



UNPHU

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Facultad de Arquitectura y Artes
Escuela Internacional de Música Contemporánea

Proyecto de Grado:

Características del estilo interpretativo de Omara Portuondo
en cinco de sus canciones más populares

Sustentante:

Laura Maciel Herrera Morel
Matrícula: 18-1247

Trabajo de grado para optar por el título de:

Licenciada en Música Contemporánea

Director:

MA Corey Allen

Asesores:

MA Hussein Velaides
MA Maryam De Soto

Santo Domingo, República Dominicana

Agosto 2023





UNPHU

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Facultad de Arquitectura y Artes
Escuela Internacional de Música Contemporánea

Proyecto de Grado:

*Características del estilo interpretativo de Omara Portuondo
en cinco de sus canciones más populares*

Sustentante:

Laura Maciel Herrera Morel
Matrícula: 18-1247

Trabajo de grado para optar por el título de:

Licenciada en Música Contemporánea

Director:

MA Corey Allen

Asesores :

MA Hussein Velaides
MA Maryam De Soto

**Santo Domingo, República Dominicana
Agosto 2023**

Dedicatoria

Dios, mi Padre; a su hijo, Jesucristo, mi salvador y Señor por siempre; y al Espíritu Santo, mi mejor amigo y guía en cada paso que doy. Este y todos los logros y méritos de mi vida siempre serán suyos, pues Él eligió este camino para mí, y derramó gran pasión en mi alma por la música. Al Creador del arte más excelente sobre la tierra.

A María Elena Julián P., abuela querida, gran amiga, de haber seguido con nosotros, sé que habrías estado bien orgullosa de ver hasta donde he llegado; a Gustavo Adolfo Morel, bohemio trovador del que todos en la familia disfrutaban. El músico no solo es el de aulas; el músico empieza cuando nace con talento y pasión, cuando vive por y para la música.

A todos los amantes del bolero, los que disfrutan del *Feeling*, quienes anhelan entender a proyectar sentimientos e interpretar emociones.

A los maestros, estudiantes y músicos de habla hispana quienes desean profundizar en el estudio académico y crítico de la diva cubana Omara Portuondo, a fin de poder aplicar un poco de su estilo para enriquecer nuestro lenguaje musical.

Agradecimientos

Gracias a mi Señor y Salvador Jesucristo, quien me entregó esta ardua tarea de licenciarme en Música Contemporánea, proveyendo todo lo necesario para cumplir con esta misión. Gracias por mostrar tu fidelidad, misericordia y amor constante que han sostenido cada paso de mi vida; por hacerme soñar Tu sueño para mí. Por ti soy lo que soy.

Gracias a mis padres Víctor y Alexandra, y a mis hermanos Yarisol, Víctor y Alfredo, por apoyarme siempre, por los consejos y por la guía que me proveen trayendo claridad en cada paso importante que doy en la vida. Gracias por financiar mis sueños y proyectos para que se vuelvan realidad.

Gracias a Rubén David, por creer en mí desde el día uno. Fuiste el viento de mis alas y el cable a tierra que necesité en todo este trayecto universitario. Gracias por haberme ayudado a enfrentar todos los desaciertos y logros de mi vida durante esta temporada de retos académicos. Siempre me viste más fuerte y capaz de lo que yo misma jamás creí que podría ser. Por siempre gracias, me retaste a ser mejor y lo lograste.

Gracias a Michelle Abreu, Gabriela Hernández, y Angeles Cruz, ustedes hicieron de la universidad mi lugar favorito; haciendo el peso de los retos más llevadero, y de los logros victorias más dulces de saborear. Gracias por su lealtad y amistad genuina, ustedes son un gran tesoro para mí.

Gracias a Maryam De Soto, mi querida profesora de canto. Quien con tanta dulzura y paciencia me enseñó tanto sobre mi instrumento y me acercó a este género del bolero. Me desafió a empapar me de mucha música, y me enseñó disciplina y trabajo duro. Gracias a los maestros Hussein Velaides, Gustavo Rodríguez, Federico Méndez, Sly De Moya, Elvin Rodríguez, Mayra Peguero, William Mateo, y otros que influyeron y aportaron a mi crecimiento y conocimiento en este mundo de la música. Gracias a las licenciadas Teresa Brea y Laura Montero; quienes llegaron a mí en momentos muy álgidos de mi recorrido académico, brindándome las soluciones exactas para avanzar. Gracias a los directivos de la carrera de Música Contemporánea de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU): Corey Allen, Silvestre De Moya, Edgar Zambrano, y demás. Gracias por abrir camino a tantos jóvenes que sueñan con prepararse para representar nuestra nación dignamente a través de este arte, como lo es la música. Gracias universidad.

Gracias a Francisco Caamaño y Madeleyn Velásquez, por abrirme las puertas de sus empresas, para confiarlas a mi persona. Gracias por desafiar me y proveer me de retos incómodos para enseñarme resiliencia.

Gracias a los amigos, familiares y seres queridos que con pequeños detalles y amor siempre me han animado en mi carrera y han dicho presente para yo avanzar hasta llegar a la meta final.

