B \flat E \flat G Cm7



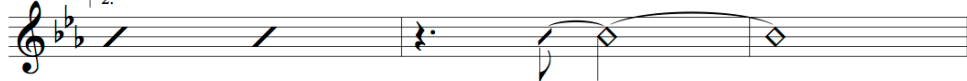
B

Fm7 B \flat E \flat A \flat Dm7(\flat 5) G7 Cm7



17

2. Dm7(\flat 5) G7 Cm7



C

VERSO

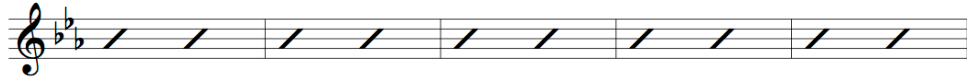
"Del Caribe aflora..."

Cm Cm6 Cm7



25

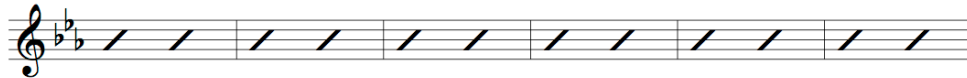
Cm6 Cm7 Fm7 B \flat 7



D

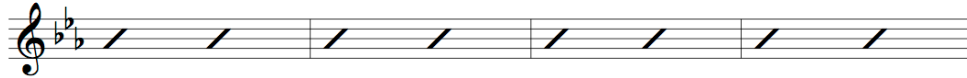
"Barranquilla hermosa..."

B \flat 7 B \flat 7 B \flat B \flat B \flat B \flat



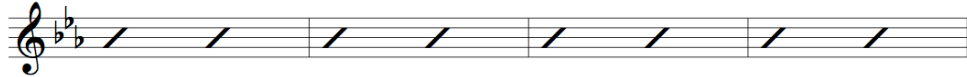
36

Fm Fm7 Fm7 Fm6 B \flat 7 B \flat 7



40

Fm7 B \flat Cm Cm7



En Barranquilla me Quedo

E

F m7 Bb7 Cm Cm7 Cm6

48 Bb Ab G Cm Cm

F **VERSO 2** *"Tu nombre pa' mi significa..."*

Cm Cm Cm7 Cm6

58 Cm7 Cm6 Cm7

65 Bb7 Bb7 Bb7

71 Bb7 Bb7 Bb7 Bb7

G *"Tomé mi resolución..."*

Bb7 Bb Bb

82 Bb Ab G *Voice Only "en Barranquilla me quedo"*
Cm

H **BRIDGE**

En ___ Ba-r-ran - qui-lla me que-do! En ___ Ba-r-ran

MONTUNO *Coros "en Barranquilla me quedo"*

91 Bb7 Ab G7 Dm7(b5) G Cm7 **10X**

MAMBO $\frac{3}{4}$
 95 $B\flat$ $E\flat$ $G7$ $Cm7$

I $Fm7$ $B\flat$ $E\flat$ $A\flat$ $Dm7(\flat5)$ $G7$ $Cm7$
 D.S. al Fine

SOLO **ON CUE**
 103 $B\flat$ $A\flat$ $G7$ $Dm7(\flat5)$ $G7$ 1. $Cm7$ 2. Cm

J *Línea Piano*
 $B\flat$ $A\flat$ $G7$ $G7$ $Cm7$

K MAMBO 2
 $B\flat$ $E\flat$ $G7$ $Cm7$

MONTUNO 2 *Coros "en Barranquilla me quedo, me quedo a gozar"*
 116 $Fm7$ $B\flat$ $E\flat$ $A\flat$ $Dm7(\flat5)$ $G7$ $Cm7$ **4X**

