

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 1 de 14

Código de la dependencia.

FECHA	miércoles, 27 de julio de 2022
--------------	--------------------------------

Señores
UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA
 BIBLIOTECA
 Ciudad

UNIDAD REGIONAL	Extensión Zipaquirá
------------------------	---------------------

TIPO DE DOCUMENTO	Trabajo De Grado
--------------------------	------------------

FACULTAD	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas
-----------------	---

NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO	Pregrado
---	----------

PROGRAMA ACADÉMICO	Música
---------------------------	---------------

El Autor(Es):

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS	No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN
Rodriguez Pedraza	Jhonatan Jhasua	1019070616

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS
Beltran Sanchez	Oscar Alejandro

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

 UDECA UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 2 de 14

--	--

TÍTULO DEL DOCUMENTO

Composición de dos canciones y dos arreglos genero ska y reggae

SUBTÍTULO

(Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)

EXCLUSIVO PARA PUBLICACIÓN DESDE LA DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

INDICADORES	NÚMERO
ISBN	
ISSN	
ISMN	

AÑO DE EDICIÓN DEL DOCUMENTO

2022

NÚMERO DE PÁGINAS

96

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves)

ESPAÑOL	INGLÉS
1.creacion	creation
2.arreglos	arrangements
3.analisis	analysis
4.ska	ska
5.reggae	reggae
6.resultados	beef

FUENTES (Todas las fuentes de su trabajo, en orden alfabético)

Albuquerque, A. D. (2015). RASTAFARI "una cura para las naciones". En A. D.

Albuquerque, *RASTAFARI*. Maceio: PHOENIX EDITORA.

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 3 de 14

artistas, C. c. (07 de noviembre de 2019). *musicodiY*. Obtenido de
<https://musicodiy.cdbaby.com/que-es-un-ep/>

Augustyn, H. (2008). *ska an oral history*. Londres: BBC printing blue .

Bermudez, D. (2005). *La mistica de Bob Marley*. Buenos aires: Kier (Argentina).

Bradley, L. (2008). En L. Bradley, *Bass Culture (la historia del ska y del reggae)*.
 España: Antonio Machado.

Chevannes, B. (1994). En *Rastafary Roots and Ideology*. United Estates:
 SYRACUSE UNIV PR.

Dold, G. (1992). Rude Boys. En G. Dold, *Rude Boys*. United States of America :
 Premier digital Publishing.

Fernandez, N. (21 de enero de 2019). *los40*. Obtenido de
https://los40.com/los40/2019/01/21/musica/1548087660_669352.html

Fiore, P. (2016). *reflexiones sobre la composicion musical desde el planteamiento
 investigativo*. La plata argentina : bellasarteseeditorial .

Garcia, A. A. (29 de marzo de 2012). *melomano digital*. Obtenido de
<https://www.melomanodigital.com/componer-musica-tecnica-o-inspiracion/>

Giovanneti, J. E. (2001). *Sonidos de Condena*. Mexico DF: SIGLO XXI .

Gracia, E. (20 de marzo de 2012). *guitarrasalhambra*. Obtenido de
<https://www.cervezasalhambra.com/es/mirador/blog/musica/fusion-musical>

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 4 de 14

Hall, S. (1991). Resistance Trought rituals youh subculture in post- wair britain. En *Resistance Trought rituals youh subculture in post- wair britain* (pág. 149). Gran Britain: Taylor & France group.

Lagarda, G. (14 de noviembre de 2014). *industria de la musica*. Obtenido de <https://industriamusical.es/cual-es-la-diferencia-entre-un-sello-discografico-y-una-casa-productora/>

Londres, B. (Dirección). (2019). *historia del reggae y el ska Lyrics freak*. (abril de 03 de 2011). Obtenido de https://www.lyricsfreak.com/t/the+clarendonians/rude+boy+gone+a+jail_21123597.html

martinez, a. l. (2001). *Reggae: Historia, cultura, artistas y álbumes fundamentales*. Mexico: Ma Non Troppo.

Moskowitz, D. V. (2007). Bob Marley The biography . En D. V. Moskowitz. United States of America: green wood publishing Group.

Music, B. (08 de noviembre de 2010). *Kingstoned - soundzz*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=veWRWeWlsOg>

musica, u. d. (04 de abril de 2016). *Universidad de cundinamarca*. Obtenido de <https://www.ucundinamarca.edu.co/index.php/programas/pregrado/facultad-de-ciencias-sociales-humanidades-y-ciencias-politicas/musica>

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 5 de 14

peñaloza, A. m. (10 de 02 de 2018). Obtenido de reglamento cancion inedita:
<https://www.carnavaldebarranquilla.org/wp-content/uploads/2017/09/2.-Formulario-y-reglamento-Canci%C3%B3n-In%C3%A9dita.pdf>

Perkins. (1999). la enseñanza para la comprensión . En M. S. Wiske. Paidós:
 compil Bs. As.

Porley, D. L. (2017). *Estudiando el KEBRA NAGAST*. Bogota DC: Uni Andes
 lectores.

Riomalo, s. (21 de 11 de 2018). *canal 13 estadísticas* . Obtenido de
<https://canaltrece.com.co/noticias/industria-musical-colombiana-cifras/>

Sabaneta, l. e. (2008). Bob marley el orgullo del tercer Mundo. *Diario Pergola de Bilbao*, 13.

Spencer, R. (07 de enero de 2011). *Millie Small - My Boy Lollipop*. Obtenido de
<https://www.youtube.com/watch?v=dwrHCa9t0dM>

Uniandes. (s.f.). *Univerisdad andes plan de estudios*. Obtenido de
<https://musica.uniandes.edu.co/programas/pregrado/plan-estudios/>

White, T. (2000). Bob Marley (el gran icono de la cultura reggae). En T. White.
 Barcelona: Ediciones roobinbook.

Connolly, M. (Dirección). (2002). *La Historian del Reggae* [Película].

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 6 de 14

Fisher, C. (2006). *Adro-caribbean and brazillian rhythms for the bass*. New York
Cyty: Book and Cd Edición.

Nagore, M. (03 de febrero de 2005). *El análisis musical entre el formalismo y la hermeneutica*. Obtenido de https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis_Musical_entre_formalismo_hermeneutica.pdf

Nketia, J. K. (06 de febrero de 1981). Sobre la historicidad de la música en las culturas africanas. *revistamusicalchilena*, 48. Obtenido de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12398/12712>

Ortiz, F. K. (06 de Noviembre de 2010). *Feandalucia*. Obtenido de <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd7606.pdf>

Riley, J. (1994). *the art of bop drumming*. Manhattan : international copyrights .

Schlueter, B. (24 de october de 2012). *drummagazine.com*. Obtenido de drum play better now: <https://drummagazine.com/chad-smith-early-chili-peppers-licks/>

Sharone, G. (2007). *reggae, rocksteady, and Jamaican ska druming Wicked beats*. New york: tesla books .

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 7 de 14

Smoker, W. W. (07 de junio de 2017). Desmond Dekker - Israelites — (Official

Music Video). youtube. Obtenido de

<https://www.youtube.com/watch?v=HA1ZRIQuHy4>

Tangerife, d. r. (2017). *PROCESO DE ANÁLISIS MUSICAL Y PUESTA EN*

ESCENA DE LA OBRA. Obtenido de

[https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/9e9d1e40-e084-](https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/9e9d1e40-e084-44b7-90d5-34411817eadb/content)

[44b7-90d5-34411817eadb/content](https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/9e9d1e40-e084-44b7-90d5-34411817eadb/content)

Toews, B. (september de 6 de 2012). *The ultimate Guide To Soul andn Funk*

Drumming. Obtenido de drumeo.com: [https://www.drumeo.com/beat/the-](https://www.drumeo.com/beat/the-ultimate-guide-to-soul-and-funk-drumming/)

[ultimate-guide-to-soul-and-funk-drumming/](https://www.drumeo.com/beat/the-ultimate-guide-to-soul-and-funk-drumming/)

White, T. (1987). *Bob Marley*. Teía Barcelona: sello ediciones Robin Book.

RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS
(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 8 de 14

A raíz de todo el plano investigativo que se usó para conocer el origen del género ska y reggae, se distinguió el génesis de dos géneros que han impactado a en la industria musical ya que son géneros musicales que en su ámbito también enmarcan una filosofía y una razón de ser, por ende, no solo contemplando el performance de su estilo, también se comprendió una labor interpretativa en la constitución de la letra.

A partir dos los arreglos musicales propuestos “la orgullosa” versión ska, y “eso y más” versión reggae,

que en general son adaptaciones de otros estilos Musicales en el marco ska reggae, y a partir de un profundo análisis musical de canciones representativas en sus géneros, se obtuvo a detalle las diferentes herramientas musicales, que me Permitieron proceder a crear dos canciones inéditas e independientes “Chalo” (ska), “luz de mi mirada” (reggae), con motivos musicales nuevos, y con el respaldo de una labor investigativa, que genera más coherencia en la construcción de dos nuevas propuestas musicales, creadas desde el estudio holístico, del origen, desarrollo y evolución hasta la actualidad tanto del ska como de reggae, quedando como resultado dos maquetas finales con proyección a una “producción musical”, con mira de tener un impacto social ya que en la canción “Chalo” a partir de toda su estructura musical, en su lirica se describe la historia de un niño que crece en

un barrio marginal donde esta expuesto a ser parte de una pandilla, donde todo lo consigue fácil pero como resultado termina todo en una tragedia, dejando un mensaje a la sociedad como aporte sociocultural a todas las clases sociales marginales que tengan acceso la producción de la canción “Chalo”.

por otro lado, está el contraste romántico de la canción reggae “luz de mi mirada” que resalta a partir de

toda su estructura musical, un mensaje claro de valorar a la persona que te ama, fomentar a la sociedad

a no sustituir la persona que se esfuerza realmente por ti y valorarla, ya que el mensaje es precisamente

el amar sin condición y el no esperar a perder a una persona para saber cuan valiosa es, ya cuando todo

este perdido.

se concluyó que Cada género musical a partir de su desarrollo trae consigo una filosofía de vida o un mensaje profundo, el género ska se basa en ser el puente para transmitir protestas en contra del estado, el apoyar a la sociedad con mensajes de fuerza y esperanza, el despertar una nueva conciencia.

En cambio, el reggae generalmente fomenta más un mensaje de fraternidad amor y de felicidad.

Por ende, la recepción de la sociedad ante un mensaje claro desde una estructura musical, es el aporte

más grande que podemos ofrecer como músicos, ya que a través de un conglomerado de instrumentos

expresamos un mensaje a la sociedad.

Soy consciente de la necesidad de registrar estas dos obras como nuevas patentes ante “Sayco y Acinpro”, para registrar mis derechos como autor ante el impacto que llegasen a tener, luego de una producción musical que es finalmente la proyección de toda esta labor investigativa creativa.

As a result of all the research that was used to know the origin of the ska and reggae genre, the genesis of two genres that have had an impact on the music industry was distinguished.

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 9 de 14

the genesis of two genres that have had an impact on the music industry since they are musical genres that in their scope also frame a philosophy and a raison d'être.

that in their scope also frame a philosophy and a raison d'être, therefore, not only contemplating the performance of their style, but also the

the performance of their style, it was also understood an interpretative work in the constitution of the lyrics.

the constitution of the lyrics.

From the two proposed musical arrangements "la orgullosa" ska version, and "eso y más" reggae version,

which in general are adaptations of other musical styles in the ska reggae framework, and from a deep musical analysis of songs

musical analysis of representative songs in their genres, it was obtained in detail the different musical

different musical tools, which allowed me to proceed to create two unpublished and independent songs "Chalo" (ska reggae).

independent songs "Chalo" (ska), "luz de mi mirada" (reggae), with new musical motifs, and with the support of a

research work, which generates more coherence in the construction of two new musical proposals, created from the

created from the holistic study of the origin, development and evolution of both ska and reggae.

development and evolution of both ska and reggae, resulting in two final demos with the projection of a "musical production".

projection to a "musical production", with the aim of having a social impact, since in the song "Chalo" from

"Chalo" from all its musical structure, in its lyrics describes the story of a child who grows up in a slum where he is exposed to a

a marginal neighborhood where he is exposed to be part of a gang, where everything comes easy but as a result it all ends in a tragedy.

but as a result everything ends in a tragedy, leaving a message to society as a sociocultural contribution to all social classes.

to all the marginal social classes that have access to the production of the song "Chalo".

"Chalo".

On the other hand, there is the romantic contrast of the reggae song "luz de mi mirada" that highlights from its entire musical structure, a clear message to the society.

its whole musical structure, a clear message of valuing the person who loves you, encouraging society not to replace the person who

not to replace the person who really makes an effort for you and to value him or her, since the message is precisely to love without condition and not to expect

the message is precisely to love without condition and not to wait to lose a person to know how valuable he/she is, even when all is lost.

is lost.

It was concluded that each musical genre from its development brings with it a philosophy of life or a deep message.

the ska genre is based on being the bridge to transmit protests against the state, the support of society with

state, to support society with messages of strength and hope, to awaken a new consciousness.

Reggae, on the other hand, generally promotes a message of brotherhood, love and happiness.

Therefore, the reception of society to a clear message from a musical structure, is the greatest contribution we can offer as musicians.

musicians, since through a conglomerate of instruments we express a message to society.

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 10 de 14

we express a message to society.
 I am aware of the need to register these two works as new patents before "Sayco and Acinpro", in order to register my works.
 Acinpro", to register my rights as an author in view of the impact that they may have, after a musical production that is finally the projection of the
 musical production that is finally the projection of all this creative research work.

Translated with www.DeepL.com/Translator (free version)

AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son:
 Marque con una "X":

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	x	
2. La comunicación pública, masiva por cualquier procedimiento o medio físico, electrónico y digital.	x	

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 11 de 14

3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	x	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional.	x	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 12 de 14

está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

Información Confidencial:

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado.

SI ___ NO _x_.

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos) en carta adjunta, expedida por la entidad respectiva, la cual informa sobre tal situación, lo anterior con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

LICENCIA DE PUBLICACIÓN

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).

b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.

c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.

d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales.

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca

Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414

www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co

NIT: 890.680.062-2

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 13 de 14

Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el “Manual del Repositorio Institucional AAAM003”

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



Nota:

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. Nombre completo del proyecto.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1.tesis final Jonathan rodriguez	texto
2.	

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 14 de 14

3.	
4.	

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafo)
Rodriguez Pedraza Jonathan Jhasua	

21.1-51-20.

COMPOSICIÓN DE DOS CANCIONES Y DOS ARREGLOS MUSICALES GÉNERO

SKA REGGAE

JONATHAN JHASUA RODRÍGUEZ PEDRAZA



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2022

COMPOSICIÓN DE DOS CANCIONES Y DOS ARREGLOS MUSICALES GÉNERO

SKA REGGAE

JONATHAN JHASUA RODRÍGUEZ PEDRAZA

Cód. 891211226



**Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el grado
de Maestro en Música**

Director

Oscar Alejandro Beltrán Sánchez

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2022

Tabla de contenido

Introducción	¡Error! Marcador no definido.
Justificación.....	¡Error! Marcador no definido.
MARCO REFERENCIA	¡Error! Marcador no definido.
Marco metodológico	¡Error! Marcador no definido.
Resultados	¡Error! Marcador no definido.
Conclusiones	¡Error! Marcador no definido.
Bibliografía.....	¡Error! Marcador no definido.
Anexos	¡Error! Marcador no definido.

Tabla de Figuras.