Índice

.....	2
Dedicatoria	3
Agradecimientos	5
Índice	7
Introducción	11
Summary (Abstract)	12
I. Descripción del Proyecto de Grado	15
II. Motivación	15
III. Justificación	15
IV. Objetivos	16
IV.I. Objetivo general	16
IV.II. Objetivos específicos	16
V. Alcances	16
VI. Metodología	17
VII. Antecedentes	17
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	19
1.1 Omara Portuondo, la novia del filin	21
1.1.1 Galardones de la diva cubana, Omara Portuondo	21
1.2 El bolero	23
1.2.1 Antecedentes del Bolero	24
1.2.2 Inicios del bolero	25
1.2.3 ¿Dónde realmente nace el bolero?	26
1.2.4 Asentamiento del bolero, 1900-1930	28
1.2.5 El bolero en Latinoamérica	29
1.3 El feeling o filin	30
1.4 Instrumentación y características sonoras del bolero y el filin	32
1.4.1 Instrumentación	32
1.4.2 Características sonoras del bolero	33
1.4.3 Características sonoras del feeling	35
1.5 Máximos exponentes del Bolero Feeling	37
1.5.1 César Portillo De La Luz: Padre del filin	37
1.5.2 Elena Burke: La Señora Sentimiento	38
1.5.3 José Antonio Méndez	39
1.5.4 Orlando De La Rosa	40
1.5.5 Omara Portuondo: La Novia del Filin	41
1.5.5.1 <i>Inicios y carrera</i>	41

1.5.5.2	Buena Vista Social Club.....	46
1.5.5.3	Siglo XXI y giras mundiales.....	48
2.1	Cinco canciones representativas del estilo de Omara Portuondo	53
2.1.1	Instrumentación y adaptaciones.....	54
2.2	Variaciones rítmicas.....	55
2.2.1	Ritmo vacilante.....	56
2.2.2	Figuras irregulares	58
2.2.3	Énfasis silábicos	61
2.3	Interpretación.....	63
2.3.1	Vibratos.....	63
2.3.1.1	Vibratos ligeros.	63
2.3.1.2	Vibratos largos	64
2.3.2	Dinámicas.....	65
2.3.3	Ghost notes.....	66
2.4	Variaciones melódicas	67
2.4.1	Construcción de escalas, acordes y las funciones de las notas	67
2.4.2	Variaciones melódicas en la interpretación de Omara Portuondo	69
	71
	CAPÍTULO III: MARCO PROYECTUAL.....	71
3.1	Elementos característicos de Omara Portuondo	73
3.1.1	Técnica vocal.....	73
3.1.1.1	Características vocales.	73
3.1.1.2	Voz aireada y hablada.....	75
3.1.1.3	Belting.....	76
3.1.2	Particularidades de las variaciones que emplea Omara Portuondo.....	77
3.1.3	Interpretación de Omara Portuondo.....	78
3.1.4	Relación entre las interpretaciones de Omara Portuondo y la música estadounidense en las décadas de 1940-1950.....	79
3.2	Discografía de Omara Portuondo	80
3.3	Colaboraciones más relevantes de Omara Portuondo	83
3.4	Reconocimientos a Omara Portuondo	87
3.5	Legado musical de Omara Portuondo	88
3.6	Entrevistas	88
	91
	93
	CAPÍTULO IV: PORTAFOLIO.....	93
4.1	Recital de Grado.....	95

4.1.1	Conceptos fundamentales.....	95
4.1.1.1	Descripción del concierto.....	95
4.1.2	Memoria descriptiva Recital de Grado.....	96
4.1.2.1	Lista de producción.....	96
4.1.2.2	Lugar del concierto.....	98
4.1.2.3	Orden del Concierto.....	99
4.1.2.4	Partituras.....	102
4.1.2.5	Músicos participantes.....	201
4.1.3	Cotizaciones.....	213
4.1.4	Rider técnico.....	217
4.1.5	Stage plot.....	219
4.1.6	Presupuesto del Concierto.....	219
4.1.7	Puesta en escena.....	221
4.1.7.1	Fotografías del Concierto.....	221
4.1.7.2	Audiovisual del Concierto.....	223
	Conclusión.....	225
	Bibliografía.....	227

Introducción

El siguiente Trabajo de Grado se propone profundizar en las cualidades del estilo de Omara Portuondo dentro del género del bolero-feeling y la trova cubana, su legado musical y aportes. Esta investigación y análisis nace del interés por la trayectoria de Omara y el estilo característico de sus interpretaciones, en adición al límite de la poca existencia de registros académicos que se avoquen al estudio de lo anteriormente descrito.

Sobre la base de una investigación profunda acerca de la vida y trayectoria de Omara, y la evolución del bolero y el feeling; se expondrá sobre el desarrollo y la riqueza del lenguaje y técnica musicales de Omara Portuondo, buscando encauzar el análisis del tema, y resaltar las resoluciones encontradas. Además, se incluye el Portafolio, basado en la producción y ejecución del Recital de Grado como requisito para optar por la Licenciatura de Música Contemporánea.

Nos serviremos del estudio de cinco de las piezas que más representan las diferentes etapas de Omara en su música; a fin de analizar minuciosamente los elementos interpretativos que Omara emplea en el género del bolero-feeling y toda la trova tradicional cubana.

Como requisito ulterior, para fines de optar por la Licenciatura en Música Contemporánea, mención Performance; se compartirá al detalle toda la preparación, producción y ejecución del Recital de Grado. El mismo tiene como centro el género del bolero, aplicando el estilo *feeling*, las cualidades interpretativas de Omara Portuondo y ejecutando varios de sus éxitos.

Summary (Abstract)

The following Degree Project intends to delve into the qualities of Omara Portuondo's style within the genre of bolero-feeling and Cuban Trova, her musical legacy and contributions. This research and analysis arise from the interest in Omara's career and the characteristic style of her interpretations, in addition to the limit of the few existence of academic records that focus on the study of what has been previously described.

Based on a deep investigation into the life and career of Omara, and the evolution of the bolero and the feeling; Omara Portuondo's musical technique will be exposed on the development and richness of her language and sound, seeking to channel the analysis of the subject, and highlight the resolutions found. In addition, a Portfolio is included, based on the production and execution of the Graduation Recital as a requirement to opt for the Contemporary Music Degree.

We will use the study of five of the most representative pieces in different stages of Omara's career; to thoroughly analyze the interpretive elements that Omara uses in the genre of bolero-feeling and all the traditional Cuban Trova.