FINAL
 120 $Fm7$ $B\flat$ $E\flat$ $A\flat$ $Dm7(\flat5)$ $G7$ 1. Cm

124 2. $Cm7$ $F7$

Anexo 11: Melodía dentro de la forma de *En Barranquilla me quedo*

En Barranquilla me quedo

Joe Arroyo y La verdad

Joe Arroyo

INTRO ♩=190

A B \flat E \flat G Cm7

B Fm7 B \flat E \flat A \flat Dm7(b5) G7 Cm7

17 2. Dm7(b5) G7 Cm7

C VERSO Cm Cm6 Cm7

Del ca - ri - be_a - flo - ra,
 25 Cm6 Cm7 Fm7 B \flat 7
 be - lla_en - can - ta - do - ra, con mar - y rí - o u - na gran so -

D B \flat 7 B \flat 7 B \flat B \flat 2 B \flat
 cie - dad. Ba - rran - qui - lla_her -

36 Fm Fm7 Fm7 Fm6 B \flat 7 B \flat 7
 - mo - sa, yo te can - to_a - ho - ra, con gra - ti -

40 Fm7 B \flat Cm Cm7
 tud y_a - mor del can - tor al pue - blo que_a - do - ra, a la no -

En Barranquilla me Quedo

E

Fm7 Bb7 Cm Cm7 Cm6

ble-za_y sen - tir de su gen - te_a - co - ge - do_ ra, a mi

48 Bb Ab G Cm Cm

pa - tria chi - qui - ta que me_a-po - yo.

F VERSO 2

Cm Cm7 Cm6

59 Cm7 Cm6 Cm7

65 Bb7 Bb7 Bb7

Bla, bla, bla, ble, ble, ble, blo, blo, blo. Pa, cu, tñn, tñn,

71 Bb7 Bb7 Bb7 Bb7

pa, ca, ta, be, e, o, u, o, u, o.

G

Bb7 Bb Bb

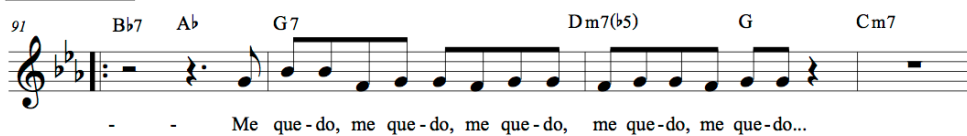
82 Bb Ab G Voice Only "en Barranquilla me quedo" G Cm

H BRIDGE

¡En — Ba - rran - qui - lla me que - do! ¡En — Ba - rran -

MONTUNO Coros "en Barranquilla me quedo"

91 Bb7 Ab G7 Dm7(b5) G Cm7




- - Me que-do, me que-do, me que-do, me que-do, me que-do...

95 Bb7 Ab G7 Dm7(b5) G Cm7



En tie-rra fir-me me que-do.

99 Bb7 Ab G7 Dm7(b5) G Cm7 **ON CUE**



En la a-re-no-sa me que-do.