Ilustración 1 Mapa genealógico origen ska y reggae

Ilustración 2 Patrón rítmico calipso

Ilustración 3 Patrón rítmico blues

Ilustración 4 Transcripción Easy Snappin

Ilustración 5 Base rítmica ska

Ilustración 6 Transcripción Lolli Pop Mille Small

Ilustración 7 Transcripción Intro Rock steady

Ilustración 8 Transcripción The paragons “The Tide Is High”

Ilustración 9 Patrón rítmico reggae

Ilustración 10 Proceso de análisis de la obra Op. 20 N° 2 Frühlingsglaube del compositor

Austriaco Franz Peter Schubert

Ilustración 11 Fragmento análisis de rítmico melódico del motivo, antecedente y consecuente

Ilustración 12 Ejemplo análisis armónico

Ilustración 13 Análisis melódico sobre transcripción trompeta trompetas solo vivir

Ilustración 14 Análisis melódico armónico sobre transcripción bajo solo vivir

Ilustración 15 Análisis melódico sobre transcripción de trompeta sección prelude solo vivir

Ilustración 16 Análisis melódico sobre transcripción melodía trompeta sección coda

Ilustración 17 Transcripción sed baterías ritmos utilizados en solo vivir

Ilustración 18 Análisis melodía trompeta sección Intro la fuerza del amor

Ilustración 19 Análisis melodía acordeón fuerza del amor

Ilustración 20 Análisis melodía trompeta la fuerza del amor general

Ilustración 21 Análisis armónico la fuerza del amor

Ilustración 22 Análisis armónico bajo eléctrico general

Ilustración 23 Análisis rítmico sed de batería ritmo ska la fuerza del amor

Ilustración 24 Análisis rítmico sed de batería sección puente la fuerza del amor

Ilustración 25 Análisis melódico del sintetizador Mejor que a ti me va

Ilustración 26 Análisis melódico trompeta mejor que a ti me va primera parte

Ilustración 27 Análisis melódico trompeta mejor que a ti me va segunda parte

Ilustración 28 Análisis melódico trompeta mejor que a ti me va Coda o final

Ilustración 30 Análisis rítmico sed de batería ritmo reggae

Ilustración 31 Análisis Transcripción arreglo la orgullosa versión ska Intro
Ilustración 32 Análisis Transcripción arreglo la orgullosa versión ska voz principal
Ilustración 33 Análisis Transcripción arreglo la orgullosa variación brass
Ilustración 34 Análisis Culminación de la primer variación 1 de brass de vientos
Ilustración 35 Análisis segunda variación sed de cumbia canción la orgullosa arreglo
Ilustración 36 Análisis Final la orgullosa Orgullosa arreglo
Ilustración 39 Análisis final eso y más arreglo
Ilustración 40 Análisis intro canción inédita chalo
Ilustración 41 Análisis Chalo canción inédita sección 1

Índice

Introducción

Justificación

Marco de referencia

1. Capítulo 1: Fundamentación histórica y cultural
 - 1.1 Breve reseña histórica de Jamaica como país independiente (la cuna del ska)
 - 1.2 Los sound systems la vitrina sonora de los años 50
 - 1.3 Origen del ska
 - 1.4 Ska como cultura revolucionaria contra el estado

1.5 Desarrollo del rocksteady

1.6 Surgimiento del reggae como cultural

1.7 Reseña de la vida de Bob Marley como principal exponente de la cultura reggae

Capítulo 2 Marco metodológico

2.1 Investigación creación

2.2 Metodología de la investigación

2.3 Análisis musical

Capítulo 3: Análisis de estético musical

3.1 Ska

3.1.1 La fuerza del amor

3.1.2 Solo vivir

3.2 Reggae

3.2.1 mejor que a ti me va

4 capitulo 4 composición de arreglos musicales

4.1.1 Fase compositiva arreglo La Orgullosa Pulido Son (fusión ska, cumbia y rock)

4.1.2 Fase compositiva arreglo eso y mas Johan Sebastián (fusión adaptación a reggae)

5.Capitulo 5 composición de canciones inéditas

5.1.1 música inédita LLL

5.1.2 composición canción “Chalo” ska rock

5.1.3 composición canción “luz de mi mirada” reggae

Conclusiones

Bibliografía

Recomendaciones

|

Introducción

La curiosidad por componer música inédita, es un interés que he llevado a cabo desde inicio de carrera gracias al proceso formativo llevado en la Universidad de Cundinamarca, de modo que como estudiante he adquirido acercamientos a la composición, basados en particularidades en la armonía de Walter Pistón , y morfología de Georg Philipp Telemann, recursos enfocados a experimentar con dos grandes vertientes de la música jamaicana el reggae y ska.

Así pues, comprendiendo el concepto de estructuras, dinámicas, análisis morfológico, análisis contrapuntístico con relación a la música y de más conocimientos que han aprensado y fortalecido mi proceso creativo, de acorde con el perfil descrito por la misma universidad de Cundinamarca “Desarrollador o integrante de proyectos investigativos en el campo musical, principalmente desde la creación-producción y la musicología”. (Udec, 2016)

En ese sentido, lo que contempla en primer plano la investigación de un género musical, bajo una mirada holística que abarca consigo la historia, su desarrollo, subgéneros partiendo de un análisis detallado para luego ser plasmado en dos arreglos y posteriormente en dos composiciones.

Según Fiore (2016) La tarea del compositor proviene de determinar espacios concretos, en la fase creativa que llevan a cabo distintos procesos como el analítico, generativo, evaluativo, experimental, organizativo y aplicativo. Detallando con precisión que componer requiere de una investigación preliminar para llevar a cabo la información al ejercicio práctico.

Por lo tanto, el siguiente trabajo se enfoca en analizar características de composición de los géneros ska y reggae, con el fin de desarrollar dos arreglos musicales; el primero, es reggae fusionado con balada regional mexicana canción “Eso y más” del cantautor Johan Sebastián; y el segundo, es ska fusionado con rumba carranguera canción “La orgullosa” agrupación Pulido.

Como segunda medida, los arreglos mencionados anteriormente fueron tomados como modelo para realizar un proceso contextualizado de composición de dos canciones de mi autoría pertenecientes al género reggae denominada “luz de mi mirada” y ska protesta canción “Chalo”.

En efecto, la realización de esta monografía está definida bajo el tipo de investigación-creación, gracias a la experimentación de la fusión de música carranguera con ska y el reggae con la balada regional mexicana; se pretende elaborar una adaptación melódico- armónica entre dos corrientes musicales que en primera instancia evidencian similitudes musicales. Para así, enmarcar una ruta y elaborar la composición de dos canciones 100% inéditas.

Justificación

Esta investigación tiene por objetivo recurrir a técnicas de composición aplicadas a los géneros ska y reggae, que sirven de herramienta para desarrollar el proceso creativo musical, como lo sugieren compositores del medio a través de sus distintas producciones en el medio artístico como Juantxo Skalari (Skalariak), Mario Andres Muñoz Onofre (Doctor krapula), Mariano Javier Castro (Dread mar i) y Juan Pablo vega.

Según Gracia (2012) Existen dos caminos para el compositor que se inicia en la creación musical. El primero es el análisis permanente de las obras de los compositores relevantes del género, para identificar el estilo tanto personal, como del género mismo y de qué forma planteaban el mensaje musical cada uno de ellos; por otro lado, elaborar ideas propias desde la letra, la melodía o la armonía, basados en el estilo en el que se va cimentar la obra, teniendo en cuenta una forma o un orden específico y plasmarlo sobre papel pautado en blanco.

El desarrollo de esta monografía favorecerá y fortalecerá cualidades en mi discernimiento como músico, para lograr una madurez como compositor y arreglista, que es fundamental para adaptarme a las nuevas brechas de la música contemporánea, por ende, esta tesis está sujeta a la creación musical, a través del análisis del contexto reggae – ska que fueron adaptadas por agrupaciones latinoamericanas en años posteriores.

En esta investigación se analizarán las técnicas de composición, de 2 modelos de canciones de las primeras bandas contemporáneas representativas del ska fusión latinoamericano, la fuerza del amor de (Dr krapula), solo vivir (skalariak); y 2 modelos de canciones reggae fusión, mejor que a ti me va (Andrés cepeda y Fonseca), tu sin mi (Dread mar I)

Así mismo, identificar cualidades morfológicas dentro de los subgéneros condicionados por el tipo de fusión musical, influenciada por un contexto geo sociocultural, y se adquirirán herramientas compositivas para generar así cuatro nuevas propuestas musicales.

Bajo esta perspectiva, los géneros Ska-reggae hace tiempo que dieron paso a la fusión musical, esa que ha ido moldeando nuevos sonidos, nuevos matices, y nuevos formatos. Entre

tanto, le ha agregado a los recientes trabajos discográficos la oportunidad de adaptar versiones y estilos nuevos, para así innovar en composiciones y arreglos. Perkins (1999).

MARCO REFERENCIA

Contextualización

1. Fundamentación histórica y cultural

1.1 Breve Historia de la formación Jamaica como país independiente (la cuna del ska y del reggae)

El inicio de este género se debe a transformaciones políticas y sociales, que históricamente se deben resaltar, como el fin de la segunda guerra mundial; el 2 de septiembre de 1945, donde Estados Unidos de América, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, Reino Unido de Gran Bretaña, Irlanda del Norte, Segunda República Polaca y la República de China, ganaron la batalla y liberaron la esclavitud sometida por los nazis y japoneses que influye mucho en los nuevos modelos musicales que han de nacer, ya que islas como Jamaica que hacían parte de las Antillas británicas, empezaría a ejercer dos movimientos musicales que conquistarían al mundo (Robinho 2003)

Estos dos movimientos musicales: el ska y reggae, nacen por motivos político militares, ya que el fin de la segunda guerra mundial daría paso a un intercambio de culturas, de esquemas sociales que empezarían a interrelacionarse ejerciendo nuevos conceptos musicales y nuevo ritmo. Así con el tiempo adoptaría una forma, un estilo y sobre todo un nombre.

Según Martínez, (2001) para el año 1948 la esclavitud afrodescendiente judía, británica y europea buscaba refugio para escapar de la hegemonía, por ende multitudes afrodescendientes emprendieron a islas como Jamaica, donde el partido laborista intentaba luchar por independizarse de Inglaterra, a través de Alexander Bustamante líder de los movimientos sindicales, quien presionó para que Jamaica saliera de la federación de Islas occidentales de Inglaterra y que con el respaldo de un referendo apoyado masivamente, dio victoria al partido laborista el 3 de Abril de 1962; por lo que, el 19 de Julio del año en mención, el parlamento británico, aprueba el acta de independencia de Jamaica, y la autorización de la independencia a partir del 6 de Agosto.

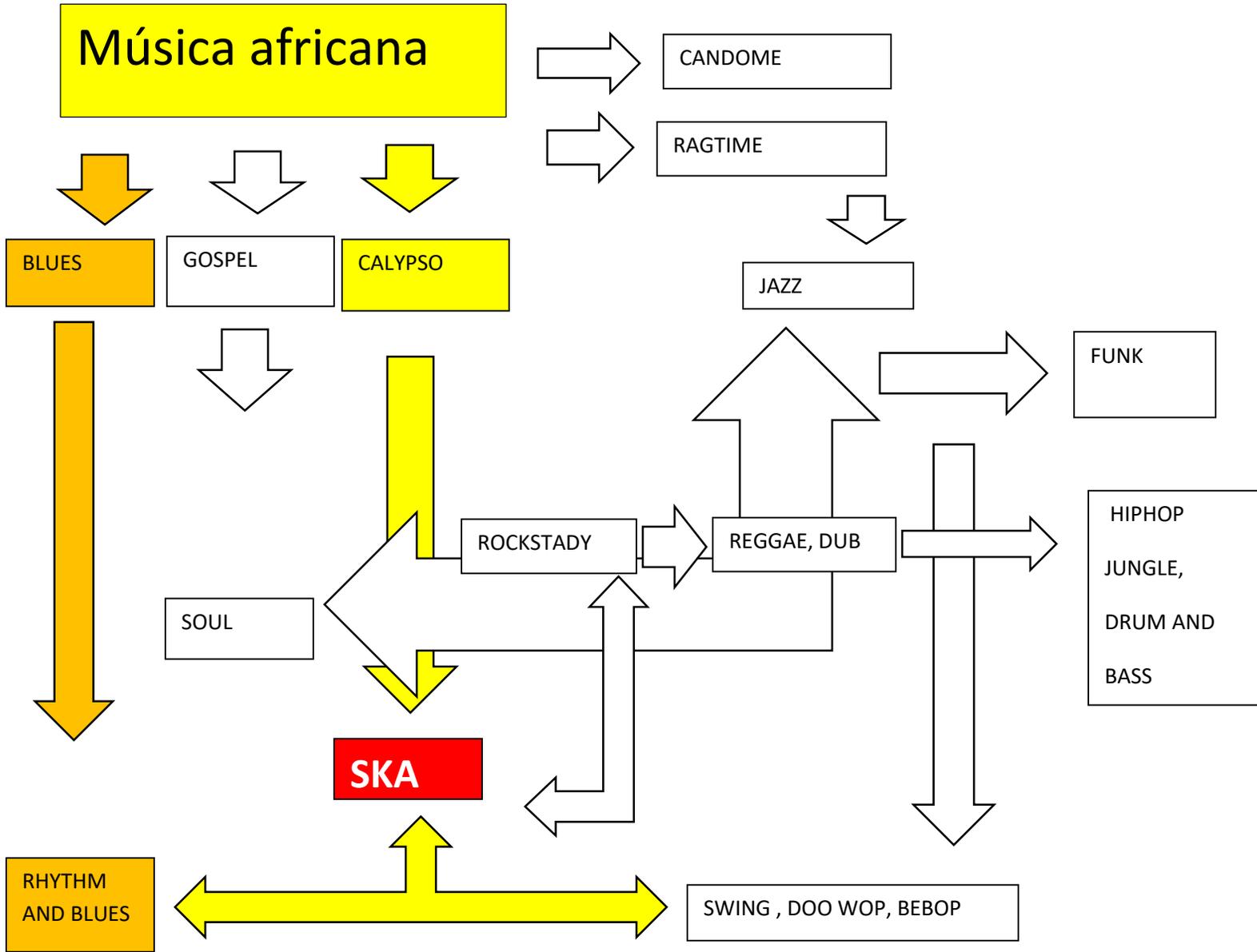
1.2 Principales géneros musicales predecesores del ska y del reggae

El Génesis del ska y del reggae se debe a diferentes transformaciones musicales obtenidas desde la música africana, entender el concepto del reggae proviene directamente del desarrollo y mezcla de varias corrientes musicales antecesoras “el nacimiento musical del reggae se remonta a mediados de los años cincuenta del pasado siglo veinte al combinar y suceder estilos tan diversos como el rhythm and blues, jazz, y el calypso”. (Martínez, 2001, p. 9)

Como se puede notar todo un conglomerado de sonidos de origen africano, que fueron la base de todos los nuevos ritmos adoptados por el nuevo mundo. En el siguiente cuadro se describe el origen del reggae y la relación que tiene con los géneros existentes

Ilustración 1

Mapa genealógico origen ska y reggae



Adaptada de (Connolly, 2002)

Música africana

África es un continente de miles de distintas culturas con gran diversidad y diferencias tanto étnicas como lingüísticas; así pues, para definir la historia de la música africana, se debe partir de las influencias externas a su posición geográfica; por ejemplo, la música del norte de África y partes del Sáhara tienen una conexión a la música del medio este europeo (Ortiz, 2010)

Las distintas locaciones de los grupos étnicos daban una premisa de los tipos de folklor y rituales que se realizaban, cada celebración de los primeros nativos era acompañada con los primeros instrumentos musicales rítmicos hechos a mano a través de huesos de animales u otros de fabricación de caña.

Los primeros ritmos africanos surgen orgánicamente por necesidad de festejar distintos rituales alusivos a las distintas creencias de los primeros nativos, que con el tiempo se convertirían “en una parte integral de la vida social y cultural, así como elemento funcional de las instituciones tradicionales, su historia tiene necesariamente una dimensión estilística y una social”. (Nketia, 1981, pág. 48)

Breve descripción de ritmo calypso, blues y rhythm blues ritmos predecesores del ska

Ilustración 2

Patrón rítmico Calypso



Calypso ritmo (Fisher, 2006)

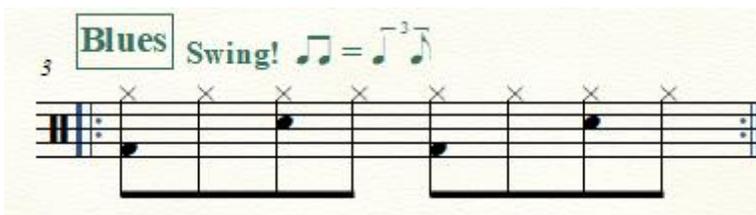
BPM 60-80

Su origen parte de la conglomeración de esclavos africanos que pertenecían a las primeras industrias de caña de azúcar de Trinidad y Tobago, el ritmo primariamente se realizaba en instrumentos musicales rústicos por parte de aquellos esclavos, que en su rebeldía al prohibirse la comunicación entre ellos, orquestaban sus duras jornadas de trabajo tocando percusión en pregunta y respuesta sincrónicamente como burla de su estado de esclavitud vivencial en el siglo XVIV.