MARCO GENERAL

I. Descripción del Proyecto de Grado

Análisis del estilo característico de la cantante cubana Omara Portuondo con el enfoque en su técnica vocal e interpretación de boleros y otros géneros de la canción popular cubana.

II. Motivación

Desde pequeña he tenido referencia de la cantante Omara Portuondo, ya que ésta fue la cantante principal femenina del grupo musical cubano Buena Vista Social Club, el cual ha sido parte del repertorio familiar. A partir de mis clases de canto en la universidad, el acercamiento y apreciación al bolero es mayor, particularmente la técnica e interpretación de la bautizada “Novia del Feeling”, Omara Portuondo. Al escucharla y conocer de ella he podido ver un alma más humana, más sensible y franca como artista, ya que Omara sensibiliza cada pieza que interpreta.

Desde entonces, la técnica de Omara comienza a llamar mi atención, e inicio una búsqueda exhaustiva que apuntara a lo que ella académicamente representa en el bolero. Para mi sorpresa entendí que su aporte técnico debería ser de mayor relevancia, tal como lo es su trayectoria. Es decir, una artista con una trayectoria de más de 70 años que ha sido premiada múltiples veces y suficientemente reconocida, tiene que ser estudiada detallada y académicamente para poner sobre la palestra esas características y razones que la hacen grande en su estilo dentro del género del bolero como muchos otros más. Por lo que, considero de suma importancia que académicos puedan volcarse al estudio objetivo de esta artista; y como cantante, poder aprender de su técnica para implementar en mi estilo, pues me identifico con su expresividad; entendiendo cómo se debe caracterizar cada canción o traducir lo que vivimos en música, a fin de tener como resultado un arte asombroso.

En adición, nos proponemos analizar qué sucede con su interpretación al momento de cantar: técnicas de voz hablada, color oscuro y voz con cuerpo, las variaciones rítmicas o la libertad métrica, las variaciones melódicas, su voz metálica y brillante, las dinámicas, entre otros factores propios de su interpretación.

A parte de la gran cantante que es, nos vemos frente a uno de los pilares más grandes de toda la cubanía, ya que Omara Portuondo, posee una profunda alma nacionalista, que ama apasionadamente su isla, y que ha hecho un trabajo enorme en la expansión de la cultura cubana alrededor del mundo, representando su patria con gran orgullo.

III. Justificación

Pese a que la cantante cubana Omara Portuondo es reconocida a nivel mundial, se ha escrito un libro y se han elaborado dos documentales para dar a conocer su larga y exitosa trayectoria artística desde el año de 1945 hasta el presente; desafortunadamente, existe poca documentación de

estudio analítico y académico que expresen los aportes que ella ha dejado para el género del bolero u otros géneros que pertenecen a la trova tradicional cubana.

Por ello, se considera de sumo valor abordar un análisis de las cinco canciones que han servido para representar el estilo de Omara Portuondo a lo largo de su carrera artística, y cómo su lenguaje ha sellado con éxito su vida profesional.

Por lo que, este amplio estudio de investigación y análisis servirá para aquellos amantes del bolero y la canción popular cubana; y los intérpretes de este tendrán como referencia un escrito bien detallado para lograr una mejor técnica en su interpretación de los boleros. Indistintamente del lugar del que venga, lo que ejerza como profesión, si es músico o no, este trabajo será de gran utilidad a todo aquel que desee conocer más del estilo característico de Omara Portuondo, de este estilo *feeling* que marcó un antes y un después en la historia del bolero cubano, y de la vida de la diva Omara Portuondo.

IV. Objetivos

IV.I. Objetivo general

Estudiar el estilo característico de Omara Portuondo, y analizar las cinco canciones más representativas de su carrera;

IV.II. Objetivos específicos

- Destacar la trayectoria de Omara Portuondo como artista cubana y figura internacional de la cubanía;
- Analizar la interpretación y la técnica vocal de Omara Portuondo;
- Identificar la incidencia e influencia del género jazz en el bolero;
- Resaltar la influencia de Omara Portuondo en artistas contemporáneos;
- Realizar concierto como portafolio, empleando como género principal el bolero.

V. Alcances

Se investigará sobre la vida de Omara Portuondo y su trayectoria artística por medio de la información digital, documentales, películas, entrevistas, foros y demás; a fin de poder recolectar información y analizar los datos, estableciendo los momentos más relevantes en su formación artística que la llevaron a tener la carrera de hoy dentro del género del bolero, como diva cubana no solo en su isla, sino por toda Europa y el mundo.

Se analizarán 5 piezas musicales de interpretación de Omara Portuondo: Veinte años; Magia negra; La era está pariendo un corazón; Dos gardenias; Bésame mucho. Esto para identificar la mayor parte de los recursos que Omara Portuondo emplea en su interpretación vocal que forman parte de su lenguaje. Algunos elementos de su técnica vocal son las variaciones melódicas y rítmicas, cómo emplea las dinámicas, las notas fantasmas, voz aireada, el *Belting*, voz hablada, entre otros más que forman parte de sus innovaciones en el bolero *feeling*. Con este análisis profundo, estudiaremos si existió influencia del género del jazz en el bolero, y cómo se desarrolla este género último para la década de los años 40. Además, se determinará la influencia de Omara Portuondo en artistas actuales que han trabajado con ella o han tomado parte de su lenguaje musical para aplicarlo en su música. Dicho trabajo exponencial concluirá con la ejecución de un concierto, donde el repertorio abarcará el género del bolero en su mayoría e interpretaremos las piezas aplicando la técnica y características vocales de Omara Portuondo.