MAMBO

103 Bb Eb G7 Cm7



I

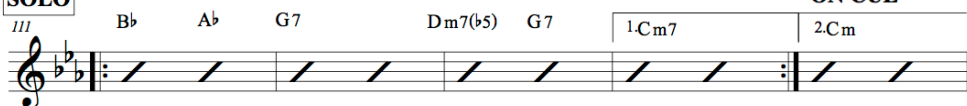
Fm7 Bb Eb Ab Dm7(b5) G7 Cm7



D.S. al Fine

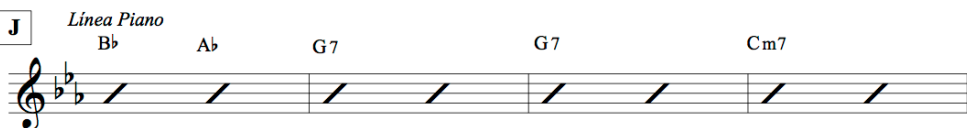
SOLO

111 Bb Ab G7 Dm7(b5) G7 1.Cm7 2.Cm **ON CUE**



J

Línea Piano
Bb Ab G7 G7 Cm7



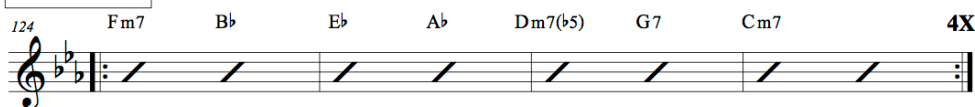
K MAMBO 2

Bb Eb G7 Cm7



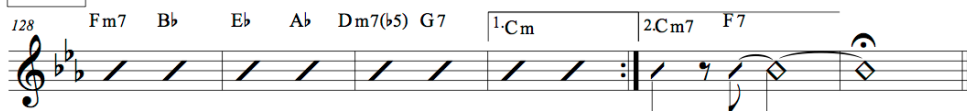
MONTUNO 2

124 Fm7 Bb Eb Ab Dm7(b5) G7 Cm7 **4X**



FINAL

128 Fm7 Bb Eb Ab Dm7(b5) G7 1.Cm 2.Cm7 F7



Anexo 12: Letra de *En Barranquilla me quedo*

Del caribe aflora
Bella, encantadora
Con mar y río
Una gran sociedad.

Barranquilla hermosa
Yo te canto ahora
Con gratitud y amor
Del cantor al pueblo que adora.
A la nobleza y sentir
De su gente acogedora
A mi patria chiquita
Que me apoyo.

Tu nombre pa' mi significa
La esperanza de la vida,
Llegué a ti cuando tenía
Mis catorce primaveras

Tomé mi resolución,
Que lo sepa todo el mundo
Que en Barranquilla me quedo.

(En Barranquilla me quedo)
(En Barranquilla me quedo)
En Barranquilla me quedo
(En Barranquilla me quedo)
Me quedo, me quedo, me quedo, me quedo,
Me quedo viviendo a lo ñero.
(En Barranquilla me quedo)

Yo te lo juro y no soy cañero bebe.

(En Barranquilla me quedo)

En la arenosa me quedo.

(En Barranquilla me quedo)

La mejor tierra antillana,

Donde la gente es tan grata,

Puerta de oro y de la salsa,

Pa' mi dios que yo le pego

Quien denigre de esta raza,

Y si a mí me meten preso

Barranquilla a mí me saca.

(En Barranquilla me quedo)

En tierra firme me quedo.

(En Barranquilla me quedo)

Yo lo pregono porque te quiero mujer.

(En Barranquilla me quedo)

En la arenosa me quedo.

(En Barranquilla me quedo)

A Barranquilla querida yo le traigo este mambo.

(En Barranquilla me quedo me quedo a gozar)

En Barranquilla me quedo sabroso y na má'.

(En Barranquilla me quedo me quedo a gozar)

Por sus mujeres que lindas son sus mujeres.

(En Barranquilla me quedo me quedo a gozar)

Tierra linda y tropical.

(En Barranquilla me quedo me quedo a gozar)

Te juro que me quedo me quedo a gozá'.

Anexo 13: Armonía y forma de *La noche*

La Noche

Joe Arroyo y La verdad

Joe Arroyo

$\text{♩} = 200$

INTRO

G7 G7 G7 G7 G7

6 A♭maj7 D dim G7 G7

10 G7 G7 Cm6 Cm6

14 Cm6 Cm6

A VERSO "En invierno tu calor..."

G7 G7 Cm6 Cm6

23 G7 G7 Cm6 Cm6

27 A♭maj7 A♭maj7 B♭7 B♭7 Cm7

32 Cm7 A♭maj7 Fm7 G7 G7

B BRIDGE Voces "Que bonita fue esa noche..."

G7 G7 Cm6 Cm6

41 A♭maj7 G7 Cm6 F7

C MONTUNO *Coros "Otra, otra noche, otra"*

G7 G7 Cm6 Cm6

49 G7 G7 Cm6 Cm6 **To Coda** ☉

D MAMBO 1

G7 G7 Cm6 Cm6

57 G7 G7 Cm6 Cm6

61 Cm6 Cm6 1. 2.

E BRIDGE *Voces "Que bonita fue esa noche..."*

N.C. G7 Cm6 Cm6

70 Abmaj7 G7 Cm6 F7

INTERLUDIO

74 *Ad-lib* **4**

F

83 1. 2.