En este género musical incluye en su Groove un patrón rítmico conocido como clave 3, que es una célula rítmica que se basa en tocar las semicorcheas 1,4 del primer pulso y la 3 del segundo, este patrón se puede repetir varias veces y en el caso del Calypso se interpreta en el redoblante con técnica de Cross Stick. El bombo se interpreta cada pulso (conocido como four ion the floor) y el HiHat tiene la célula rítmica de 2 semicorcheas y corchea, este último se interpreta abriendo levemente el Hihat.

Ilustración 3

Patrón rítmico del blues



El patrón del blues se formó originariamente como respuesta orgánica a la mano de obra de los primeros esclavos del occidente de África, impuesta por las primeras industrias Estadounidenses, siempre influenciada por las vivencias diarias de sufrimiento, fue la música su modo de comunicación con voces e instrumentos caseros, con el tiempo el blues empezó a tener más carácter y empezó a oírse en formatos musicales con banjo, guitarra, percusión. Su acento predomina en la primera corchea y en la quinta, y en su contraposición el hit hat se impulsa en los tiempos tres y cuatro del compás.

1.3 Los sound systems la vitrina sonora de los años 50

Como afirma Martínez (2001) coincidiendo con el flujo migratorio de la población rural a Jamaica, los recién llegados solían reunirse en calles y plazas, en las que se distraían con la música de los *Sound systems*, que hacían difusión de los éxitos de jazz y rhythm and blues de Estados Unidos. Los sound systems se convirtieron en difusores de música masivos, y llegaron a congregarse a varios cientos de personas. A pesar de su elegante nombre los Sound systems no eran más que camiones cargados con un tocadiscos y altavoces de gran potencia, que a pesar de su antigüedad fueron cruciales para la evolución de la música jamaicana y en la proyección del ska, el rocksteady y el reggae.

En ese sentido, el flujo migratorio de la esclavitud afro viene a ser muy importante en el nacimiento del ska y del reggae, precisamente donde diversas culturas como la africana, la europea y la inglesa; empiezan a monopolizar espacios abiertos con sistemas de sonido nuevos para la época, específicamente como un intento de imitación en los diversos ritmos jazzeros de Inglaterra y Estados Unidos a través de las nuevas radiodifusoras, daría vida a un nuevo concepto musical.

A los sound systems fomentaban jóvenes con sus mejores galas, y rara vez fomentaban altercados " estas fiestas se convirtieron en todo un fenómeno social, un acontecimiento sobre el cual, podría decirse que giraba buena parte de la vida de los jóvenes de los barrios humildes en Kingstown ciudad de Jamaica". (Martínez, 2001, p 10).

Como lo explica, los sound systems no son un lugar de recepción pasiva sino todo lo contrario, es un sitio para bailar; afirmación como la de Winston Blake pionero en el mundo de los Sound systems, lo expresa: " si has venido al baile y no sabes bailar ¿qué haces aquí?, si no sabes bailar eres un espectador". Aunque también es un escenario y megáfono para imitar las fuerzas amenazadoras, expresar pensamientos políticos. (Bradley, 2008, p. 11)

Estas radios difusoras se convirtieron en una vitrina publicitaria de los artistas de tal época, dado que agrupaba cientos de jóvenes afro de la clase baja de Jamaica donde festejaban con bailes e incluso organizaban manifestaciones políticas. Dicha congregación de jóvenes afro se volvió la voz a voz de la sociedad jamaicana, a tal punto que hoy en día se le da mucha importancia a los sound systems al inicio del ska y el reggae.

1.4 Origen del ska

Los comienzos del ska se remontan a los primeros sellos discográficos en Kingstown, que dieron pie a que fervientes músicos grabaran sus sesiones con la finalidad de empezar a exportar la música de la Isla caribeña. Como lo sostiene (Martínez, 2001) el primer sello discográfico que apareció en Jamaica fue *West Indian Records Limited*, creado por Edward Seaga en 1958 responsable del departamento de bienestar social y desarrollo económico. Después se sumarían productores como Duke Reid y Coxsone Dod que fundarían los sellos Treasure Isle y Studio One. Esta última propiedad inédita de un afrodescendiente.

Razón por la cual, fue clave para el desarrollo del ska, del rocksteady y el reggae, precisamente por el estudio one, donde la relación afro influyó para que los artistas de color y en su mayoría con escasos privilegios económicos, tuvieran la oportunidad de grabar su esencia musical afrodescendiente proveniente Europa, es allí donde según (Martinez, 2001, pág. 14) “la primera grabación que vinculó a la industria con el medio radiofónico fue “Easy Snappin”, producida por por “coxson” Dodd en su estudio One y escrita por el pianista Theophilus Beckford (1935 - 2001)”. Logrando posicionarse por 18 meses como la primera canción afro número uno en Jamaica.

Ilustración 4

transcripción Easy Snappin

Como lo expone el audio de (Romain Beauxis, 2009) y en la siguiente transcripción

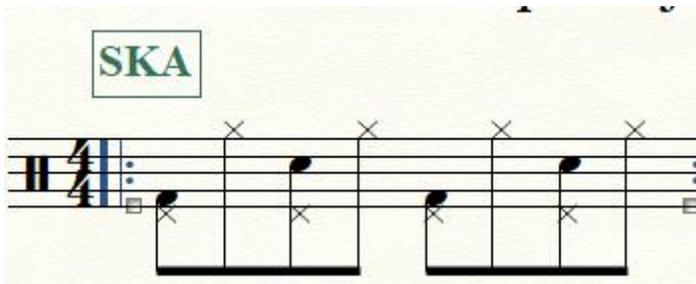
The image shows a musical score for the song "Easy Snappin" by Coxson Dodd, arranged by Dodd. The score is written for Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Swing!". The score is divided into an "Intro" section and a main section. The Intro section consists of four measures of guitar chords, followed by two measures of bass and drum accompaniment. The main section consists of four measures of guitar chords, followed by two measures of bass and drum accompaniment. The score is numbered 1 through 10. The guitar part is written in treble clef, the bass part in bass clef, and the drum set part in a standard drum notation. The score is titled "Easy Snappin" and "Coxson Dodd Arranger".

Audio adaptado de (Romain Beauxis, 2009)

Nota Se puede apreciar que Easy Snappin es una canción con un bajo en negras en movimiento ascendente y descendente; la corchea swing que proviene del jazz, con una armonía 1 4 1 5 1 equivalente a 12 compases muy tradicional de blues, y una armonía en contratiempo constantemente que es el patrón rítmico armónico que caracterizaría a lo que sería la primera ola del ska en Jamaica.

Ilustración 5

base rítmica ska



(Sharone, 2007)

Nota: En la imagen se puede contemplar, la base rítmica que sostiene las primeras canciones de ska, con acento del bombo en primero y tercer tiempo, la fuerza del redoblante en el segundo y cuarto tiempo y el hit hat marcando dos semicorcheas en tiempo débil o contra tiempo y dos corcheas en tiempo fuerte en tercero y cuarto tiempo, pero una cualidad característica del ska que sí se quedó para siempre es el bajo en negras con movimientos de quintas y terceras.

Como afirma Martínez (2001), en 1961 cuando se produce el momento crucial del ska, aunque no exista un origen etimológico, deduce que proviene del término ska de acuerdo a la expresión, !Skavoovie! que el bajista Cluett Jhonson, Líder de la Clue J.& The blues Blaster, empleaba a modo de saludo y que el pianista Theophilus Beckford, ocasionalmente miembro de los Blues Blasters, escuchó y la cito más adelante.

En adelante otras versiones relatan que el término ska es una onomatopeya del sonido que hacían las guitarras con el acento en el contratiempo “ Ska- Ska- Ska.”

“No obstante, los músicos jamaicanos, si bien imitaron en lo musical a los norteamericanos, acuñaron rápidamente en cuanto a letras sus propios temas, inspirados en sus vivencias humildes y plasmados mediante el comentario hacia la protesta social” (Martínez, 2001, pág. 16)

Bajo esta perspectiva el término ska tiene distintas versiones en cuanto a su origen etimológico; sin embargo, en todas las versiones se acierta, en que el contratiempo tan particular del ska que llevan las guitarras o pianos es un intento de imitación de la música tradicional británica como el blues, jazz, rhytm and blues que se acogió rápidamente en Kingstown con diversas líricas, dirigidas a las vivencias sociales y la protesta en contra de la desigualdad.

Para Augustyn (2008) la facilidad de tocar ska fomentó que cientos de personas expresaran sus ideas, pero la competencia arribó a la industria sólo a producir bandas muy atractivas.

... The thought that ska was easy to play led to the creation of hundreds ok ska bands all over tha natiom, and over the world. But the glut of bands crashed the

industry without producing any hugely successful ska bands, unless their crossover appeal was strong. (p. 191)

También la facilidad de tocar ska conllevó a la formación de distintos grupos de la región; por ende, dicho ritmo en particular detuvo la atención de la industria musical y de los primeros estudios de grabación en Jamaica; con el fin de producir bandas de ska siendo ello un mayor atractivo y así empezar lo que sería la primera ola de ska en los radiodifusores estatales.

Según (Martínez, 2001) una de las primeras oportunidades en las que el nuevo sonido jamaicano titulado ska se dio a conocer fue en el ámbito internacional en 1964, músicos de Jamaica como Jimmi Cliff, The Blues Busters, Monty Morris y Millie Small, junto a los Dragonaires de Byron Lee como banda de acompañamiento, se presentaron en la feria mundial de New York.

Jamaica quiso presentar al mundo desde el Flushing Meadows-Corona Park de New York, el novedoso estilo musical producido desde su cultura.

Incluso en el Diario Morning Telegraph de New York, en un artículo del 12 de agosto de 1964 afirmó.

El Singer Bowl de la Feria mundial se animará esta noche cuando el Ska, el nuevo baile, sea presentado por los jamaicanos que crearon este ritmo sensacional.

Variante de un baile popular jamaicano, el Ska se puede describir como un cruce entre el twist y el shuffle, con sabor caribeño. (Martínez, 2001, pág. 16)

De modo que, como lo expone (Martínez, 2001) una de los artistas que marcaría la diferencia sería Millie Small quien llevaría el estilo del ska a la industria internacional con su canción My boy Lollipop producida por Chris Blackwell, y compuesta por Robert Spencer, anteriormente interpretada por Barbie Gaye bajo el nombre de My girl lollipop, pero la versión de Millie Small llegaría a vender seis millones de singles en todo el mundo.

Ilustración 6

transcripción intro Lolli pop Mille Small

SCORE

Swing! ♩ = ♩♩

LOLLI POP MILLE SMALL

ROBERT SPENCER
CHRIS SPENCER

ALTO SAX

ELECTRIC GUITAR

ELECTRIC BASS

DRUM SET

1 2 3 4 5 6 7 8 9

MY BOY LO LLI POP YOU MA RE MY HEART GO GIDDY UP

A raíz de lo mencionado anteriormente, la versión original fue escrita por Robert Spencer ejecutivo de Roulette Records, interpretada por Barbie Gaye (TheLime Popsicle, 2010) siendo muy popular en New York pero 8 años más tarde en 1967, la canción fue descubierta por Chris Blackwell quien fundó Island Records precisamente buscando material para una nueva artista

llamada Millie Small,_(John1948NineC, 2011), la versión de Millie obtuvo gran éxito en ventas con el nombre lollipop canción que llevó al género ska a la cima de las radiodifusoras internacionales, ocupando así primeros puestos en radios de Inglaterra, Irlanda, y Estados Unidos, siendo la primer canción en el género ska en ser popular internacionalmente.

Podemos apreciar que LLoli Pop, musicalmente se desarrolla en una base rítmica del rock and roll con un bajo marcante en negras, el contratiempo en corcheas como cualidad del ska y el acompañamiento de un viento en este caso saxofón alto; reforzando las partes donde tiene cadencia la melodía de la voz, que sería el principio de la hermandad entre el brass del jazz, la base rítmica del Rock and roll derivado del blues y el contratiempo en la guitarra que han denominado ska.

Entonces, la música jamaicana iría siendo parte de la industria musical del mercado norteamericano lentamente, no obstante, en 1967 consiguió colarse en las listas de la revista Cashbox, logrando el puesto número 35 con su álbum denominado 10 commandments of man.

Para Martínez (2001), en Inglaterra el ska se iría introduciendo con rapidez gracias a la llegada de numerosos artistas jamaicanos, de los que se destacaron dos: Laurel Aitken oriundo cubano que en los años sesenta publicó centenares de singles y llegó a ganarse el apodo del padrino del ska. Y Derrick Morgan quien más tarde haría del ska un nuevo movimiento llamado Rock Steady que sería la base del nuevo género de moda llamado Reggae, a su vez se afirma que más adelante su versión de Seven letters original de Ben E.King como el primer single de Reggae en el mundo.

1.5 Primeros ideales revolucionarios a través del ska

Tal y como lo plantea (Bradley, 2008) la historia de ska se registra en tres etapas: la primera que ya se ha mencionado es su inicio en Jamaica; la segunda; es su desarrollo en Inglaterra y la tercera, es su transición a nivel global. En efecto, en esta segunda etapa la desigualdad socioeconómica de Jamaica influye sobre todo en los jóvenes desempleados.

Incluso se evidencia en la película *The harder they come*, (caiga quien caiga) Dirigida por Perry Henzell, protagonizada por el músico de ska y reggae Jimmy Cliff en el año 1972, relata la vida de la injusticia social en Jamaica, la desigualdad y cómo a través de la música se logra establecer una ideología de protesta que es la razón por la que grupo de jóvenes de Kingstown se auto-denominaron Rude Boys.

Por consiguiente, como lo recalca (Hall, 1991) la lucha que se reflejaba en la postguerra de Inglaterra por la desigualdad era frenética, ya que se hospedaban muchos extranjeros en busca de una mejor calidad de vida y eso llevaba a que grupos migratorios juveniles afro empezaran con una ola de crimen, violencia, rebeldía y venta de drogas denominados Rude Boys.

And, of course, there were the clashes with the police. The ganja, and the guns, and the "pressure" produced a steady stream of rude boys desperate to test their strength against the law, and the judges replied with longer and longer sentences. In the words of Michales Thomas (1973), every rudie was "dancing in the dark" with ambitions to be "the coolest johnny-too.bad on beeston street. This was the

chaotic period of ska, and Prince Buster lampooned the Bench and sang of "Jude Dread" who on side one, sentences weeping rude Boys ("Order!Order!Rude boys don't cry!") (Hall, 1991, pág. 145)

Es preciso determinar que el fragmento que aclara el constante enfrentamiento de la policía por el control del flujo de armas y droga, y el desespero de un grupo de chicos violentos por probar su fuerza contra la ley; de ahí, que los jueces británicos en respuesta a tales actos de rebeldía, imponían penas carcelarias cada vez más largas, narra también que fue el periodo caótico del ska que incluso el cantante Prince Búster canto Jude Dread donde sentencia llorando el desorden provocado los Rude Boys.

En suma (Dold, 1992) da testimonio de cómo Roberts en quien gira la vivencia sobre los Rude boys se encuentra el cuerpo muerto de un joven jamaicano a las seis de la mañana.

In the trid-floor alcove of St. Olave's Hospital Roberts firts herad how a young Jamaican had died twice.

Roberts had taken the underground and gotten off in the upper Jamaica Road. finding ir entirely deserted at six o'clock on a chilly autumn morning, and then he had walked down throhgt southwark park and up the marble stairs of the hospital, and had taken a rickety lift up to the thrid floor. (Dold, 1992, pág. 12)

En adelante quien describe de forma directa la vivencia real en la época de los Rude Boys, donde relata su experiencia al ver un joven Jamaicano morir luego de dos disparos, quien se tomó la labor de llamar la ambulancia y llevarlo al hospital más cercano.

En consecuencia, desató toda esta ola de violencia de los rude boys en Londres y en Kingstown se empiezan a mover con la música nativa, las lealtades raciales se intensificaron y en consonancia el carácter de su protesta se volvió más étnico menos frenético.

“The rude boys moved with the music. racial and class loyalties were intensified, and, as the music matured, it made certain crucial breaks with the R and R wich had provided the original catalyst. It became more "ethnic. less frenzied”. (Hall, 1991, pág. 146)

En general, quien comenta cómo los chicos rudos empiezan a moverse identificados a plenitud con la música ska, teñida en el color blanco y negro representando por primera vez, en rebeldía hacia el gobierno; un apoyo incondicional a la clasificación racial que se vivía en kingstown por la diferencia tan comparativa entre clases altas y bajas a causa de la oligarquía inglesa presente en Jamaica despreciaba la raza negra en distintos ámbitos como el político y el laboral.