VI. Metodología

Para la metodología de este proyecto de grado, se utilizarán los métodos de investigación descriptiva, a fin de resaltar la técnica vocal de Omara Portuondo; se desarrollarán los métodos de investigación exploratoria, ya que nos serviremos de aspectos biográficos y generales para lograr una visión más aproximada en el estudio de su carrera. De igual forma, nos serviremos de entrevistas para determinar la influencia de Omara Portuondo en artistas de la actualidad; y analizaremos las piezas más representativas de su carrera, las cuales han servido de éxito y encumbramiento en su trayectoria artística.

VII. Antecedentes

Al momento de iniciar un proceso de exploración en búsqueda de algún trabajo académico que abordara el estudio del estilo interpretativo de Omara Portuondo, pude comprender que este tema necesita mayor exposición y estudio, ya que ha sido poco estudiado. Sin embargo, se ha tomado como referencia un trabajo que arroja luz frente a la expresividad interpretativa en el canto partiendo de una artista contemporánea de Omara Portuondo.

En el 2022, se presentó el Trabajo de Grado: “Cantar la Tristeza: El Canto como Instrumento de Expresión de Emociones. Exploración Vocal en Pasillos Colombianos a partir de la Propuesta Expresiva de Chavela Vargas”, sustentado por María Isabel Díez Palacio, a fines de optar por el título de Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe. En dicha tesis, Díez presenta cómo se articulan las emociones y expresividad en los procesos creativos de un cantante, dando paso a la libertad interpretativa. Además, aborda aspectos generales de la carrera de Chavela Vargas y también los recursos expresivos que ella empleaba en sus interpretaciones.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1.1 Omara Portuondo, la novia del filin

1.1.1 Galardones de la diva cubana, Omara Portuondo

La leyenda y diva Omara Portuondo, es una cantante cubano-española de la canción popular cubana¹, grandiosa exponente del género del bolero y del estilo *feeling*² derivado del bolero, con más de 70 años de carrera y trayectoria artística, quien se ha ganado el aprecio no solo de su isla, sino de los fanáticos alrededor del mundo, en los escenarios más icónicos y relevantes de Asia, Europa y América.

Como dijera³ el crítico de arte y poeta español, Adolfo Montejo Navas:

Omara pasea del canto del decir a los altos registros: canta como nadie a media voz, pero también sabe tocar el cielo de las canciones. Su versatilidad, esa capacidad que le permite pasar, siempre con una vocalización precisa y cuidada, de un estilo a otro con total dominio y sutil maestría, hace que la vivamos ora sosteniendo un discurso intimista, ora envuelta en la exuberancia rítmica que caracteriza al Caribe. Filin, jazz, nueva trova, canción tradicional cubana, son, danzón, bolero, habanera... son algunos de los géneros musicales a los que ha aportado su talento y su personalidad. Omara es una cantante que se nos brinda como algo más que eso, un músico de la gran talla (Montejo, 2006).

El crítico musical Luis Martín⁴ también expresó:

Omara es la enormidad de la canción de los últimos años en la isla más indómita del Caribe. Con ella, como sucede con cantantes de la talla de Ella Fitzgerald, Lean Horne, Sarah Vaugahn, o de las cubanas Olga Guillot y Celia Cruz, se enlazan generaciones como lo hará siempre aquello que no se deje ajustar livianamente el corsé de un tiempo, una moda, una tendencia pasajera, como lo hará siempre lo trascendental. Omara Portuondo pertenece, por derecho propio, a la raza de los grandes, de los elegidos. Su nombre, como los ya mencionados, merece figurar en el libro de honor de la música.

¹ La canción popular cubana abarca géneros como el bolero, guarachas, habaneras, son; y es a este compendio de géneros que se les llama la “trova tradicional cubana”.

² El feeling es movimiento artístico nacido en la década de 1940, de ruptura estilística y estética con formas de hacer la canción, en especial el bolero, desde lo formal y lo literario, según portal en línea La Jiribilla.

³ Comentario recogido en el artículo “Omara Portuondo, la voz que acaricia” de Alejandro C. Moreno y Marrero, 19 de abril 2006, publicado en el 101, para la revista en línea www.bienmesabe.org.

⁴ Luis Martín, crítico musical español y periodista. Ha dirigido diversos festivales de Jazz en Madrid y publicado varios libros, según portal en línea www.husoeditorial.es.

Ha sido galardonada desde 1970 hasta nuestros días en distintos festivales y premios de renombre mundial⁵:

En 1970 gana la categoría de Canción de Varadero en el Festival de Varadero, Cuba. Para 1983 recibe la Medalla Alejo Carpentier, como condecoración a su destacada labor en favor de la interpretación, difusión, promoción y organización de la cultura cubana. En 2002, recibe la distinción más alta que otorga el gobierno cubano por sus aportes, talento y entrega a la cultura cubana, con el Premio Félix Varela. Para el 2004 le fue conferido el título de Embajadora Internacional de la Cruz Roja en Suiza, en reconocimiento de su apoyo a los más desfavorecidos alrededor del mundo, colaborando con su arte para las víctimas del hambre y de los desastres naturales en el mundo, siendo la primera cubana en recibir esta distinción. En este mismo año es nominada a los Grammy por su álbum *Flor De Amor*, en la categoría Mejor Disco Tradicional Tropical. Para 2005 gana en la categoría Mejor Disco Tropical del Año en el Billboard Latino; en 2008 gana un Grammy en la categoría Mejor Álbum Tropical, con su disco *Gracias*. Más adelante, siguen los galardones como el Premio Gran Teatro De La Habana, en 2011 “*por su extraordinaria calidad vocal e interpretativa, proyección nacional e internacional y su universal cubanía*”. Por igual, recibe el premio en el Festival de Cartagena, España La Mar de Músicas por su gran capacidad interpretativa y por haber sabido transmitir desde todos los escenarios del mundo durante más de 60 años la esencia y el alma de la música popular cubana. En 2018 Omara recibe el título “Doctor Honoris Causa” en Artes que otorga la Universidad de las Artes de Cuba; el premio Excelencias, de la revista cubana “Arte por excelencias”. También es galardonada en el 2019 con el Premio a la Excelencia Musical de la Academia Latina Grammy. En 2019 recibe la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, en Cuba. Más adelante, 1ro de Julio del 2020, Omara recibe de manos del Rey Felipe IV y la Reina Leticia, la Medalla de Las Bellas Artes en España. En Diciembre *Songlines Music Awards*, la galardona con el premio “World Pioneer 2021”.