G *Voces "Yo no te boté"*

1, 2, 3. **4X** 4.Cm

D.S. al Coda

MAMBO 2

95 G7 G7 Cm6 Cm6

99 G7 G7

BRIDGE

107 G7 G7 Cm6 Cm6

107 Abmaj7 G7 Cm6 F7

FINAL

111 G7 G7 Cm6 Cm6

115 G7 G7 Cm6 Cm6

119 Cm6 Cm6 1.

123 2.

Anexo 14: Melodía dentro de la forma de *La noche*

La Noche

Joe Arroyo y La verdad

Joe Arroyo

$\text{♩} = 200$

INTRO

G7 G7 G7 G7 G7

6 Abmaj7 Ddim G7 G7 G7 G7

12 Cm6 Cm6 Cm6 Cm6

17

En in - vier - no tu ca - lor yo fui,

A VERSO

G7 G7 Cm6 Cm6

tu som-bra_en ve-ra - no_ar - dien - te so _____ ol.

23 G7 G7 Cm6 Cm6

Yo mi-ti - gué tu sed de_a-mor es-ta no _____ che. Mi

27 Abmaj7 Abmaj7 Bb7 Bb7 Cm7

nin - fa, di por qué te mar - chas, no te bo - te ja -

32 Cm7 Abmaj7 Fm7 G7 G7

- más, vi - vi - ré al re - cor - dar, oh! Qué i-nol -

B BRIDGE

G7 G7 Cm6 Cm6

vi da ble_e - sa no - che, qué ro - mán ti ca no _____ che.

2
41 **La Noche**
A♭maj7 G7 Cm6 F7

C MONTUNO *Coros "Otra, otra noche, otra"*
G7 G7 Cm6 Cm6

qui. Ay, da - me, o - tra no - che más.
49 Re - cuer - do que te be - sé.
G7 G7 Cm6 Cm6

Ay, qui, qui, qui, li, qui, qui, qui, li,
53 qui. Ay, qui, qui, qui, li, qui, qui, qui, li,
G7 G7 Cm6 Cm6

To Coda ☺
ON CUE

D MAMBO 1
G7 G7 Cm6 Cm6

61 G7 G7 Cm6 Cm6

65 Cm6 Cm6 1. 2.

E BRIDGE
N.C. G7 Cm6 Cm6

74 A♭maj7 G7 Cm6 F7

INTERLUDIO
78 *Ad-lib* 4

F

87

G Voces "Yo no te boté"

1, 2, 3. **4X** 4. Cm

D.S. al Coda

MAMBO 2

99 G7 G7 Cm6 Cm6

103 G7 G7

H BRIDGE

G7 G7 Cm6 Cm6

111 Abmaj7 G7 Cm6 F7

FINAL

115 G7 G7 Cm6 Cm6

119 G7 G7 Cm6 Cm6

123 Cm6 Cm6 1.

127 2.

Anexo 15: Letra de *La noche*

En invierno tu calor yo fui (¡di que sí!)
Tu sombra en verano, ardiente sol,
Yo mitigué tu sed de amor esa
noche,
Mi ninfa, di por qué te marchas
(¡oh, oh!)
No te boté jamás, viviré al recordar.

Qué bonita fue esa noche,
Me trae recuerdos la noche,
Besando tu boquita de grana,
Bella noche.
Qué inolvidable esa noche,
Qué romántica noche,
Cuando besé tu boca de grana,
Bella noche.

(Otra, otra noche, otra)
Ay, dame otra noche más.
(Otra, otra noche, otra)
Ay quiquiquiquiquiquiqui
(Otra, otra noche, otra)
Ay quiquiquiquiquiquiqui
(Otra, otra noche, otra)

Qué bonita fue esa noche,
Me trae recuerdos la noche,
Besando tu boquita de grana,
Bella noche.