Rude boys protestan a través del ska

Como lo narra (Augustyn, 2008) los rude boys pertenecían a la clase obrera, más sin embargo intentaban ser parte de una ideología en la lucha de los derechos afro, ya que para 1965 no habían pasado más de 50 años desde el fin de la segunda guerra mundial y por ende el racismo la esclavitud aun eran parte del desarrollo de la post guerra , incluso los rude boys

empezaron a vestirse de una forma característica, imitando a los gánsters de las películas que empezaba a emitir Estados Unidos desde Hollywood, con trajes formales, tirantas, zapatos de charol, gabanes, sombreros pero con medias blancas.

No obstante, el ska estaría tomando un nuevo rumbo ya que la noción de ser un ritmo rápido empieza a cambiar como lo expone (Augustyn, 2008) el calor de los conciertos del ska tradicional y el cansancio de los músicos empieza a dar un boom más lento al contratiempo que ejercen las guitarras y le da un carácter que nuevamente por accidente vuelve a llamar la atención del público. “Jamaican folklore still persisted by British audiences, they began to notice that the sounds became slower, due to the song generated by the autumn heat, therefore slow speed recordings began to be heard that began to attract attention”. (Augustyn, 2008, pág. 135)

1.5 Desarrollo del rocksteady

Como lo afirma Martínez (2001) a mediados de los sesenta llegaría un nuevo sonido a Kingstown y a las calles de Londres, se presentaba como el sucesor del ska, musicalmente generaba más importancia al bajo eléctrico con melodías más tratadas, y enriquecía la armonía con la guitarra eléctrica que provenía del boom del rock and roll por bandas como The Beatles y Rolling Stones. La adopción de estos dos instrumentos eléctricos sería decisiva para lo que se conocería más adelante como reggae. Sin embargo, hubo otra razón por la cual cambió el sonido del ska, y fue la influencia de la competencia económica, debido a que ante la imposibilidad de que las pequeñas productoras pudieran seguir costeadando las grabaciones del común brass del ska, le apostaron generar grabaciones sin brass, dándole más protagonismo a la voz, lo que en contexto resolvió el auge de nuevos cantantes.

De este modo el nuevo sonido que se generaba en estudios permitió que cantantes como Earl Morgan, Leroy Sibbles y Barry Llewellyn se desarrollasen a tope en bits más lentos. el origen etimológico del rock steady se debe precisamente a las canciones rock steady y Girl I've got a date de 1967 ambas creaciones de Alton Ellis y the Flames conocido como el padrino del Rock Steady.

Ilustración 7

Transcripción Intro rocksteady

Score Play

Rock Steady

transcripción intro

Alton Ellis
Arranger

The image shows a musical score for the introduction of 'Rock Steady'. It is arranged for Electric Guitar, Bass Guitar, and Drum Set 1. The music is in 2/2 time. The Electric Guitar part consists of a series of chords. The Bass Guitar part features a melodic line with syncopation, starting on the second beat of the first measure. The Drum Set 1 part provides a steady rhythm with a pattern of eighth notes and rests, marked with '1', '2', and '3' below the first three measures.

Nota:

Como se puede observar la melodía del bajo empieza a concretar la sincopa, donde se liga el pulso dos y el tres dándole un carácter más melódico, la batería empieza a darle acento al

pulso 2 del compás, y se mantiene el contratiempo habitual del ska pero con una velocidad más lenta.

Ilustracion 8

Patrón rítmico Rocksteady



BPM Generalmente 135 (Sharone, 2007)

Conocido por ser el Precursor directo del reggea, es un estilo musical que toma los elementos del Ska y el Rhythm and blues, y aunque el groove de la batería tiene mucha similitud al patrón de Ska, se debe resaltar que el Rock Steady por cuestiones de arreglos musicales y formato instrumental, le da un poco más de libertad al baterista para rellenar con otras células rítmicas en el HiHat.

la aparición de rocksteady ejerció al mismo tiempo que el apogeo de los rude boys como ya se ha comentado, la aparición del rocksetady coincidió con el apogeo de los rude boys, jóvenes de origen humilde y desarraigados del sistema político-social de los primeros años de la independencia de Jamaica y se veían reflejados en canciones como "rude boy gone jail" de Desmond Baker 6 The Clarendonians "No good rudie" de Justin Hinds & the Dominoes (martinez, 2001, pág. 21)

The Clarendonians – Rude Boy Gone A Jail Lyrics

Look at you boy 'this is disgrace

'Cause you going around saying you're a rude boy

You say that you never go to jail

Because there's a rule that you cannot fail

Oh rude boy, oh rude boy

Oh rude boy, here is how you fail

You went to town you saw a pretty little girl

Lord, you took her away and you go put it on

You going around boasting feeling good

But now you're in jail, only losers fail

Oh rude boy, oh rude boy

Oh rude boy, rude boy gone a'Jail (Lyrics freak, 2011)

Prince Buster , The skatalites & The paragons, príncipes del rocksteady y ska

Desde la concepción de Martínez, es un grupo formado a principios de los sesenta por Tyrone Evans, Bob Andy, Howard Barret y Jhon Holt. Quienes iniciaron la carrera musical siendo los pioneros del desarrollo del rocksteady con singles como: Memories by the score, on the beach, Only a smile o Wear you to the ball.

En 1967 grabarían lo que sería su canción más popular The tide is high, compuesta por Holt, tema que luego adoptarían en tres distintos géneros.

Sin embargo, tras este éxito Bob Andy se retiraría, mientras el resto de la formación continuaron unos años más de carrera dejando el legado y el principal referente del rocksteady.

Ilustración 8

Transcripción The Paragons "The Tide Is High"

Score **The Paragons - "The Tide Is High"** Jhon Holt.
intro Arranger

The musical score is presented in a standard staff format. The Violin staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Electric Guitar and Electric Bass staves use a treble and bass clef, respectively, with the same key signature. The Drum Set staff uses a drum clef. The score is divided into two measures by a double bar line with repeat dots. The first measure contains the main melodic and rhythmic elements, while the second measure is mostly rests.

Nota:

Como podemos notar en el intro de The Tide Is High, es la primera vez que se usa el violín (instrumento de cuerda frotado proveniente de Europa), dándole un color melódico diferente a lo habitual, usando el performance armónico de 1 4 5 característicos del blues manteniendo los mismos estándares del contratiempo en la guitarra con un tempo más lento y prolongado.

Prince búster y su legado al rocksteady y ska

Según (Martínez, 2001) Prince Búster fue un intérprete y productor muy relevante de los géneros ska y rocksteady. quien inició su carrera en 1956 con escaso éxito, pero en 1960 participaría de la canción "oh carolina" considerada como la canción origen del reggae a partir de ese momento Buster produciría docenas de discos para la disquera británica Blue Beat como:

- *Judge Dread Rock Steady*
- *She Was A Rough Rider*
- *Wreck A Pum Pum*
- *The Outlaw*
- *15 Oldies but Goodies - FAB*
- *Tutti Frutti - Melodisc*

" y se convertiría en un avanzado de la producción en estudio, usando métodos utilizados posteriormente por las nuevas generaciones" (Martínez, 2001, pág. 26)

Según Augustyn (2008) el ska estaba perdiendo fuerza ya no era tan popular, incluso el rocksteady que era básicamente ska pero con un patrón rítmico ralentizado requería un cambio, para ese entonces Prince Búster realiza la película (The Harder They Come) caiga quien caiga de 1972 y con ello daría atención a los ojos del mundo sobre la actualidad Jamaicana.

“Buster grabaría algunos discos que fueron distribuidos en Europa, de entre los que cabe señalar Ten Commandments (1967) número 81 en la lista de discos de la revista Billboard, o The Original Golden Oldies, Vol.2 (1973) y fundaría el

sello Prince Buster Records. Más tarde adquirido por Blue Beat, cuando a finales de los años setenta Buster atravesaba una crisis financiera y en el mismo período en el que desde Gran Bretaña grupos como Madness, Specials o the Beat reivindicaban su figura”. (Martínez, 2001, pág. 29)

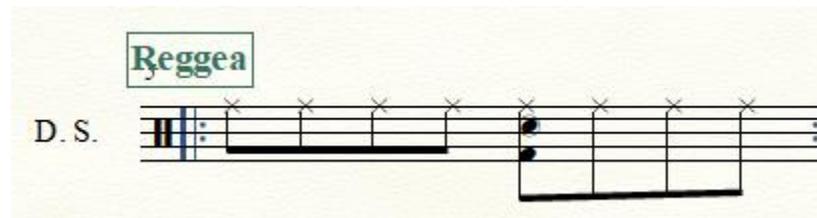
1.6 El nacimiento del reggae, la evolución del rastafarismo

Como lo indica, Martínez (2001) “El origen etimológico del término "reggae" se le atribuye a Clancy Eccles, quien hizo una casual y coloquial alteración del vocablo patois ‘streagge’ (mujer fácil), mientras que su hallazgo en grabaciones se encuentra el título del tema “Do the reggay.” (p.6)

Hecha en 1968 grabada por la banda Toots and the Maytals, en la casa de discos Beverly’s records, se anticipó lo que sería la primera vez que la palabra "reggay" apareciera en la lírica de una canción, cuyo objetivo era realizar algo diferente al rocksteady, con un bajo más marcado, siguiendo con la corchea swing tan popular del jazz, instrumentos de viento como el saxofón, pero el contratiempo definido por corcheas, es entonces cuando ese nuevo estilo de música empieza a popularizarse en todo Kingstown. El coro de la canción expresaba: “is this new dance? going around the town? we can move you baby (Then) Do the reggay, do the reggay, reggay”. (Martínez 2001 p 7).

Ilustración 9

base rítmica reggae



Nota

Patrón básico acento bombo y redoblante primer pulso de la 5 corchea

El reggae se remonta a partir de los años 1960, al combinar estilos tan diversos como el ska, el rocksteady, el rhythm and blues, el jazz, el mentó y el calipso. (Martínez 2001)

Jamaica para el año 1960 tenía un desorden social caótico, debido al avance de la pobreza y la lentitud del estado por garantizar mejores condiciones de vida, a través de nuevas empresas y inversión mientras en la oposición estaba representada por un economista radical Michael Manley, su doctrina de carácter socialista proponía, la autarquía y la independencia económica de EEUU, Y apoyado por las clases bajas, por los rastafaris que veían en el la libertad de expresión, por los conciertos masivos hechos por músicos reconocidos, en 1972 asume el poder de su partido como primer ministro de Jamaica.

Y se vivió el lema “No a la desigualdad, No a la separación. No al poder de uno sobre uno. NO a la injusticia. Si a la integración (Toda fragmentación es una ilusión”, dicen los sabios). Es difícil no verse representado.” (Bermúdez, 2005, p. 25)

Un artista pionero en el género reggae es Desmond Dekker, quien ya venía trabajando

producciones de ska en Inglaterra con gran reconocimiento como artista top, e incluyó en su cuarto trabajo discográfico *Isrealites*, lo que se conocería como la primer canción con influencia reggae conocida en Inglaterra (Connolly 2002 como se citó en Smoker, 2017)

En efecto, en Kingstown bajo el mismo estilo reggae, se promulgaban letras con ideologías de paz y protesta con sentido religioso acogidas por la reciente banda *The Wailers* bajo la voz de Bob Marley.

En el momento que Marley empieza a interesarse por la música es para el periodo de 1964, donde con 19 años de edad hacia parte de una banda del género rocksteady llamada *the Wailers*, su primer single musical fue denominado *Simmer Down*, con la discográfica *Coxsone* a finales de 1963. La formación original estaba compuesta por Marley, Bunny Wailer, Peter Tosh, Junior Braithwaite y dos coristas, Beverly Kelso y cherry Smith. (Connolly, 2002)

La vida de Bob Marley y su legado histórico

(Moskowitz, 2007) afirma que Nesta Robert Marley, nació el 6 de febrero de 1945 a las 2:30 pm, hijo de Norval Marley y Cedella Booker. Cuando Robert Marley cumplió 9 años su padre falleció, quedando a cargo de su madre Cedella quien en su casa *Nine Mile* “declarada monumento histórico Jamaicano” debía luchar para que Robert tuviera su plato de comida, ya que no tenían servicios públicos.

A sus 11 años se interesa por la música de Ray Charles, buscando así la manera de tener clases de música con Joe Higgs, un cantante reconocido para el año 1952.

Mas adelante junto a su hermanastro Bunny Wailer y Peter Tosh un compañero que había conocido en las clases de música forman una propuesta musical y al grupo le llamaron *The Wailing Wailers*.

A sus 18 años participan de una audición con el productor Clement Dodd quien decidió promocionarlos, y a finales de 1963 lanzarían su primer single llamado Simmer Down. en la famosa disquera Coxson, canción perteneciente al generó rocksteady, la canción obtuvo el primer puesto en el país.

Desde ese clímax que se produjo, Robert Marley apodado Bob Marley se dedica a explorar el nuevo sonido del reggae, que se estaba sazando en su Jamaica natal, para mostrarlo al mundo esta vez llevando la ideología rastafari con la que creció y adopto toda la vida. (Moskowitz, 2007).

El desarrollo del reggae en Jamaica a través de Bob Marley para el mundo

“The wailers habían obtenido un buen exito comercial en el Caribe, durante la mayoría de fase evolutivas del rock jamaicano”. (White, 1987, p. 49)

Siendo la primer banda emblemática del reggae en Jamaica con ideales pacifistas y protestantes, the wailers se convirtió en una sensación difícil de igualar debido a la cantidad de seguidores que se identificaban a plenitud con sus letras, ya que la falta de respeto hacia las clases bajas era inmensurable, a través de la cultura se fomentaba una nueva ideología que en su momento nadie conocía, pero que a través de la música se hizo viral, a diferencia del reggae que se escuchaba comercialmente en Inglaterra, en Jamaica brotaba un reggae puro, orgánico que desempeñaba el papel de defender la clase baja, de fomentar la paz, a la No violencia, a la reflexión y al dialogo cooperativo para ayudar a salir adelante esta clase sumergida en falta de alternativas para

salir adelante, así veían entre otros aspectos a Marley “se considera su capacidad para atraer a masas de gente con canciones muy comprometedoras en torno a las sublevaciones y la revolución social del Tercer mundo”. (White, 1987, pág. 50)

A través de the wailers, Bob Marley se convirtió en una figura pública simbólica en un país enseñado a la pobreza, un personaje como Bob acogía gran reconocimiento internacional.

"Sus compatriotas lo apreciaban por su naturaleza inescrutable, y por su comportamiento insondable. Les maravillaba que Marley fuera capaz de ascender de la pobreza miserable para convertirse en una de las figuras famosas de toda la historia del caribe " (White, 1987, pág. 51).

Entre the Wailers y Bob Marley, sus principales éxitos se encuentran temas como: No woman no cry, jamming, redemption Song, buffalo Soldier incluso Island records disquera que le compró los derechos a Coxson records, realizó un álbum recopilatorio tres años después de su muerte el 11 de mayo en 1981 a raíz de un cáncer, y es considerado el álbum más vendido en la historia con 15 discos platino en los Estados Unidos y más de 28 millones de copias en todo el mundo. (Bermúdez, 2005)

Por ende, el patrimonio ideológico que dejó Bob Marley y su exitosa música lo enmarcan como el exponente del Reggae más importante de todos los tiempos, su Ideología rastafari aún sigue en la fe de los miles de creyentes en todo el mundo, y su música además de ser patrimonio histórico y representativo de Jamaica es música en inmortal y su mensaje pasará de generación en generación. (Moskowitz, 2007)

Marco metodológico

Investigación creación

Como lo sustenta (Aguirre, 2021) la investigación creación “constituye una orientación metodológica que busca incorporar nuevas formas de argumentación, en pro de la producción y transmisión del conocimiento” (p 16). Ó como lo expone (Salgar, 2020) la investigación creación debe entenderse como una "indagación disciplinada", y para ser considerada como investigación debe ser accesible, transparente y transferible (p 5).

Lo que incorpora un proceso investigativo con el fin de adquirir herramientas para sustentar la elaboración de un resultado y lo que parte de una actividad pública, con énfasis a recurrir a cierto tipo de procesos, o métodos abiertos , cuyos resultados puedan servir a otro tipo de investigadores en otros diferentes contextos de análisis investigativo.