⁵ Los premios y galardones de su carrera, y todo el trabajo en trayectoria artística se encuentran en el portal oficial de la cantante, www.omaraportuondo.com.

Figura 1

Premiación La Medalla de Las Bellas Artes, España, entregada a Omara Portuondo por parte del Rey Felipe IV



Nota. Imagen de entrega de La Medalla de Las Bellas Artes por el Rey Felipe IV a Omara Portuondo. (Instagram de Omara Portuondo, 2021).

A sus 92 años, Omara Portuondo sigue conquistando los escenarios con esa dulce pero muy firme voz con la que caracteriza cada canción que presenta. Con un alto sentido melódico y rítmico, su técnica vocal y su interpretación, ha logrado quedarse en los corazones de miles que la tienen como referente no solo en el mundo del arte, sino como la viva representación de la mujer cubana también.

Omara lleva con orgullo todos los elementos y géneros que conforman su cultura, ya que es una leyenda en el género del son, guaracha, habanera, bolero, y del estilo feeling de los años 40. De este estilo último Omara fue parte de los fundadores y fue bautizada como “La Novia del feeling”⁶.

1.2 El bolero

Serafín Ramírez⁷ escribió en su obra *La Habana Artística, Apuntes Históricos*, que los boleros se distinguen por su acento plañidero pues “lloran más de lo que cantan”⁸. Dijera también el músico Leonardo Acosta Sánchez⁹, que “El bolero es como un personaje de ciencia ficción,

⁶ “Omara” documental de Fernando Pérez.

⁷ Serafín Ramírez Fernández fue compositor y crítico musical cubano, fundador de la Gaceta Musical de La Habana, fuente www.ecured.cu.

⁸ Citado en Sección: Testimonios. Coordinación: Grupo MEC-EDUPAZ, Universidad Nacional Autónoma de México/Reserva 04-2011-040410594300-203 ISSN No. 2007-4778 No. X. Marzo - Septiembre 2016, página 211.

⁹ Leonardo Acosta, ensayista, investigador, saxofonista, musicólogo, periodista y escritor cubano, fuente www.ecured.cu.

alrededor del cual se crea una trama y se inventa una biografía con visos de credibilidad”¹⁰. La Real Academia Española¹¹ (2001) define el bolero como: “Canción de ritmo lento, bailable, originaria de Cuba, muy popular en el Caribe, de compás de dos por cuatro y letras melancólicas”.

En un lenguaje más técnico, el bolero es un género de la canción romántica cubana que se originó al oriente de esta isla para finales del siglo XIX, y encierra una síntesis de factores musicales hispanos y africanos en su estructura, tanto en las melodías como en la rítmica.

Para Juan Podestá¹² este género musical del bolero va más allá de canciones solamente, son historias o cuentos que tienen una trama, que plantean un problema, una oferta o una intención, sobretodo en su lírica.

1.2.1 Antecedentes del Bolero

El proceso de colonización española en el Caribe y Centroamérica desde 1492, junto a los aportes de la cultura africana, dan como resultado un sincretismo que cambia por completo lo que se conocía previo al siglo XVI en la vida sociocultural y política de los nativos indígenas, siendo afectadas todas las esferas, incluyendo la música.

Muchos géneros musicales nacen en la región, por lo que no solo Cuba, sino las islas cercanas también comparten antecedentes culturales y musicales. En el caso de Cuba, Aurelio De La Vega¹³ afirma que en esta isla nace el estilo del danzón cubano, partiendo de la contradanza francesa y la *country dance* inglesa. Esto, gracias a los aportes e innovaciones de músicos como Manuel Saumell, según dijera De La Vega (2001):

De la contradanza “San Pascual Bailón” (anónima, 1803) a las contradanzas de Manuel Saumell (1817-1870), que vienen a ser los primeros acentos, a veces exquisitos, de una música verdaderamente cubana, un modo de sonar realmente autóctono toma cuerpo en pocos años¹⁴ (p.12).

De este danzón derivan estilos como la habanera, la guajira, la clave y la criolla¹⁵, siendo los dos últimos, adaptaciones de estilos de otras islas cercanas. Además, para finales del siglo XVIII

¹⁰ Citado en Sección: Testimonios. Coordinación: Grupo MEC-EDUPAZ, Universidad Nacional Autónoma de México/Reserva 04-2011-040410594300-203 ISSN No. 2007-4778 No. X. Marzo - Septiembre 2016, página 213.

¹¹ Esta institución cultural española, lo define así en su diccionario de la edición 2001.

¹² Dr. Juan Podestá Arzubigu, sociólogo chileno y académico de la Universidad Arturo Prat.

¹³ Aurelio De La Vega, compositor, ensayista, poeta, cubano-estadounidense, fuente “El Magazin Cultural” sitio web en línea.