Uh, lalalalalalala...
Aquí te traigo la verdad.

(Yo no te boté)
Te lo juro, camará'.
(Yo no te boté)
No fue ayer.
(Yo no te boté)
(Yo no te boté)

Qué misteriosa es la noche,
Qué fascinante es la noche,
Cuando besé tu boca de grana,
Bella noche.
Qué bonita fue esa noche,
Me trae recuerdos la noche,
Besando tu boquita de grana,
Bella noche.

(Otra, otra noche, otra)
Recuerdo que te besé.
(Otra, otra noche, otra)
Ay, dame otra noche más.
Otra, otra noche, otra)
Ay quiquiquiquiquiquiqui
(Otra, otra noche, otra)
Dame otra, otra, otra.

Qué misteriosa es la noche,
Qué bonita fue esa noche,
Besando tu boquita de grana,
Bella noche.

Qué romántica esa noche,
Fascinante fue esa noche,
Besando tu boquita de grana,
Bella noche.

Anexo 16: Armonía y forma de *Fuego en mi mente*

Fuego en mi mente

Joe Arroyo y La verdad

Joe Arroyo

INTRO $\text{♩} = 183$
 D/F# D Am C C# D

A VERSO "La noche tiende a su paso..."
 Em D Cmaj7(#11) Cmaj7(#11)

10 G C D C# C

B "Retorna otra vez..."
 C D G G7

18 C D Bbm Em

C "Yo no pienso en nada..."
 C7 C7 D7 D7

26 G C D

MAMBO
 28 G G Em Em C C D Daug

D Voces "Ay, ayayay, ayayay..."
 G G Em Em

40 C C D 1. D 2. D7(#11)

E *Línea de piano*

8

MONTUNO *Coros "Fuego en mi mente..."*

Piano

Bajo

P.

B.

To Coda ⊕
4X

To Coda ⊕

61

D Dsus D

F **MAMBO 2**

D(13,9) D(13,9) D(13,9) D(13,9)

67 D(13,9) D(13,9) D(13,9) D(13,9) 3X

D.S. al Coda

FINAL

71 G G Em Em

75 C C D D G

Anexo 17: Melodía dentro de la forma de *Fuego en mi mente*

Fuego en mi mente

Joe Arroyo y La verdad

Joe Arroyo

INTRO $\text{♩} = 183$
 D/F# D Am C C# D

A VERSO
 Em D Cmaj7(#11) Cmaj7(#11)
 no-che tien - de_a su pa - so su ne-gro man-to,y tú vas lu -
 10 G C D C# C
 - cien - do tu dul - ce - tul. Re

B
 C D G G7
 tor-na_o - tra vez mi_a - mor pa - sio - nal, la
 18 C D Bbm Em
 te - nue luz de la lu - na con - tor - nea tu cuer - po,an - ge - li - cal.

C
 C7 C7 D7 D7
 Yo no pien - so_en na - da, na - da, yo no pien - so_en na - da ya que mi
 26 G C D
 ment - te ar - dien - te,es -

MAMBO
 28 G G Em Em C C D Daug
 tá.

2

Fuego en mi mente

D

Voces "Ay, ayayay, ayayay..."

G G Em Em

40 C C D 1. D 2. D7(#11)

E

Línea de piano

8

MONTUNO

Coros "Fuego en mi mente..."

53 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

57 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

En la pa-sión in-fi - ni - ta que me de - vo - ra al sen - tir - te jun - to_a

61 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

mi.

Fue -

65 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

- go, fue-go, fue - go, fue - go ma mi, lla-ma_a los bom-be-ros que me que-mo yo_a-quí.

69 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9)

73 Bbm7 E7(9) Am7 D7(9) To Coda \oplus
ON CUE

Dé-ja-me be - sar tu bo - ca pre-cio - sa, dé - ja - me sen - tir fe - liz.