La principal característica que hace investigativa a una creación artística, es que produce como resultado una reflexión escrita; la cual determina el paso a paso al cual se recurrió, para llevar a cabo todo el proceso de análisis, práctica y resultados que parten de una motivación del proceso creativo, a través de una pregunta de investigación "o por una necesidad de crecimiento profesional o personal" (Salgar, 2020. p 8)

En esencia, la orientación del desarrollo investigativo, depende de distintos factores que el artista irá sumando sobre su plan creativo, como una idea borrosa que tendrá modificaciones en el camino y obtendrá más nitidez a través del ejercicio de análisis y sumatoria de elementos creativos, que se irán incorporando en la investigación, para así "determinar una tensión entre la reflexión y la obra". (Salgar, 2020.p 8).

Metodología de la investigación

La metodología de esta creación se basa en la hermenéutica musical ya que es mi propia percepción de un análisis musical, lo que permitirá adquirir las herramientas necesarias para contribuir a una fase creativa y plasmarla a través de dos arreglos y dos composiciones de mi autoría.

Es clara una intención creativa, pero depende parcialmente de las cualidades del estilo musical; las cuales se han ido adaptando a través de generaciones, llevando a cabo todo un proceso de análisis y desarrollo que han enmarcado un estilo musical particular en único.

Los pasos para realizar este análisis se enfatizarán en indagar, o descubrir las herramientas musicales a las cuales recurrieron distintos autores en sus diferentes creaciones, para así determinar de manera detallada las bases de cuatro esquemas musicales, como modelos de una propuesta creativa, y explicar el proceso que llevé a cabo para obtener las cualidades que enmarcarán el estilo de las creaciones artísticas musicales como propósito de la presente tesis.

2. Que es análisis musical

2.1 Es “la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral" (Bent,1980 citado en Nagore, 2005,p.1).

Quien alude a una mirada investigativa hacia una estructura musical o como objeto de análisis, el hallar elementos que componen la simetría, el orden, la función y el desempeño del interior de un esquema musical creado a partir de una tradición escrita u oral, pero también resalta la importancia de la comparación como un método que nos permite “determinar los elementos estructurales y descubrir sus funciones” (Nagore, 2005.p2) prácticamente el examinar a detalle que recursos musicales se usaron en un fragmento, una obra, o un repertorio de obras, entender a partir de que célula ritmicomelódica se crea un discurso musical, enfatizar que partes componen la obra, conocer la brecha del lenguaje armónico, melódico y rítmico a detalle.

Según (Nagore, 2005) resalta que el trabajo analítico desde una perspectiva más amplia se basa en "el examen, comprensión, explicación y/o interpretación de una realidad determinada, en este caso la música"(p.3). pero que el principal problema radica en la indeterminación de su propio objeto el detallar la música o la obra musical, por ende provoca una variante de planteamientos analíticos:

Como concebir una obra musical como un texto fijado en la partitura por un transcriptor o por el mismo compositor, lo que conlleva a un trabajo analítico determinativo y explicativo, en cuanto a sus funciones y combinaciones, donde el significado "de la obra derivaría de la coherencia interna de sus componentes" y el trabajo consiste en desvelar esa coherencia". (Nagore, 2005, p. 3).

“Aquí encuadraríamos los diversos tipos de análisis formal y funcional, el schenkeriano, la set-theory o teoría de conjuntos aplicada al análisis musical, el análisis paradigmático y otros tipos de análisis semiológico, así como de análisis del estilo música” (Nagore, 2005, p.3).

Una obra musical puede ser analizada como algo que va cambiando, y que se va modificando y edificando a través de su proceso como ente histórico, por ende su análisis se basa en sus “aspectos cambiantes de la obra musical : interpretación, recepción, y entorno contextual”. (Nagore, 2005,p3).

“esta línea se encuadrarían la teoría y análisis de la recepción, así como el análisis practicado por otras corrientes de tipo hermenéutico – como la new musicology – o los diversos análisis de la interpretación. El significado de la obra derivaría de la materialización histórica de su devenir, que la "construye" de alguna manera”. (Nagore, 2005,p3).

3. La obra musical también puede ser percibida a través de la percepción, en la concepción de que la obra no existe sino en cambio suena; en ese punto, el mecanismo de análisis se ejecuta con la escucha, llevando a cabo un proceso cognitivo y fenomenológico.

Según (Tangerife, 2017) el marco musical es un proceso académico que recurre a optimizar una profunda atención, ya que se requiere comprender a detalle los materiales que se usaron en cuanto distinción de estructuras formales, melódicas y rítmicas, en la pieza musical que se pretenda analizar, desde el plano escrito o partitura.

Desde dicha perspectiva, constituye una piedra angular en la investigación musical, debido a las aportaciones que pueden enriquecer al compositor desde las distintas dimensiones musicales: morfología, estructura formal, sintaxis, estilo estético; aportaciones que permiten al músico tener una mirada holística de los hechos musicales que están aconteciendo en la obra.

Para el análisis musical se destacan distintas particularidades que se deben resaltar y entrever de manera detallada, por ser cualidades que se obtienen de toda pieza musical, que enmarcan todo el contexto de una obra como base fundamental en el análisis musical.

1. Análisis de la forma: “se llama forma a la estructura, el esquema o el principio organizativo de la música”. (Tangerife, 2017,p 21).Se refiere a la disposición del orden de los elementos de una composición musical que generan el sentido y la coherencia a quien la escucha. Aunque también se aprehensa al plan estructural de un movimiento único de donde proveen los términos ternario, binario, ritornello, rondó, sonata y variación, que clasifica las particularidades formales de un movimiento.

Ilustración 10

Proceso de análisis de la obra Op. 20 N° 2 Frühlingsglaube del compositor Austriaco

Franz Peter Schubert

Tabla 3. Diagrama general del análisis formal de la obra Frühlingsglaube Op. 20 N° 2 Schubert.

Frühlingsglaube Op. 20 N° 2 Schubert						
Sección A			Sección A'			
Introducción	Tema a	Tema b	Introducción	Tema a'	Tema b'	Introducción
Compás 1 -5	Compás 6 -13	Compás 13 -24	Compás 24 -28	Compás 29-36	Compás 36-47	Compás 47-52
I Tónica	I Tónica	V Dominante	I Tónica	I Tónica	V Dominante	I Tónica

Reproducida de (Tangerife, 2017.p20)

1. Análisis ritmicomelódico del inciso, célula o motivo, antecedente y consecuente.

Según (Tangerife, 2017) se refiere a la célula ritmicomelódica que genera coherencia en una obra, quien contiene la identidad, relación y lógica, a la labor compositiva, los elementos que conforman un motivo son interválicos y rítmicos, con el fin de producir un contorno reconocible con una armonía inherente al antecedente se refiere a una idea rítmico melódica en forma de pregunta o frase inconclusa y el antecedente es de igual manera la respuesta o la conclusión de la misma.

Ilustración 11

Fragmento análisis de rítmico melódico del motivo, antecedente y consecuente (sección A), Tema A, compases 1 – 5

65

pp

T D7 T D7 T D7/s

S D7 T

Pedal en tónica
 Antecedente
 Consecuente
 Introducción
 Motivos

Reproducido de (Tangerife, 2017.p 20)

2. Analisis armonico

Según (Tangerife, 2017) se refiere a entender la progresión de acordes que se impulsan desde la Introducción hasta el final de la obra, con su clara notación musical en simbología romana, donde se evidencian los grados de atracción entre voces y su respectiva resolución, con el fin de concretar las zonas de relajación, media tensión y tensión absoluta en una obra.

Ilustración 12

Ejemplo análisis armónico

The image shows a musical score with two systems. The first system is marked with a blue bracket on the left. The second system has a yellow circle around the S6 chord. Below the score, a legend indicates 'Consecuente' with a bracket and 'Progresión' with a circle.

Legend:
[] Consecuente
○ Progresión

Reproducido de (Tangerife, 2017.p 30)

Nota:

El análisis armónico se refiere en cuanto a la progresión de acordes en numerología romana, que establecen la base de las melodías, y por concepto de estilo la progresión puede ser un referente importante para que una pieza suene al estilo musical al que se busca exponer.

Análisis de canciones

Canción: Solo vivir

Compositor: Aureli Nandes

Forma: Intro, Intro A, A, Intro A, A, Intro A, interludio, B, Modulación Intro A, Variación modulación Intro A, final.

Tonalidad: Em

Instrumentación: sintetizador, acordeón, bandolín, trombón, trompeta, bajo, guitarra eléctrica, voz, set de batería.

2.1.1.1 análisis forma

Intro	Intro A	Parte A	Intro A	Parte A	Intro A	Preludio
16 compases	16 compases	16 compases				16 compases
8 + 8	8 + 8	8 + 8				4 +4 + 8

Coro	Modulación Intro A	Variación Intro A modulado	Coda
16 compases	16 compases	16 compases	2 compases
4 +4 + 8	8 + 8	4 +4 + 4 + 2	2

La introducción empieza en métrica ternaria con una melodía melancólica ejecutada por un acordeón en 8 compases con una repetición. En la introducción A empieza la melodía principal a tempo de 170 en negra, melodía muy enérgica característica del ska que a sus 8 compases retoma a la repetición. la parte A es voz párrafo uno y dos. Retoma Intro A, parte A, Intro A. En el preludio se encuentra el contrapunto entre dos vientos pregunta y respuesta. El coro con duración de 16 compases sólo se repite una vez. La modulación es la melodía del intro F#m en 16 compases. la variación de la intro es un segmento de la melodía repetido 4 veces con carácter de finalizar. La coda la recibe el bajo en una escala melódica ascendente hacia la nueva tónica.

2.2 análisis melódico

Ilustración 13

Transcripción melodía trompetas SOLO VIVIR

Nota:

La melodía de la trompeta se mueve por el arpeggio del acorde de del sexto grado mayor de manera retardada para hacer cadencia perfecta en el quinto grado, y retoma al mismo círculo a un tempo lento.

La melodía A o principal se realiza a tempo con anacrusa compas de 4/4, con una melodía basada en cuatro negras en el arpeggio del acorde tónica y un silencio equivalente a una blanca con puntillo, silencio de corchea y continua su línea melódica con una corchea en tiempo débil o en contratiempo donde progresa con 6 corcheas en movimiento escalístico regresivo, determinando el antecedente de la melodía principal.

El consecuente inicia la misma manera con anacrusa en el tercer tiempo del compás 8 con una negra y una corchea establecidas en contra tiempo, para continuar con dos blancas a tempo,

una blanca con puntillo, una negra y un redonda donde finaliza el motivo repitiéndose 8 compases mas adelante .

Ilustración 14

Análisis melódico armónico sobre Transcripción bajo solo vivir

BASS Solo Vivir transcripcion
jonathan rodriguez

The image shows a musical score for Bass in the key of D major (one sharp). It consists of three systems of notation:

- System 1:** Starts with a 3/4 time signature. A red box highlights the tempo marking "alegro" and a quarter note with "=120". A blue box highlights the first two measures, which contain a chromatic ascending line (G4, A4, B4, C5) followed by a whole note rest. Chords Em, Am, and B7 are indicated above the staff.
- System 2:** Starts with a measure rest (8). A blue box highlights a measure with a chromatic ascending line (G4, A4, B4, C5) and a whole note rest, labeled "M.E.A.G". Chords Em, Am, and B7 are indicated above the staff.
- System 3:** Starts with a measure rest (16). A green box highlights a 2/2 time signature change. An orange box highlights a 4/4 time signature change. A red box highlights a quarter note with "=200". A grey box highlights a measure with a chromatic ascending line (G4, A4, B4, C5) and a whole note rest. Chords Em, Am, and B are indicated above the staff. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Nota **Cambio tempo**
retardando

La melodía del bajo empieza con una melodía ascendente cromática con la intención de llegar a la tónica desde el quinto grado, la célula rítmica del bajo se compone de negra silencio de negra y negra que acentúa el primer tiempo del compás en $\frac{3}{4}$.

Existen tres cambios de métrica con la intención de evidenciar la melodía que iniciara a tempo, donde el motivo rítmico melódico del bajo se basa en una negra con puntillo corche y dos negras.

Trompeta preludio

Ilustración 15

Análisis melódico sobre transcripción de trompeta sección preludio solo vivir

The image displays a musical score for the Trompeta preludio, consisting of four staves of music. The score is annotated with various musical terms and boxes:

- Staff 1 (Measures 44-48):** A red box labeled "antecedente" covers measures 44-48. A blue box labeled "M.E.D." covers measures 45-47. A grey box labeled "SINCOPA" covers measures 46-47. A blue box labeled "concecuente" covers measures 48-49.
- Staff 2 (Measures 49-53):** A yellow box labeled "M.R.D." covers measures 49-51. A blue box covers measures 50-52. A pink box covers measures 53-54. Below the staff, there are markings for "8", "8", and "7" measures.
- Staff 3 (Measures 76-81):** A pink box covers measures 76-77. A green box labeled "RETARDANDO" covers measures 77-81. A yellow box covers measures 78-80. A pink box covers measures 81-82.
- Staff 4 (Measures 82-87):** A pink box covers measures 82-83. A first ending bracket labeled "1." covers measures 84-85. A second ending bracket labeled "2." covers measures 86-87.

Additional annotations include "MODULACION" in pink above measure 76 and "RETARDANDO" in green above measures 77-81.

Nota

La melodía de la trompeta en el preludio es una variación de la melodía principal, ya que de igual manera comienza en anacrusa anticipando el séptimo grado, detalle que es característico en esta composición “comenzar de manera cromática la escala”, en este caso tenemos sincopa en compas 45 y 49 como nueva variante.

En la modulación se evidencia un retardando basado en 4 calderones que detienen el tempo de la canción por unos segundos, para retomar la melodía de la parte A a tempo, pero esta vez un tono ascendente.

Ilustración 16

Análisis melódico sobre transcripción melodía trompeta sección coda

Trompeta melodía final (Coda)

76

82

90

antecedente variación melodía A

cambio T

consecuente

Nota

La coda se basa en una variación melódica de la melodía principal modulada, otra herramienta usada en el género ska, que Re expone una variación de la melodía principal constantemente para finalizar, en el caso de la trompeta debido a su afinación en Bb, su nueva tónica es G#m a la que termina en una cadencia auténtica perfecta.

Análisis armónico

Primer círculo armónico introducción en 3/4

Im	Im	V1	IVm	V7	V7	Im	Im
Em	Em	C	Am	B7	B7	Em	Em

Círculo armónico introducción A, voz, párrafos

Im	Im	IVm	IVm	V7	V7	Im	Im
Em	Em	Am	Am	B7	B7	Em	Em

Círculo armónico prelude y coro

V11	V11	III	III	VII	VII	III	III	V7	V7	Im	Im	IVm	V7	Im	Im
D	D	G	G	D	D	G	G	B7	B7	Em	Em	Am	B7	Em	Em

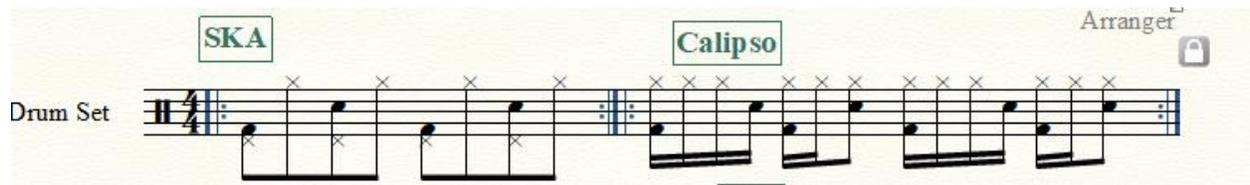
Círculo armónico modulación

Im	Im	IVm	IVm	V7	V7	Im	Im
F#m	F#m	Bm	Bm	C#7	C#7	F#m	F#m

Análisis rítmico

Ilustración 17

Transcripción sed baterías ritmos utilizados en solo vivir



“Solo vivir” fusiona dos ritmos: uno es la célula rítmica del ska con bombo en 1 y 5 tiempo, redoblante acentuando el contratiempo en 2 y 4 tiempo, el hit hat acentuando los contratiempos, y el hit hat foot acentuando tiempos fuertes.

Y una variación de calipso en el prelude o instrumental, con consta de una clave basada en dos negras con puntillo y negra, que la da un contraste caribeño.

Conclusiones

Por su forma el ska tiene la particularidad de dar protagonismo al brass de vientos, con secciones melódicas de más de 14 compases en diferentes partes de la estructura, usa herramientas de cambios progresivos del tiempo como el retardando o rallentando, a pesar de que su armonía es sencilla los contrastes se generan en los cambios sucesivos de la forma, sin dejar a un lado el patrón rítmico melódico de la melodía principal o parte A.