¹⁴ DE LA VEGA, Aurelio, “Breve historia de la Música Cubana”, en Contacto, 27 de octubre del 2001, pág. 12

¹⁵ Los estilos de la guajira, la clave y la criolla se asemejan en su composición de hacer la primera parte en modo menor y la segunda en modo mayor. Se diferencian en la manera en que modulan de un modo a otro, y el patrón rítmico de la clave, no era igual en la guajira al principio. La Criolla es un antecedente antillano -en discusión por ser de República Dominicana-

la danza europea comienza a perder plazas en los lugares sociales de baile. Natalio Galán¹⁶ nos explica que el bolero cubano en principio era un bolero “muy españolizado” hasta 1836, cuando empieza a alejarse de su raíz pues, el canto se vuelve igual -o más- importante que el baile, se cambian ritmos, la estructura y las formas melódicas. Pasa a ser un sonido más propio encaminándose a la etapa republicana para esta isla¹⁷. María Argelia Vizcaíno¹⁸ apunta a una evolución muy natural y de poco registro sobre el bolero, cuando señala que este estuvo en desarrollo a partir de 1836, con la influencia del Bolero español -género muy distinto-, luego una transición al compás 2/4, y más adelante se le impone el cinquillo¹⁹ dominicano en 1870. María Argelia Vizcaíno expresa que “después de 1890, se hace cotidiano encontrar boleristas en la provincia oriental cubana cultivándolo con apasionamiento y hasta el sol de hoy nadie lo ha podido detener”²⁰ (p.98).

1.2.2 *Inicios del bolero*

La mayoría de las fuentes populares coinciden que el primer bolero musicalmente estructurado y del que se tenga registro, fue “Tristezas” compuesto en 1885 por el padre del bolero, guitarrista y trovador cubano, José (Pepe) Sánchez. Sin embargo, afirmar que es el primer bolero como si previamente no se habían concebido otras composiciones, es grave error. María Argelia Vizcaíno dijera en su comentario del artículo “El bolero cubano es enteramente nuestro – Gonzalo Roig”:

...y es que antes de esa fecha se hicieron boleros como el bolero-mambo San Pascual Bailón de Manuel Saumell (1817-70) que se inscribió como congó-contradanza porque fue el movimiento cumbre de la Contradanza, y otro caso igual pasó con la Contradanza La Valentina de Tomás Buelta y Flores que se estrenó en el Tacón el 23 de febrero de 1841 con toda la gracia del Bolero al 2/4 (2006).

Ramón Cisneros Jústiz comenta de José (Pepe) Sánchez:

Se vio impulsado a introducir innovaciones capaces de brindar temas más hondos, a la vez que melodías más acordes con los mismos. (...) Resultado de aquel afán es su bolero Tristezas, compuesto en 1885 (...) en nuestras pesquisas, no hemos encontrado ningún bolero anterior a éste, con dos estrofas de cuatro versos. Este bolero marcó una pauta, al quedar el género

, pero adaptado también en Cuba. A diferencia, la habanera es un estilo vocal cubano de estructura binaria simple de 2/4 de tempo lento.

¹⁶ Galán, autor, compositor, musicólogo y profesor cubano del siglo XX, fuente www.ecured.cu.

¹⁷ Galán, citado en el artículo *El bolero cubano es enteramente nuestro- Gonzalo Roig*. Por María Argelia Vizcaíno.

¹⁸ María A. Vizcaíno, escritora y ensayista cubano-estadounidense, según sitio web oficial www.mariaargeliavizcaino.com

¹⁹ Cinquillo: es el grupo de cinco notas que se adecúan en espacio de cuatro. Podestá Arzubíaga, J., (2007). Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización. Revista de Ciencias Sociales (Cl), (19), página 98.

²⁰ Artículo *El bolero cubano es enteramente nuestro- Gonzalo Roig*. Por María Argelia Vizcaíno.

encuadrado en esa forma. Cada estrofa consta de dieciséis compases y sirvió de modelo para otras obras posteriores del autor y sus seguidores²¹.

Para el 1890 se funda el Teatro Alhambra, que se convertiría no solo en un lugar para puestas escénicas, sino el refugio perfecto donde la cultura cubana se asentaría, frente a una isla en etapa republicana y nacionalista. Escribiera el crítico de teatro cubano, José Manuel Valdés Rodríguez en *El Mundo*, el 31 de diciembre 1994, que “La concurrencia del Alhambra ofrecía un verdadero corte vertical en el agregado social cubano(...), era posible encontrar en el Alhambra representantes de todos los grupos sociales”²². Por ello, en una sociedad con poco acceso a la radio y sin ningún otro medio digital, este teatro empujó el desarrollo y la difusión de géneros varios cubanos, incluyendo el bolero.

1.2.3 ¿Dónde realmente nace el bolero?

De manera popular se afirma que el bolero es un género cubano, cuando algunos estudiosos difieren de este hecho, como es el caso de Cristóbal Díaz Ayala²³ refiriéndose al bolero “La Dorila”. Cristóbal comenta en una entrevista para La Revista del Periódico El Nuevo Día de Puerto Rico²⁴, en 2019:

Se pensaba que la primera grabación de un bolero fue “Tristeza”, en 1907 en México, con el título de “Un beso”, por una frase de la primera estrofa. Ese es el canon, pero en un catálogo viejo encontré que en 1905 se grabaron en La Habana cinco boleros. Uno fue “La Dorila”, famosa criolla dominicana del siglo XIX, que Sindo Garay oyó allí y se llevó a Cuba. En 1905 la cantaron no como criolla, sino como bolero. Tiene el número más bajo de los cinco discos: posiblemente fue el primero en grabarse. Para mí fue una alegría porque yo soy antillano: cubano, puertorriqueño, dominicano.

También encontramos a Cristóbal Díaz Ayala citado en un artículo, posterior a su conferencia en el III Congreso: Música, Identidad y Cultura²⁵:

Este fue el primer bolero que se grabó comercialmente, pudo haber sido una criolla, pero en los datos de la compañía, aparece como un bolero. A partir de entonces, los estudios ingleses siguieron haciendo grabaciones, creciendo significativamente la cantidad de boleros que se grababan.