77 D Dsus D

F MAMBO 2

83

FINAL

87

91

Anexo 18: Letra de *Fuego en mi mente*

La agonizante luz del crepúsculo borroso en el horizonte azul.

La noche tiende a su paso su negro manto y tú,
vas luciendo tu dulce tul.

Retorna otra vez mi amor pasional,
la tenue luz de la luna contornea tu cuerpo angelical.

Yo no pienso en nada, nada, yo no pienso en nada,
Ya que mi mente ardiente está.

(Ah... yayayayay

Yayayayay

Yayayayay)

Querida, tu cuerpo es mi delirio.

(Ah... yayayayay

Yayayayay

Yayayayay)

(Fuego en mi mente siento al pensar en ti)

En la pasión infinita que me devora, al sentirte junto a mí.

(Fuego en mi mente siento al pensar en ti)

Esa mirada tuya que me fascina y me hace sentir feliz.

(Fuego en mi mente siento al pensar en ti)

Bonito el amor que siento por ti, quíereme también así.

(Fuego en mi mente siento al pensar en ti)

Te llevo muy dentro de mí, es que yo soy para ti.

(Fuego en mi mente siento al pensar en ti)

Fuego, fuego, fuego, fuego mami, llama los bomberos que me quemó yo aquí.

(Fuego en mi mente siento al pensar en ti)

Déjame besar tu boca preciosa, déjame sentir feliz.

(Fuego en mi mente siento al pensar en ti)

Bonito el amor que siento por ti, que felicidad mami.

(Fuego en mi mente siento al pensar en ti)

Toda la ternura que tiene tu alma, la entregaste sólo a mí.

Anexo 19: Armonía y forma de *Tu legado*

Tu legado

Karla Vega

INTRO $\text{♩} = 180$ (Salsa en 3:2)

Voz ON CUE ONLY Congas A7 A7 Dm Dm C A7 Dm Dm C

A VERSO1

Dm Dm Dm Dm Gm C C C

20 C A7 Dm Dm Gm A7 Dm Dm

B VERSO2

Dm F Gm A7

32 Dm F Gm A7 A7 A7

MONTUNO

39 Dm C7 Bb A7 Dm C7 Bb A7 6X

MAMBO

43 A7 A7 Dm Dm

47 A7 A7 1.Dm Dm 2.Dm Dm

SOLO PIANO ON CUE

53 A7 A7 Dm Dm

MONTUNO 2

57 Dm C7 Bb A7 Dm C7 Bb A7 6X

MAMBO 2

61 A7 A7 Dm Dm

65 C A7 Dm 1. Dm C

FINAL

69 2. A7 Dm7

Anexo 20: Melodía dentro de la forma de *Tu legado*

Tu legado

♩=180 (Salsa en 3:2)

Karla Vega

INTRO **Voz ON CUE**
ONLY Congas A7 A7 Dm Dm C A7 Dm Dm C
Vocal Ad-lib

A VERSO 1
Dm Dm Dm Dm
Car-ta - ge - na te vio na - cer cre - cis - te en la
16 Gm C C C
po - bre - za y vi - vis - te en el sa - bor.
20 C A7 Dm Dm
El so - ne - ro de A - mé - ri - ca te lla - man,
24 Gm A7 Dm Dm
y al so - nar de las cla - ves can - ta - bas. Con a -

B VERSO 2
Dm F Gm A7
ro - mas tro - pi - ca - les tus ra - í - ces a - fri - ca - nas brin - das - te.
32 Dm F Gm A7
Tu vi - bran - te voz re - tum - bo en Ba - rran - qui - lla ya - llí te que - das - te...
36 A7 A7 A7
e... e...