Se usa la herramienta de la modulación al final de la canción para dar un carácter más energético cualidad general del ska.

2.1.2 La fuerza del amor Doctor Krapula

Autor: Mario Muñoz **Álbum** Bombea 2005

Compositor: David Jaramillo

Forma: Introducción, A, A, Puente, Coro, Preludio, A, A, Puente, Coro, Variación, Coro modulado, Coro modulado, Preludio Modulado, final.

Tonalidad: F#m

Instrumentación: sintetizador, acordeón, trompeta, bajo, guitarra eléctrica, voz, set de batería.

Análisis forma

Intro	Sección A	Sección AB	Puente	Coro	Preludio	Sección AC
10 compases	8 compases	8 compases	8 compases	8 compases	8 compases	8 compases
2 +4 +4	4 + 4					

Sección AD	Puente	Coro	Variación	Coro modulado	Preludio	Final
8 compases	8 compases	8 compases	8 compases	24 compases	8 compases	4 compases
4 + 4	4 + 4	4 + 4	4 + 4	12 + 12	4 + 4	

Nota

La “ fuerza del amor” inicia con una melodía en el acordeón con duración de 10 compases en tempo libre con carácter melancólico, pero luego a través de un acento de 4 negras inicia a tempo con la parte A la cual lleva la melodía de la voz con duración de 8 compases y repite la misma línea melódica con distinta letra. El puente tiene una duración de 8 compases con ímpetu que propone un hilo conductor entre párrafo y coro. El coro contiene 8 compases que conllevan el clímax de la canción. El preludio es un área instrumental de vientos con duración de 8 compases. La parte A retoma con dos párrafos distintos, pero con la misma línea melódica. El puente inicia de nuevo como hilo conductor hacia una variación, que tiene la intención de generar un segundo clímax que es el coro modulado un tono arriba y se repite 4 veces. Retoma el preludio en la nueva tonalidad y finaliza con un rallentando con duración de 4 compases.

Ilustración 18

Análisis melodía trompeta sección Intro la fuerza del amor

LA FUERZA DEL AMOR transcripción jonathan rodríguez

trompeta en B_♭

antecedente

consecuente

Nota

La melodía principal se basa en el motivo rítmico del primer silencio de tresillo de negra, cinco tresillos de negra y dos blancas, el cual inicia como antecedente y luego se convierte en consecuente.

Ilustración 19

Análisis melodía acordeón fuerza del amor

acordeon

LA FUERZA DEL AMOR

motivo

The image shows a musical score for an accordion piece titled "LA FUERZA DEL AMOR". The score is in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. It starts at measure 11. The melody is analyzed into several phrases and semiphrases:

- frase A** (red line): Encompasses measures 11-15. It begins with a "motivo" (marked with a stylized 'S' symbol) and includes "Semifrase A" (measures 11-14) and "Semifrase B" (measures 14-15).
- frase B** (blue line): Encompasses measures 16-21. It includes "Semifrase C" (measures 16-19) and "Semifrase D" (measures 19-21).
- frase B** (green line): Encompasses measures 22-26.
- frase B** (green line): Encompasses measures 27-31, ending with a "Coda" symbol.

Measure numbers 11, 16, 22, and 27 are indicated on the left. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like "D.S.al Coda".

Nota

El motivo rítmico se plantea en diferentes alturas con las distintas semifrases las cuales determinan las distintas frases A, B y C.

Una herramienta contrapuntística usada en esta canción, ya que esta melodía se contempla en la introducción y en los 4 distintos párrafos, haciendo evidente la intención de mantenerse progresivamente.

Ilustración 20

Análisis melodía trompeta la fuerza del amor general

SCORE **LA FUERZA DEL AMOR** transcripcion jonathan rodriguez

TRUMPET IN B \flat

11 8 8 6 corte

Frase A

35 Coda 8 semifrase A

semifrase B Semifrase C D.S. al Coda

47 Coda 8 nueva tonica 7 1. 2 9 S.f.A

52 S.f.B S.f.C

78 p

Nota

La trompeta inicia resaltando un corte efusivo con la batería en el compás 34 de dos blancas dos corcheas, negra, dos corcheas, negra. Retoma en el compás 37 con una frase prolongada hasta el compás 44, que esta complementada de las semifrases A B y C.

En el cambio de tonalidad se distinguen las mismas semifrases moduladas a la nueva tónica (Gbm).

Ilustración 21

Análisis armónico la fuerza del amor

LA FUERZA DEL AMOR

ELECTRIC BASS

10 **arpeggio** **parrafos** $F\#_m$ Im B_m IVm $C\#7$ V7

E.B. 16 $F\#_m$ B_m $C\#7$ D VI **puente** A III

E.B. 24 D VI E VII A III **Coro** $C\#_m$ Vm

E.B. 32 B_m IVm D VI E VII **To Coda** A $C\#_m$

Nota

El bajo comienza en movimiento tético con el arpeggio de la tónica para empezar el primer movimiento armónico de los párrafos basado en I, VIm, y V.

El puente con intención aumentar tensión recurre al círculo armónico de VI, III, VI, VII. Es allí donde el peso de la dominante recae en el séptimo grado para resolver en el III.

En el coro se intercambia la tónica, creando un intercambio tonal donde el III grado se convierte en la nueva tónica que de por si se respalda por su círculo armónico III, Vm, IVm, VI, VII

Ilustración 22

Análisis armónico bajo eléctrico general

The musical score for electric bass guitar is presented in six systems, each starting with a measure number and a bass clef. The key signature is one sharp (F#).

- System 1 (Measures 47-53):** Chords are C#m Vm, Bm VIm, D VI, and Bm VIm. A "rock" annotation is placed above the staff.
- System 2 (Measures 54-60):** Chords are D#m VIm, C#m Vm, E VII, F# VII/Im, and F#. A pink box highlights the F# VII/Im chord with the word "modulacion" written above it. A "ska" annotation is placed above the staff.
- System 3 (Measures 61-68):** Chords are B III, D#m Vm, C#m IVm, E VI, and F# VII/Im. A blue annotation "coro modulado" is placed above the staff.
- System 4 (Measures 69-76):** Chords are B III, D#m Vm, C#m IVm, and E VI.
- System 5 (Measures 77-83):** Chords are F# VII and G#m Im.
- System 6 (Measures 84-89):** The staff is mostly empty, with a diamond symbol (◊) in the final measure.

Nota

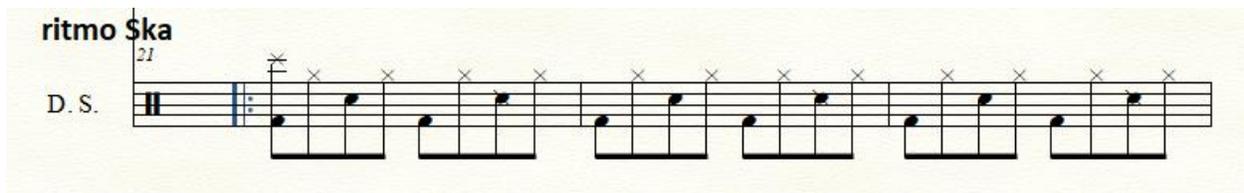
Como es habitual en el género ska, se propone una modulación que en este caso inicia con el séptimo grado de la nueva tónica, dando un nuevo ambiente con intenciones de sumarle más clímax al coro, momento donde se expone el coro repetidas veces para terminar con un retardando que ejecuta la cadencia hacia la tónica real.

Análisis rítmico

la fuerza del amor contiene tres estilos rítmicos diferentes que encasillan la canción a un ska fusión

Ilustración 23

Análisis rítmico sed de batería ritmo ska la fuerza del amor

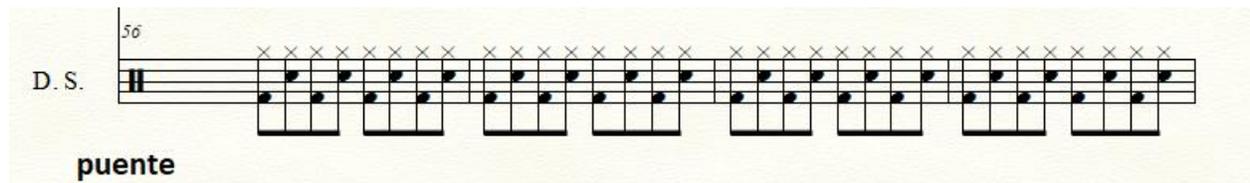


Nota

Ritmo primario ska con bombo en primer tiempo, redoble en tercer tiempo, hit hat en segundo y cuarto tiempo base rítmica tradicional.

Ilustración 24

Análisis rítmico sed de batería sección puente la fuerza del amor



The image shows a musical score for a drum set (D.S.) for the bridge section of the song 'La fuerza del amor'. The score is written on a five-line staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The notation includes a double bar line at the beginning, followed by a series of rhythmic patterns. The patterns consist of eighth notes and quarter notes, with 'x' marks above the notes indicating cymbal hits. The word 'puente' is written below the staff.

Nota

el puente tiene un Groove de rock

Ilustración 25

Análisis rítmico sed de batería sección variación la fuerza del amor



The image shows a musical score for a drum set (D.S.) for the variation section of the song 'La fuerza del amor'. The score is written on a five-line staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The notation includes a double bar line at the beginning, followed by a series of rhythmic patterns. The patterns consist of eighth notes and quarter notes, with 'x' marks above the notes indicating cymbal hits. The word 'variación' is written below the staff.

Nota

El hit hat se mantiene en corcheas, el redoblante se efectúa en tiempos fuertes, mientras que el bombo va variando intercalando corcheas con semicorcheas.

Conclusiones del análisis canción fuerza del amor

La fuerza del amor en su formato original posee particularidades emblemáticas de la estructura ska, ya que posee herramientas compositivas como la construcción de líneas melódicas en el

brass de vientos con protagonismo, muy usual en el género y que además van resaltando partes significativas para el oyente.

La fuerza del amor mezcla ritmos transitorios al ska como el rock, el groove rock y el punk, que enmarcan un cuadro de atención y de matices para percibir cambios auditivos, que van coloreando la estructura de la canción y permite al oyente disfrutar de diferentes timbres rítmicos en una misma canción.

En su final, crea una adaptación de toda la canción, hacia la modulación a un tono ascendente a su origen, creando una sensación de energía y de atención herramienta muy usual en el género ska, y que connota un carácter estrecho entre la fusión de ska y rock.

2.1.1 Mejor que a ti me va

Autor: Andrés Cepeda, Juan Carlos Rodríguez, Pedro González y Emiliano Vásquez

Álbum: Mil Caminos

Compositor: David Jaramillo

Forma: Introducción, Parr1, Puente, Coro, Parr 2, Puente, Coro, Preludio A, Pregón, Preludio B, Pregón y preludio B, Puente, Coro

Tonalidad: F#m

Instrumentación: sintetizador, acordeón, trompeta, bajo, guitarra eléctrica, voz, set de batería.

Análisis forma mejor que a ti me va

Intro	Sección A	Puente	Coro	Sección A B	Puente	Coro
4 compases	8 compases	8 compases	6 compases	8 compases	8 compases	6 compases

Preludio A	Pregón	Preludio B	Pregón y preludio A	Puente	Coro	Coda
4 compases	8 compases	4 compases	4 compases	8 compases	6 compases	4 compases

En el análisis armónico podemos observar una intención detallada de involucrar distintos matices en diferentes ordenes, inicia con una introducción en 4 compases con el fin de empezar la primer sección de una manera des complicada, también se puede observar que el puente tiene un lugar estratégico, siendo una herramienta muy útil para prolongar la anticipación del coro.

Se notan distintas variaciones melódicas que en el trayecto de la canción enriquecen el sentido melódico y trasciende la simplicidad de una vitrina armónica a un cambio de matices con el brass de vientos.

Ilustración 25

Análisis melódico del sintetizador Mejor que a ti me va

Sintetizador

Mejor que ati me va compadres

Piano

Am Dm antecedente Am Dm concecuente Am

Dm G C M.E.D.G F Dm E7 E7 Dm

6

Nota

La canción inicia con un sintetizador exponiendo célula rítmica repetitiva, la primera haciendo cadencia en el quinto grado del arpegio de tónica y el segundo haciendo cadencia en el tercer grado del arpegio de tónica.

Más adelante realiza una melodía en grado conjunto con intención de ir hacia el quinto grado que ambienta los párrafos.

Ilustración 26

Análisis melódico trompeta mejor que a ti me va primera parte

Trumpet in B \flat

Mejor que a ti me va

Compadres

4 8 Tetico M.R.D

17 2 M.E.A.G 3 2

27 3 M.E.A SINCOPA

Nota

La trompeta inicia en modo tético dando más fuerza el primer tiempo, más adelante apoyando por medio de movimientos escalísticos por grado conjunto secciones del puente y el coro.

Ilustración 27

Análisis melódico trompeta mejor que a ti me va segunda parte

The image shows a musical score for trumpet in G major, with four staves of music. The score is annotated with various terms and boxes:

- Staff 1 (measures 32-36):** A red box labeled "Antecedente" covers measures 32-35. A green box labeled "Sincopa" covers the final note of measure 35. A blue box labeled "concecuente" covers measures 36-37. An orange box labeled "celula rit." covers measures 36-37.
- Staff 2 (measures 37-41):** A blue box labeled "M.E.A.G" covers measures 37-40. Two green boxes labeled "Sincopa" are placed under the final notes of measures 40 and 41.
- Staff 3 (measures 42-47):** A blue box labeled "M.R.D.G" covers measures 42-47. A green box labeled "Sincopa" is placed under the final note of measure 47.
- Staff 4 (measures 48-52):** A blue box labeled "M.R.D.G" covers measures 48-52. The first measure (48) contains a double bar line and a fermata over a whole note. Measures 49 and 50 contain triplets of eighth notes, each marked with a "3".

Nota

Por el estilo se adopta la sincopa en distintas partes prolongando la última semicorchea, se siguen dirigiendo movimientos escalísticos ascendentes, todo en sentido de la célula rítmica de semicorchea, corchea, semicorchea ligada a una blanca.

Ilustración 28

Análisis melódico trompeta mejor que a ti me va Coda o final

2 Mejor que a ti me va

58 celula ritmica antecedente consecuente

62 antecedente M.E.A.G consecuente

67 M.E.A.G

Nota

Para la coda aparece una nueva célula rítmica de corchea con dos corcheas establecida como eje de la melodía, se siguen manteniendo movimientos escalísticos ascendentes, se evidencia el antecedente y consecuente que se convierten en una pregunta y respuesta.

Ilustración 29

Análisis melódico armónica mejor que a ti me va general

Mejor que a ti me va compadres

Electric bass

Am Im Dm IVm Am Im Dm IVm Am Im Dm IVm G VII C VI F VI Dm IVm E7 V7 E7 V7

13 Dm IVm G VII C III Am Im Dm IVm G VII C III Am F VI E V AmEAmA Dm IVm G VII

22 C III F7 V7/Idism7b5 Bm(b5) V7 E V7 Am Im Dm IVm Am Im Dm IVm G VII

24

Nota

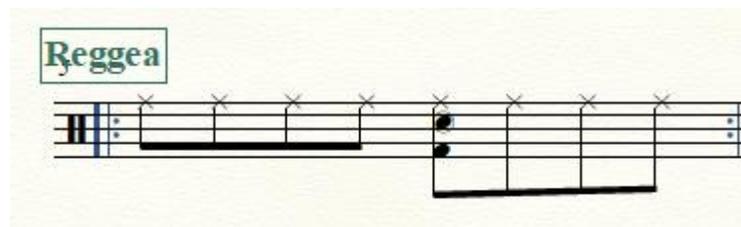
En el eje armónico de la introducción se manifiesta una base entre tónica y subdominante. La base armónica de los párrafos se caracteriza por una coloración de más grados tonales en dirección a la dominante.

El puente usa transitoriamente compases divididos entre dos áreas de la tonalidad, para llegar al coro que usa el segundo grado disminuido 7, usando así todas las herramientas tonales basadas en un solo esquema.

Análisis rítmico

Ilustración 30

Análisis rítmico sed de batería ritmo reggae



En la canción “mejor que a ti me va”, se usa el mismo consolidado rítmico del reggae acentuando el bombo en el tercer tiempo del compás, rítmicamente se mantiene en toda la canción, varían las formaciones armónicas pero el ritmo se basa en el carácter de reggae.