²¹ Citado en Ezequiel Rodríguez: Pepe Sánchez, Delegación Provincial de La Habana del Consejo Nacional de Cultura.

²² José Manuel Valdés Rodríguez, citado por Susana Méndez Muñoz, artículo “*Teatro Alhambra: allí no cabía la mordaza en la boca*”.

²³ Académico, abogado, musicólogo y ensayista cubano, dedicado a la investigación y divulgación de la música latinoamericana.

²⁴ Tomado de la entrevista por Carmen Dolores Hernández a Cristóbal D. Ayala.

²⁵ Artículo por Luisa Rebeca, de la conferencia de Cristóbal D. Ayala en el marco del III Congreso: Música, Identidad y Cultura, celebrado en el Centro León de Santiago, República Dominicana en 2009.

Otro artículo del Periódico Hoy²⁶, se refiere al mismo tema, exaltando la valentía del cubano Cristóbal Díaz Ayala, y donde el autor respalda dicha información:

Dorila (letra de Alberto Vázquez y música de Luis Morcello) es grabada primeramente como bolero por el tenor Adolfo Colombo, antes de 1905, presumiblemente entre 1904 y 1905, pudiendo no haber sido originalmente grabada en Cuba, sino asimilada al catálogo de RCA: las grabaciones hechas por la firma Zon-O-Phono, más conocida como Zonofono o Zonophone, una firma europea que para el tiempo de estas grabaciones ya había sido absorbida por la Víctor. El tenor Colombo vuelve a grabar La Dorila en 1907, junto a la soprano Pilar Jiménez y un quinteto de cuerdas, esta vez como Clave²⁷ (Criolla). La orquesta de Pablo Valenzuela graba la Dorila como Danzón, también presumiblemente antes de 1905.

A pesar de los esfuerzos, y de lo que se ha ido reconociendo últimamente sobre origen y paternidad de este género; de manera general, tradicional y clásica, no podemos ignorar que ha sido Cuba la isla de referencia de este género, y el lugar que impulsó su desarrollo.

Por ello, se le adjudica la paternidad a Pepe Sánchez, ya que pudo establecer cierta estructura al bolero de manera escrita; también por ser el mentor de todo el movimiento de la vieja trova cubana, quienes cantaban su música en serenatas, circos, teatros, en sus peñas y coros. Algunos de ellos fueron el sobresaliente trovador y guitarrista cubano Sindo Garay, el cantante, compositor y guitarrista santiaguero Rosendo Ruíz, el trovador, cantante y guitarrista santiaguero Alberto Villalón; y la cantante, compositora y arreglista María Teresa Vera.

²⁶ Areíto, periódico Hoy, 15 de mayo de 2009.

²⁷ El estilo musical de la Criolla, también en debate por ser de origen dominicano, llega a México y le cambian el nombre de Criolla por Clave.

Figura 2*Sindo Garay, trovador cubano*

Nota. Imagen de Sindo Garay, trovador cubano. (Cancioneros, s.f.)

1.2.4 Asentamiento del bolero, 1900-1930

Desde la ciudad de Santiago de Cuba, el bolero llega a la ciudad cubana de La Habana iniciando el siglo XX gracias a los trovadores santiagueros Sindo Garay y Alberto Villalón.

Entre las primeras dos décadas del siglo XX se produjeron cientos de boleros. En principio se apoyaron de los poetas latinoamericanos más relevantes del momento para la lírica y se enfocaban en cantar al objeto de su amor como un ser perfecto, sin defectos y de la manera más pura y sublime. Estos boleros que pasaron a ser grabados entre discos fonográficos y de soporte cilíndricos, se suman unas doscientas treinta canciones, siendo el mayor porcentaje entre 1913-1920 donde la trova tradicional cubana alcanzó su mayor encumbramiento²⁸.

Más adelante, del oriente de Cuba aparece la nueva cadencia del son²⁹ que es fusionada con el bolero, y desde la década de los años 20 hasta nuestro siglo hizo posible que se popularizaran los Tríos. Un ejemplo de esto es el bolero-son “Lágrimas Negras”, del más grande trío cubano “El Trío Matamoros”.

²⁸ Gaspar Marrero, sección: Testimonios en *Apuntes históricos sobre el bolero*, Universidad Autónoma de México, página 214.

²⁹ Género musical y bailable cubano, con gran auge en la década de 1930, y rítmicamente más rápido que el bolero. Su estructura musical consta de la repetición de un estribillo de cuatro compases, cantado por un coro de manera constante y en esta sección el solista va improvisando el texto.

La fusión del bolero y el son a mediados de la década de los 20, comienza a tener gran auge, y aparecen los sextetos y septetos³⁰. En un principio el son fue vetado por considerarse música que alterara el orden, sin embargo, fue teniendo espacio en las reuniones sociales. Las fusiones de estos dos géneros podemos verlas con el guitarrista, compositor y músico cubano Benny Moré y su Banda Gigante, y desde 1927, la impronta y envidiable orquesta cubana, la Sonora Matancera, que había surgido en la ciudad de Matanzas en el 1924.

1.2.5 El bolero en Latinoamérica

El cambio de liricismo estaba siendo una pequeña brecha, y ejemplo de ello es la canción más arriba mencionada (Lágrimas Negras). Sin embargo, no es en Cuba que este cambio se da, pues con el compositor y músico mexicano, Agustín Lara, el mensaje del bolero ahora habla sobre la mujer que engaña, traiciona, que seduce y hace trampa en el amor. Es Lara quien también integra el piano al género, dando apertura y mayor difusión de este género con las nuevas sonoridades y matices que profundizaron aún más el mensaje³¹. La acogida del bolero en México fue tanta que en el siglo XX se produjeron miles de boleros cada año. Juan Podestá Arzubíaga, en su revista de Ciencia Sociales “Apuntes sobre el género del bolero: desde la esclavitud africana” encierra que:

La dinámica musical del bolero se expande geográficamente por todo el territorio caribeño. Por una parte, desde Cuba el bolero se fue a México ingresando por la península de Yucatán, permitiendo que los trovadores yucatecos cultivadores de la danza, un pariente rítmico del bolero, la interpretaran de manera más cercana a la música cubana (p.103).