MONTUNO
39 Dm C7 Bb A7 Dm C7 Bb A7
(Jo - e a - rro - yan - do es - tá!) (A - rro - yan - do es - tá!) A -

2

Tu legado

43 Dm C7 B♭ A7 Dm C B♭ A7

ho-ra en tu au-sen-cia sue - na tu jo - e-són que ha - ce go - zar al co - ra - zón,

47 *SIMILE* Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7

(Jo - e a - rro - yan - do, es - tá!) (A - rro - yan - do, es - tá!)

51 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7

e - se le - ga - do que nos de - jas - te, E - se le - ga - do que nos brin - das - te,

55 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7

(Jo - e a - rro - yan - do, es - tá!) (A - rro - yan - do, es - tá!)

59 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7

con tu re - be - lión de un pue - blo su - fri - do.

MAMBO

63 A7 *Vocal Ad-lib* A7 Dm Dm

67 A7 A7 1. Dm Dm 2. Dm Dm

D.S. al Fine

SOLO PIANO ON CUE

73 A7 A7 Dm Dm

Vocal Ad-lib

MONTUNO 2

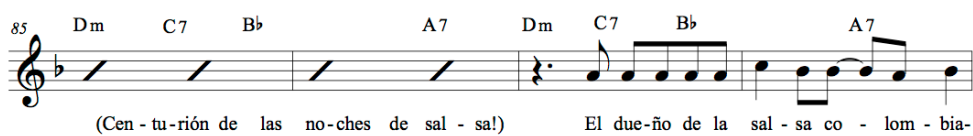
77 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7

(Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) Ah, ay!

81 *SIMILE* Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7

(Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) Uh, lá, le, ya, lá, la, ré.

85 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7



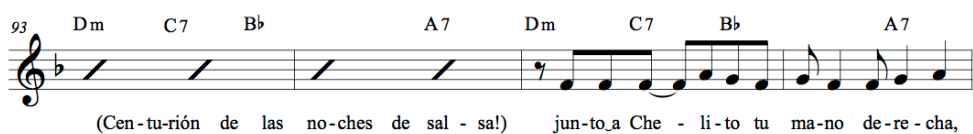
(Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) El due - ño de la sal - sa co - lom - bia -

89 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7



- (Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) des - de Fru - ko, y sus te - sos, has - ta La ver - dad, na!

93 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7



(Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) jun - to, a Che - li - to tu ma - no de - re - cha,

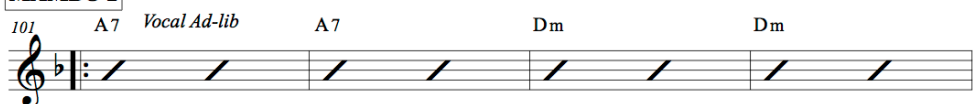
97 Dm C7 B♭ A7 Dm C7 B♭ A7



(Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) pu - si - te sal - sa, y na' ma!"

MAMBO 2

101 A7 *Vocal Ad-lib* A7 Dm Dm



(Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) pu - si - te sal - sa, y na' ma!"

FINAL

105 C A7 Dm 1. Dm C 2. A7 Dm7



(Cen - tu - rión de las no - ches de sal - sa!) pu - si - te sal - sa, y na' ma!"

Anexo 21: Letra de *Tu legado*

Cartagena te vio nacer,
creciste en la pobreza y viviste en el sabor.
El sonero de América, te llaman,
y al sonar de las claves cantabas.

Con aromas tropicales,
tus raíces africanas brindaste,
Tu vibrante voz retumbo en Barranquilla
y allí te quedaste.

(¡El Joe arroyando está!)
Ahora en tu ausencia suena tu *joesón*.
(¡El Joe arroyando está!)
Ese legado que nos dejaste,
(¡El Joe arroyando está!)
Con tu rebelión.

(¡Centurión de las noches de salsa!)
Dueño de la salsa colombiana.
(¡Centurión de las noches de salsa!)
Desde Fruko hasta La verdad,
(¡Centurión de las noches de salsa!)
Pusiste salsa y na' ma'.

Anexo 22: Link de extracto del recital final

<https://youtu.be/XkDBOTPm0vY>