Conclusiones análisis mejor que a ti me va

“Mejor que a ti me va” exprime toda la tonalidad de do mayor en su totalidad, adecua los compases de forma que encajen en momentos de la canción de a dos tiempos por compas, creando variaciones basadas en no salirse del sistema tonal o usar requisitos armónicos de otras tonalidades, es una muestra de que se puede colorear a la perfección una canción reggae usando los colores que permite la tonalidad, variando las formas del desempeño armónico usando tres formaciones diferentes entre introducción, versos, puente y coro.

Resultados

4.1.1 Arreglo canción La orgullosa Agrupación Pulido Son, (versión ska, cumbia y rock)

Autor: Juan Fernando Pulido

Compositor: Juan Fernando Pulido

Formato instrumental: sed de batería, bajo eléctrico, brass cobres, guitarra eléctrica, voz

Tonalidad: Fa mayor

Formato instrumental: Bajo eléctrico, guitarra eléctrica, sed de batería, voz, trompeta 1 y 2 y trombón

Arreglo: Jonathan rodriguez

La canción la orgullosa es originalmente la quinta canción en orden, grabada en estudio por el grupo carranguero Pulido Son en el 2017, bajo el álbum carranga campesina ,teniendo en cuenta que la métrica de la carranga campesina es de 2 / 4 , quise adaptarla a los 4 /4 que caracterizan al estilo ska, por ende la melodía del requinto tiple lo harán las trompetas, la armonía realizada por el tiple lo hará la guitarra eléctrica ,propagando el contratiempo que es una cualidad muy importante para la estética ska,

La guitarra quien estiliza el bajo en la carranga, será reemplazada por el bajo eléctrico para el arreglo, ejecutando negras a tiempo particulares en el género ska, y la guacharaca instrumento de percusión en la carranga será reemplaza por el set de batería.

Ilustración 31

Análisis Transcripción arreglo la orgullosa versión ska Intro

The image displays a musical score for the introduction of 'El boyaco Pulido Son version ska'. The score is divided into two main sections: the first section (left) is labeled 'antecedente' and the second section (right) is labeled 'consecuente'. The score includes parts for Trumpets 1 and 2 (Bb), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drum Set (D.S.). The introduction begins with an 'antecompas' (pickup) marked 'Corte rítmico' (rhythmic cut), which is highlighted in red. The main melody is played by the trumpets, with the first two measures of the 'antecedente' section highlighted in green. The 'consecuente' section follows, with the first two measures highlighted in green. The drum set part features a 'Corte rítmico' (rhythmic cut) in the fourth measure, highlighted in blue. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Nota

Se puede denotar que la canción inicia con un antecompas que genera un acento en el primer tiempo del primer compas, iniciando así la melodía principal ejecutada por las trompetas en Bb las cuales a distancia de una sexta menor se acompañan, en el cuarto compas empiezan los cortes que varían el perfil tradicional rítmico del ska, herramienta usada en anteriores análisis que generan mas contraste a la base rítmica.

El perfil melódico inicia en una frase dividida en dos secciones antecedente y consecuente, las cuales serán el motivo rítmico melódico en toda la canción.

Ilustración 32

Análisis Transcripción arreglo la orgullosa pulido son ska voz principal

The image displays a musical score for 'La orgullosa pulido son ska' in Ska style. It is divided into three systems. The first system (measures 1-5) is titled 'a pulido son version Ska' and features a vocal line with lyrics: 'me des-que soy bo-ya co-que e-lla-se-sien-te fe-liz-mo'. The second system (measures 6-21) is titled 'La orgullosa pulido son version Ska' and features a vocal line with lyrics: 'por-que to-ca tran-ga-pas bo-va-co-vo-si so-gán-que es vien-do-la-cin-tu-ra-ra-que-to-dos-fe-dá-que es to-d-go-d-ta-in-da-n'. The instrumental parts include B♭ Trumpets 1 and 2, Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.).

Nota

Podemos apreciar que la melodía de las trompetas es ahora la voz principal, ya que el motivo rítmico melódico que escogí para iniciar la canción, es una variación de la voz cuya finalidad es resaltar el ejercicio melódico del puente y el coro.

Ilustración 33

Análisis Transcripción arreglo la orgullosa variación 1 brass

The image displays a musical score for 'La orgullosa variación 1 brass'. It features a vocal line and instrumental parts for B♭ Trumpets 1 and 2, Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The score includes annotations: 'antecedente' and 'consecuente' are marked on the vocal line; 'variación rítmica A' is marked on the guitar and bass lines; and a green arrow points to a specific melodic phrase in the B♭ Tpt. 1 part.

Nota

En esta sección inicia una variación del brass de vientos, con una melodía totalmente independiente de la melodía principal, esta vez partiendo de un motivo melódico prescindido por un antecedente y un consecuente se repite el mismo círculo melódico dándole protagonismo a las trompetas, perpetuando un cambio en asociación a lo que venía melódicamente estipulado.

Ilustración 34

Análisis Culminación de la primera variación 1 de brass de vientos

The image displays a musical score for the piece "La orgullosa pulido son version Ska". It is divided into two systems, measures 11 and 12. The first system (measures 11) is annotated with three colored boxes: a green box labeled "antecedente" covering measures 11.1-11.2, a red box labeled "consecuente" covering measures 11.3-11.4, and a blue box labeled "variación" covering measures 11.5-11.6. The second system (measures 12) has a blue box labeled "D.S. al Coda" covering measures 12.1-12.2. The score includes parts for B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, E. Gtr., E. B., and D. S. The "variación" section is marked with "variación rítmica A".

Nota

Se puede determinar el plan melódico para terminar la variación, en este caso recurriendo a los tresillos de negra acentuados de la misma manera en la batería, con el fin de cerrar ese ciclo melódico dejando a la expectativa al oyente sobre lo que pueda seguir musicalmente.

Ilustración 35

Análisis segunda variación, sed de cumbia canción la orgullosa arreglo

The image shows a musical score for 'La orgullosa pulido son version Ska'. The score is divided into two main sections: 'Antecedente' (highlighted in red) and 'consecuente' (highlighted in green). The 'consecuente' section is further divided into 'bajo cumbia' (highlighted in blue) and 'patron ritmo cumbia' (highlighted in blue). The score includes parts for B♭ Trumpet 1 and 2, Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), and Double Bass (D. S.). The 'bajo cumbia' section features a rhythmic pattern of eighth notes, while the 'patron ritmo cumbia' section features a pattern of eighth notes with a '3' below them, indicating a triplet. The 'Antecedente' section features a melodic line in the brass instruments. The 'consecuente' section features a melodic line in the brass instruments and a rhythmic pattern in the bass instruments.

Nota

Se comprende la idea de cambiar el ritmo desde su base usando la misma métrica para combinar nuevos pasajes musicales, en este caso se incorporó la adaptación de cumbia con carácter instrumental, donde el brass de vientos inicia una secuencia melódica, siendo una segunda variación, ya que transcurre en una nueva particularidad y es que amplifica el motivo melódico de la primer variación de corchea a negra y de negra a blanca pero en diferente asociación musical.

Ilustración 36

Análisis Final la orgullosa orgullosa arreglo

The image shows a musical score for the piece "La orgullosa pulido son version Ska". The score is divided into three main sections, each highlighted with a different color:

- antecedente (red):** This section covers measures 114 and 115. It features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.
- concecuente (blue):** This section covers measures 116 and 117. It continues the melodic and rhythmic themes from the antecedente section.
- conclusión melódica (green):** This section covers measures 118 and 119. It features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

The score includes staves for B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, E. Gtr., E. B., and D. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is numbered 27 and 28.

Nota

En la resolución de la orgullosa pensé en un fragmento concebido en la canción solo vivir, donde en el final se usaba la herramienta de retardando o calderón que enmarcaba un final con ímpetu, generando una sensación de conclusión absoluta, como respuesta a un corte ponderado por la batería, bajo, guitarra eléctrica y las trompetas, con distintas sincopas que dan la noción de tensión absoluta con un final ralentizado.

4.1.2 Arreglo canción eso y mas

Autor: Joan Sebastian

Compositor: Joan sebastian

Formato instrumental: sed de batería, bajo eléctrico, brass cobres, guitarra eléctrica, voz

Tonalidad:

Formato instrumental: Bajo eléctrico, guitarra eléctrica, sed de batería, voz y saxofón alto

Arreglo: Jonathan rodriguez

La canción Eso y mas es una canción de origen regional mexicano, adaptada originalmente como una balada mexicana, con estilo romántico a un tempo lento que comprende una sencillez musical, pero con un sentido amplio de naturalidad en su interpretación.

Bajo este esquema quise adaptarla a reggae, que es un genero de igual manera romántico y que aborda simetría en su connotación métrica, por ende se me hizo muy curioso pensarla en modo reggae, ya que no se había hecho antes tal fusión y a través de esta tesis empecé a generar dicha idea .

Ilustración 37

Análisis intro arreglo eso y mas versión reggae

Score

eso y mas arreglo

versión reggae

Joan Sebastian
Jonathan Rodriguez

Swing! $\text{♩} = \text{♩}$ **A** **C**

Alto Sax

Piano

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

Sax

Vo.

Arpeggio

acompañamiento

crú... ca re la... mon... tes la... ri... oo... la... va lla... por ir te a en con trar

Nota: En este arreglo incluí herramientas pertenecientes al estilo reggae como recurrir al arpeggio como apertura, acompañado por una sed de batería con platos abiertos dando una cortina tímbrica tensionante, para así iniciar el discurso melódico en ante compas, para luego abarcar

todo el timbre sonoro de la batería con la corchea swing herramienta del jazz, muy usada en el género reggae.

Ilustración 38

Análisis arreglo intro eso y más general

The image shows a musical score for a jazz-influenced reggae piece. It features four staves: Alto Saxophone (A. Sx.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), and Drums (D. S.). The score is in G major and 4/4 time. Annotations include:

- Swing!** with a note value example (quarter note = quarter note).
- corchea swing** pointing to saxophone notes.
- consecuente** pointing to guitar notes.
- antecedente** pointing to bass notes.
- patron rit.bajo** pointing to the bass line.
- base reggae** pointing to the drum pattern.

 Lyrics are in Spanish: "cru... sa re los... mon... tas los ri... oas... los va lles por ir te... en con trar" and "en fren ta ri a ci clo... nes tor men tao dra... nes ain e xa".

Nota: para realizar la gestión creativa fue importante determinar la base rítmico melódica del bajo, congruente con la armonía estipulada, más aún a así el anexar la corchea swing también genera un sentido estético en cuanto reggae se enfatiza el arreglo, la melodía del saxofón alto siempre va respondiendo a la melodía de la voz como recurso característico del reggae.

Ilustración 39

Análisis final eso y más arreglo

The image shows a musical score for the piece "eso y más arreglo". The score is arranged in two systems, each with five staves: A. Sx. (Alto Saxophone), E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), D. S. (Drum Set), and A. Sx. (Alto Saxophone). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is annotated with red and blue boxes. In the first system, a red box labeled "antecedente" highlights the first staff of the first system, and a blue box labeled "consecuente" highlights the second staff of the first system. In the second system, a red box labeled "a la coda" highlights the first staff of the second system, and a blue box labeled "D.S. al Coda" highlights the second staff of the second system. The lyrics are: "ra a a ar por... po der mi rar... te en tus ojos bo mi tiao y vi vir la glo... ría de ec tar a tu la do por que en mí ya... aien to que te ne ce to".

Nota: para finalizar el arreglo esta vez opte por retomar la coda, con animo de volver a iniciar el circulo con el fin ser una canción con prolongación de 2 minutos, podría ser la canción introductora de un ep musical, o una canción con fines comerciales.

Lo que cabe resaltar es que a través de conocer las cualidades del reggae, se pudo realizar el ejercicio de arreglar una canción regional mexicana en una adaptación reggae.

5.1.2 composición canción “Chalo” ska rock

Autor: Jonathan Rodriguez

Compositor: Jonathan Rodriguez

Formato instrumental: set de batería, bajo eléctrico, brass cobres, guitarra eléctrica, voz

Tonalidad: La menor

La canción Chalo es el resultado de una labor netamente creativa, debido a las herramientas que he obtenido a través de mi aprendizaje como músico ,para realizar una creación inédita cuyo fin es contemplar una nueva propuesta musical, con ideas propias como modelo de maqueta para una futura grabación profesional o una futura producción musical que es otro tema investigativo.

Chalo se basa en un formato ska con síntesis en el brass convencional ska, pero con nuevas variaciones y cortes a sincopados, que proporcionan un tratamiento diferente a las producciones actuales

A través de distintas prácticas y labores experimentarias “Chalo” una canción basada en una canción protesta, se convirtió en el resultado de una composición inédita, respaldada por una labor investigativa.

Ilustración 40

Análisis intro canción inédita chalo

Score

Chálo
la historia de una tragedia

Jonathan Rodriguez
Arranger

Trumpet in B \flat

Alto Sax

Trombone

Electric Guitar

Electric Bass

antecedente

consecuente

La intro de la canción se basa en una leve elevación de una melodía dividida en una pregunta y respuesta, que genera atención y inquietud sobre que lo que puede llegar a acontecer luego, basada en la canción solo vivir y la fuerza del amor también suscite al mismo recurso de Introducción con una melodía independiente.

Ilustración 41

Análisis Chalo canción inédita sección 1

The image displays a musical score for the first section of an unpublished Chalo song. The score is divided into two systems. The left system contains five staves: the top staff is labeled 'motivo' (highlighted in yellow), the second 'antecedente' (highlighted in red), the third and fourth are empty, and the fifth is labeled 'contraste bajo' (highlighted in green). The right system contains six staves: the top staff is 'B. Tpt.' (highlighted in yellow), the second 'A. Sx.' (highlighted in blue), the third 'Tbn.', the fourth and fifth are empty, and the sixth is 'D. S.'. The 'E. Gtr.' staff has a 'corte drum' annotation (highlighted in blue). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Nota

El motivo rítmico melódico de donde nace toda la canción se basa en un concepto de cuatro corcheas, la última ligada a una quinta corchea sin determinación en el tercer tiempo del compás, por ende de allí se manifiesta la primer frase en concepto de antecedente que a la que le sigue una variación del motivo que se repite constantemente hasta llegar a el consecuente como respuesta y que hace brecha a la sincopa incorporada en el compás 11 y 12.

Se percibe un contraste en el bajo entre terceras, pero que acentúa en negras con propiedad.

Ilustración 42

Análisis Chalo canción inédita sección 2

Musical score for Illustración 42, showing instrumental and vocal parts. The score is divided into two systems. The first system includes parts for B♭ Tpt., A. Sax., Tbn., and E. Gtr. The second system includes parts for E. Gtr., E. B., and D. S. The vocal line is written in Spanish. Annotations include:

- motivo** (yellow box) and **consecuente** (blue box) in the B♭ Tpt. part.
- variacion corte drum 2** (blue box) in the E. Gtr. part.
- nuevo antecedente** (red box) in the vocal line.

Vocal lyrics: el cre-cio-a - den - tro de un ba - rrio mar-gi - nal pe -
su - ma dre-anhe-la - ba - vpr jo - a - ca - sa lle - gar - pue -
la - ban - da - apun - ta - ba - al - ban co de - la - ciu - dad ya

Nota: en esta sección, aunque se repite el mismo sistema melódico realizado a partir del motivo, esta vez concluye con otra variación rítmica para iniciar o que sería el párrafo 1.

Ilustración 43

Análisis sección coro chalo canción inédita

Musical score for Illustración 43, showing instrumental and vocal parts. The score is divided into two systems. The first system includes parts for pt., Sax., ba., coro, tr., B., and S. The second system includes parts for B♭ Tpt., A. Sax., Tbn., E. Gtr., E. B., and D. S. Annotations include:

- motivo A** (red box) in the pt. part.
- consecuente** (blue box) in the Sax. part.
- antecedente** (red box) in the coro part.
- bajo por terceras y quintas** (green box) in the B. part.
- consecuente** (blue box) in the B♭ Tpt. part.
- Motivo B** (blue box) in the E. Gtr. part.

Nota: en esta sección encontramos que existe un contraste melódico entre vientos y voz principal, al inicio del coro se puede reflejar una sincronía entre los grados armónicos que corresponden al coro, donde el contrapunto es evidente, mientras las voz principal se despliega con el mismo formato rítmico, la voz del brass de vientos varia de tesitura pero no difiere nada en una coherencia melódica.

Ilustración 44

Análisis final Chalo canción inédita

Nota: como consecuencia a todo el trayecto musical, se adopta una herramienta usada en anteriores investigaciones y es el recurso de la modulación, ya que esta genera mas fuerza y repliegue al coro, con intención de sumar toda la energía al final.

El consecuente se mantiene intacto pero su dinámica cambia una vez la pieza modula, ya que intercambia su proceso de respuesta a la melodía y ahora se convierte en pregunta, estos cambios melódicos también son muy bien usados por el estilo ska tradicional.

5.1.2 composición canción “luz de mi mirada” reggae

Autor: Jonathan Rodriguez

Compositor: Jonathan Rodriguez

Formato instrumental: sed de batería, bajo eléctrico, brass cobres, guitarra eléctrica, voz

Tonalidad: Sol menor

Es una canción hecha a través de la investigación analítica del formato reggae como tal y que se respalda de manera detallada al orden táctico, al que corresponde una sesión reggae desde su fórmula armónica, que comprende particularidades del estilo pero que de manera diversa se busca crear un nuevo molde adaptado al estilo.

Luz de mi mirada se basó en un amplio repertorio de ideas en sincronía, con ánimos de usar distintas herramientas musicales del estilo, sin perder la noción de reggae que se buscaba para así, determinar un contexto creativo basado en la plena investigación, y en el cambio e intercambio de ideas sonoras, que se implantaron en el proceso creativo.

Ilustración 45

Análisis intro luz de mi mirada canción inédita

The image displays a musical score for the song "luz de mi mirada" by Jonathelo Rodríguez. The score is divided into two sections. The left section shows the beginning of the piece with various instruments: Trumpet in Bb, Alto Sax, Trombone, Electric Guitar, Electric Piano, Electric Bass, and Drum Set. A red box highlights the Electric Bass part, labeled "antecedente". A blue box highlights the Brass section (Trumpet, Alto Sax, Trombone), labeled "consecuente". The right section shows a continuation of the score with Bb Tpt, A. Sax, Tbn, E. Gtr., E. Pno., E. B., and D. S. An orange box highlights a melodic phrase in the Electric Piano and Electric Bass parts, labeled "motivo". A green box highlights the Drum Set part, labeled "patrón rítmico".

Nota:

En el Intro el antecedente lo realiza el bajo eléctrico como un modelo de pregunta y ante compas, pero el brass de vientos le responde como consecuente, el motivo rítmico melódico se genera a partir de la negra con puntillo y la corchea ligada a la blanca, el patrón rítmico es base de reggae, e incluso el bajo también tiene un modelo de secuencia desde el compas 3 y 4.

Ilustración 46

Análisis inicio luz de mi mirada general canción inédita

The image displays a musical score for the piece "luz de mi mirada" across three measures (2, 3, and 4). The score includes parts for B. Tpt., A. Sr., Tbn., E. Gr., E. Pno., E. B., and D. S. The analysis highlights several key elements:

- Measure 2:** A red box labeled "antecedente" covers the first two notes of the B. Tpt. part. A blue box labeled "consecuente" covers the next two notes.
- Measure 3:** A yellow box labeled "motivo" covers the first two notes of the B. Tpt. part. A red box labeled "antecedente" covers the next two notes. A blue box labeled "strings" covers the E. Gr. part. A blue box labeled "sesion rítmica" covers the E. B. part. A blue box labeled "motivo melódico bajo" covers the D. S. part.
- Measure 4:** A blue box labeled "consecuente" covers the first two notes of the B. Tpt. part.

Nota

En el brass de vientos el antecedente varía, pero tiene la misma función que es ir en carácter de

Pregunta desde la blanca seguida por la negra con puntillo y la corchea ligada a la redonda, el

Consecuente es significativo ya que formula una respuesta desde el tiempo 3 del compas con tres negras y una corchea ligada a una blanca en carácter sincopal.

El ultimo consecuente en negras con relación al movimiento escalístico descendente tiene la plena intención de resolver hacia lo que sería, el primer párrafo.

El motivo melódico del bajo se frecuenta desde el silencio de corchea, y la consiguiente postulación de Negras, la sesión rítmica mantiene el acento en el tiempo 3 y 4 del compás.

Ilustración 47

Análisis párrafos luz de mi mirada

ter - mí - no lu - che - pe
y - mu - rio to - do - lo

ro - se - de - rum - bo a - quel a - mor - den - tro - de - mi
que - sea - ú - por - voz la no - che que - me - di - jis - te

Y - fuís - te - tu - quien - lo á - pa - go
que - res - tiem - po - al en - ten - der

antecedente

consecuente

motivo melódico strings

motivo melódico bajo

E. Gtr.

E. Pno.

E. B.

D. S.

Nota

El antecedente inicia en la melodía de la voz en los tres primeros compases, luego el su consecuente sigue en el compás 4 culminando toda la frase expositiva del párrafo, el motivo melódico rítmico de los strings se plasma en un silencio de negra, tres negras y una redonda, mientras el motivo melódico del bajo se basa en silencio de corchea, corchea y tres negras.

Lo que suscita a un ejercicio contrapuntístico rítmico y melódico, para que puedan encajar todas estas vertientes melódicas sin generar desafinaciones o lapsos disonantes.

Ilustración 48

Análisis Coro luz de mi mirada

Musical score for 'Coro luz de mi mirada'. The score includes parts for B. Tpt., A. Sx., Tbn., E. Gtr., E. Pno., E. B., and D. S. The lyrics are: "por-que-e-ras-tu la-luz-de-mi-mi-ra-a-da es-tre-lla-que-lu-mi-na-ba a-mis-o-jos-des-hum-bra-ba". Annotations include: "antecedente" (red box), "motivo" (yellow box), "concecuente" (blue box), and "motivo bajo" (green box).

Nota

En este caso el antecedente juega un rol con el brass de vientos entre pregunta y respuesta como se puede observar, el motivo rítmico del brass de vientos parte de la negra y la corchea ligada a la blanca, Todo el sistema impulsado por el motivo rítmico melódico que va ejecutando el bajo eléctrico.

Ilustración 49

Análisis final luz de mi mirada sección 1

Musical score for 'Análisis final luz de mi mirada sección 1'. The score includes parts for Tpt., Sx., Tbn., Gtr., Pno., E. B., and D. S. Annotations include: "antecedente" (red box), "concecuente" (blue box), "variacion strings" (green box), "motivo bajo" (blue box), and "motivo bateria" (orange box).

Ilustración 50

Análisis final luz de mi mirada sección 2

The image displays a musical score for the final section of the song "luz de mi mirada". The score is divided into two parts. The left part covers measures 30 to 95, and the right part covers measures 100 to 105. The instruments listed are B. Tpt., A. Sx., Tbn., E. Gtr., E. Pno., E. B., and D. S. The score is annotated with several key elements:

- antecedente** (red box): A red box highlights the first few measures of the section.
- consecuente** (blue box): A blue box highlights the subsequent measures.
- strings** (yellow box): A yellow box highlights the string accompaniment in the lower part of the score.
- motivo bajo** (purple box): A purple box highlights the bass line in the lower part of the score.
- final** (green box): A green box highlights the final measures of the section.
- voces final** (orange box): An orange box highlights the vocal line in the final measures.

Nota

En luz de mi mirada se uso como recurso darle nuevamente un protagonismo al brass de vientos, ya que una vez culminado el segundo coro pudiendo establecerse como su final, vuelve y retoma una nueva melodía a partir de una célula rítmico melódica, y también modificando la sed de batería en estilo rock con platillos abiertos, con intención de que el final sea el clímax de toda la canción, el motivo de bajo también cambia como base instrumental del nuevo estilo, con el que se propone concluir la canción. Como recursos musicales se uso el ante compas para el inicio, la forma Intro, párrafo 1 Coro y su Repetición Intro, que es usual en la música reggae anexando el solo instrumental y la variación del final

con ímpetu.

Conclusiones

A raíz de todo el plano investigativo que se usó para conocer el origen del género ska y reggae, se distinguió el génesis de dos géneros que han impactado a en la industria musical ya que son géneros musicales que en su ámbito también enmarcan una filosofía y una razón de ser, por ende, no solo contemplando el performance de su estilo, también se comprendió una labor interpretativa en la constitución de la letra.

A partir dos los arreglos musicales propuestos “la orgullosa” versión ska, y “eso y más” versión reggae, que en general son adaptaciones de otros estilos Musicales en el marco ska reggae, y a partir de un profundo análisis musical de canciones representativas en sus géneros, se obtuvo a detalle las diferentes herramientas musicales, que me Permitieron proceder a crear dos canciones inéditas e independientes “Chalo” (ska), “luz de mi mirada” (reggae), con motivos musicales nuevos, y con el respaldo de una labor investigativa, que genera más coherencia en la construcción de dos nuevas propuestas musicales, creadas desde el estudio holístico, del origen, desarrollo y evolución hasta la actualidad tanto del ska como de reggae, quedando como resultado dos maquetas finales con proyección a una “producción musical”, con mira de tener un impacto social ya que en la canción “Chalo” a partir de toda su estructura musical, en su lirica se describe la historia de un niño que crece en un barrio marginal donde esta expuesto a ser parte de una pandilla, donde todo lo consigue fácil pero como resultado termina todo en una tragedia, dejando un mensaje a la sociedad como aporte sociocultural a todas las clases sociales marginales que tengan acceso la producción de la canción “Chalo”.

por otro lado, está el contraste romántico de la canción reggae “luz de mi mirada” que resalta a partir de toda su estructura musical, un mensaje claro de valorar a la persona que te ama, fomentar a la sociedad a no sustituir la persona que se esfuerza realmente por ti y valorarla, ya que el mensaje es precisamente

el amar sin condición y el no esperar a perder a una persona para saber cuan valiosa es, ya cuando todo este perdido.

se concluyó que Cada género musical a partir de su desarrollo trae consigo una filosofía de vida o un mensaje profundo, el género ska se basa en ser el puente para transmitir protestas en contra del estado, el apoyar a la sociedad con mensajes de fuerza y esperanza, el despertar una nueva conciencia. En cambio, el reggae generalmente fomenta más un mensaje de fraternidad amor y de felicidad. Por ende, la recepción de la sociedad ante un mensaje claro desde una estructura musical, es el aporte más grande que podemos ofrecer como músicos, ya que a través de un conglomerado de instrumentos expresamos un mensaje a la sociedad.

Soy consciente de la necesidad de registrar estas dos obras como nuevas patentes ante “Sayco y Acinpro”, para registrar mis derechos como autor ante el impacto que llegasen a tener, luego de una producción musical que es finalmente la proyección de toda esta labor investigativa creativa.

Bibliografía

(s.f.).

Albuquerque, A. D. (2015). RASTAFARI "una cura para las naciones". En A. D. Albuquerque, *RASTAFARI*. Maceio: PHOENIX EDITORA.

artistas, C. c. (07 de noviembre de 2019). *musicodiY*. Obtenido de <https://musicodiy.cdbaby.com/que-es-un-ep/>

Augustyn, H. (2008). *ska an oral history*. Londres: BBC printing blue .

Bermudez, D. (2005). *La mística de Bob Marley*. Buenos aires: Kier (Argentina).

Bradley, L. (2008). En L. Bradley, *Bass Culture (la historia del ska y del reggae)*. España: Antonio Machado.

Chevannes, B. (1994). En *Rastafary Roots and Ideology*. United Estates: SYRACUSE UNIV PR.

Dold, G. (1992). Rude Boys. En G. Dold, *Rude Boys*. United States of America : Premier digital Publishing.

Fernandez, N. (21 de enero de 2019). *los40*. Obtenido de https://los40.com/los40/2019/01/21/musica/1548087660_669352.html

Fiore, P. (2016). *reflexiones sobre la composicion musical desde el planteamiento investigativo*. La plata argentina : bellasarteditorial .

- Garcia, A. A. (29 de marzo de 2012). *melomano digital*. Obtenido de <https://www.melomanodigital.com/componer-musica-tecnica-o-inspiracion/>
- Giovanneti, J. E. (2001). *Sonidos de Condena*. Mexico DF: SIGLO XXI .
- Gracia, E. (20 de marzo de 2012). *guitarrasalhambra*. Obtenido de <https://www.cervezasalhambra.com/es/mirador/blog/musica/fusion-musical>
- Hall, S. (1991). Resistance Trought rituals youh subculture in post- wair britain. En *Resistance Trought rituals youh subculture in post- wair britain* (pág. 149). Gran Britain: Taylor & France group.
- Lagarda, G. (14 de noviembre de 2014). *industria de la musica*. Obtenido de <https://industriamusical.es/cual-es-la-diferencia-entre-un-sello-discografico-y-una-casa-productora/>
- Londres, B. (Dirección). (2019). *historia del reggae y el ska*
- Lyrics freak*. (abril de 03 de 2011). Obtenido de https://www.lyricsfreak.com/t/the+clarendonians/rude+boy+gone+a+jail_21123597.html
- martinez, a. l. (2001). *Reggae: Historia, cultura, artistas y álbumes fundamentales*. Mexico: Ma Non Troppo.
- Moskowitz, D. V. (2007). Bob Marley The biography . En D. V. Moskowitz. United States of America: green wood publishing Group.
- Music, B. (08 de noviembre de 2010). *Kingstoned - soundzz*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=veWRWeWlsOg>

musica, u. d. (04 de abril de 2016). *Universidad de cundinamarca*. Obtenido de facultad-de-ciencias-sociales-humanidades-y-ciencias-politicas/musica:
<https://www.ucundinamarca.edu.co/index.php/programas/pregrado/facultad-de-ciencias-sociales-humanidades-y-ciencias-politicas/musica>

peñaloza, A. m. (10 de 02 de 2018). Obtenido de reglamento cancion inedita:
<https://www.carnavaldebarranquilla.org/wp-content/uploads/2017/09/2.-Formulario-y-reglamento-Canci%C3%B3n-In%C3%A9dita.pdf>

Perkins. (1999). la enseñanza para la comprensión . En M. S. Wiske. Paidós: compil Bs. As.

Porley, D. L. (2017). *Estudiando el KEBRA NAGAST*. Bogota DC: Uni Andes lectores.

Riomalo, s. (21 de 11 de 2018). *canal 13 estadísticas* . Obtenido de
<https://canaltrece.com.co/noticias/industria-musical-colombiana-cifras/>

Sabaneta, I. e. (2008). Bob marley el orgullo del tercer Mundo. *Diario Pergola de Bilbao*, 13.

Spencer, R. (07 de enero de 2011). *Millie Small - My Boy Lollipop*. Obtenido de
<https://www.youtube.com/watch?v=dwrHCa9t0dM>

Uniandes. (s.f.). *Univerisdad andes plan de estudios*. Obtenido de
<https://musica.uniandes.edu.co/programas/pregrado/plan-estudios/>

White, T. (2000). Bob Marley (el gran icono de la cultura reggae). En T. White. Barcelona: Ediciones roobinbook.

Connolly, M. (Dirección). (2002). *La Historian del Reggae* [Película].

Fisher, C. (2006). *Adro-caribbean and brazillian rhythms for the bass*. New York Cyty: Book and Cd Edición.

Nagore, M. (03 de febrero de 2005). *El análisis musical entre el formalismo y la hermeneutica*.

Obtenido de https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis_Musical_entre_formalismo_hermeneutica.pdf

Nketia, J. K. (06 de febrero de 1981). Sobre la historicidad de la música en las culturas africanas.

revistamusicalchilena, 48. Obtenido de

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12398/12712>

Ortiz, F. K. (06 de Noviembre de 2010). *Feandalucia*. Obtenido de

<https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd7606.pdf>

Riley, J. (1994). *the art of bop drumming*. Manhattan : international copyrights .

Schlueter, B. (24 de octuber de 2012). *drummagazine.com*. Obtenido de drum play better now:

<https://drummagazine.com/chad-smith-early-chili-peppers-licks/>

Sharone, G. (2007). *reggae, rocksteady, and Jamaican ska druming Wicked beats*. New york:

tesla books .

Smoker, W. W. (07 de junio de 2017). Desmond Dekker - Israelites — (Official Music Video).

youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=HA1ZRIQuHy4>

Tangerife, d. r. (2017). *PROCESO DE ANÁLISIS MUSICAL Y PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA*. Obtenido de <https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/9e9d1e40-e084-44b7-90d5-34411817eadb/content>

Toews, B. (september de 6 de 2012). *The ultimate Guide To Soul andn Funk Drumming*. Obtenido de drumeo.com: <https://www.drumeo.com/beat/the-ultimate-guide-to-soul-and-funk-drumming/>

White, T. (1987). *Bob Marley*. Teía Barcelona: sello ediciones Robin Book.

Anexos