Otros intérpretes importantes de México son el actor y cantante, Pedro Infante; la cantante, compositora de música para cine y pianista, María Grever; y el cantante y actor Javier Solís.

De igual manera, el bolero llega a Puerto Rico con los trovadores cubanos y/o músicos puertorriqueños que iban a Cuba. Gracias al gramófono, y a las transmisiones radiales que estaban en auge, otros países latinoamericanos emergen en la palestra bolerística. De Puerto Rico están la orquesta del flautista, contrabajista y director musical Rafael Muñoz, y la del cantautor y director Tito Rodríguez; aportando un “bolero-salsa”.

En República Dominicana comienzan a aparecer cantantes como Alberto Bertrán, Luis Alberti, Elenita Santos, Camboy Estévez, Aníbal De Peña y Rafael Colón, entre otros; de Panamá surgirán Carlos Eleta Almarán y Avelino Muñoz; de Venezuela Estelita del Llano, Alfredo Sadel, Mirtha Pérez, Toña Granados, Oscar De León y La Rondalla Venezolana. En el caso de Colombia también llega el bolero, aunque no exista gran aporte de esta nación.

³⁰ Estos grupos se conformaron de seis o siete músicos para tocar música popular cubana.

³¹ Bazán, citado por Podestá Arzubíaga, J., (2007). Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización. Revista de Ciencias Sociales (CI), (19),95-117.

1.3 El feeling o filin

Para 1930 Latinoamérica ya ha encontrado su voz propia con el bolero y el tango, siendo estos géneros representantes de los hispanohablantes y convirtiéndose en rivales entre sí. Sin embargo, la desafortunada muerte del cantante, compositor y actor Carlos Gardel, estrella máxima del tango en América Latina, hizo que este género fuera en descenso. Además, un nuevo género estaba corriendo por todo el continente desde la ciudad de Nueva Orleans, Estados Unidos: el jazz³², el cual empezaba a establecerse en la sociedad fuertemente.

Santiago Alfonso Fernández, Director del Club Tropicana para 1964 al 1994, expresa en entrevista por Fernando Della Maggiora, (2017):

El *feeling* es la música que se cantó en español, pero tenía una influencia del blues y del jazz. Hay una interrelación entre el blues cantado por Billie Holiday, Sarah Vaughn, Ella Fitzgerald; y los boleros que crearon José Antonio, César Portillo, Angelito Díaz, y otros. Se produce un intercambio. Vienen músicos norteamericanos a hacer descarga aquí. Nat King Cole en el año cincuenta y seis viene al Tropicana, Sarah Vaughn también. Grandes músicos cubanos van allí y se establecen. O sea, que toda esa generación que se desarrolla, no que nace, se desarrolla a partir de los años 40 y tantos, en ambas fronteras se interinfluyen. Y en ese grupo estaba Omara.

Como parte de dicha influencia estadounidense, en el barrio de Cayo Hueso, La Habana, Cuba, inicia un movimiento artístico llamado "*filin*" en la casa del guitarrista y cantante de trova tradicional Tirso Díaz, en el Callejón de Hammel, del barrio Cayo Hueso, La Habana. Esto surge a forma de peña musical, donde los artistas provenientes del mismo lugar³³, adoptaban un estilo muy jazzístico como la armonía, los ornamentos melódicos, la libertad de improvisación por parte del intérprete, las inflexiones, modulaciones y *scats* en los cantantes³⁴.

Uno de los pioneros de este movimiento dijera a Félix Contreras³⁵:

Los integrantes del movimiento querían hacer una canción distinta, menos trágica, más amable, íntima, sentida, en una especie de refugio sentimental; más bien coloquial, pero de modo espontáneo, más libre. Lo esencial era buscar el buen decir, la magia de la palabra, el recitativo, la calidad en las letras. Armonías novedosas, influidas por el impresionismo francés, a través del pragmatismo de los jazzistas. Todo esto muy intuitivo, siguiendo la tradición oral de los viejos trovadores, no fuimos nada iconoclastas.

³² Género musical de origen estadounidense, que se volvió el himno de la posguerra.

³³ Artículo "Feeling: un género musical muy cubano" de Ana Isabel Rodríguez para Cubanos Gurú, el 9 de junio 2020.

³⁴ Artículo por Martín Fierro, J, publicado en Julio 2022 en el portal de carteleracuba.com.

³⁵ Artículo "Por fin: qué es el feeling", para Cadena Habanera, por Rafael Lam, 20 de noviembre, 2022.

José Antonio Méndez, en una entrevista para la radio cubana, definió el nacimiento del filin de la siguiente manera³⁶:

Feeling quiere decir sentimiento, pero para nosotros más bien era también algo de la época nuestra, del tiempo que vivíamos. No era sutileza, sino decir algo. Uno podía tener la voz ronca, pero si enviaba un mensaje o decía algo ya tenía filin (...) De inmediato el término *feeling* o filin, porque lo españolizamos, pasó a denominar todo lo bueno, lo moderno (...). Cada vez que uno ponía más de la tónica y dominante establecida, una novenilla, una séptima, se decía: 'Ah, esa cosa tiene filin'. Y es que nosotros buscábamos la espontaneidad, romper la monotonía. Para nosotros filin era tener algo propio, un sello, una onda del tiempo y del gusto, del buen gusto de la época.

La canción cubana estaba siendo influenciada por el jazz estadounidense, por la guitarra brasileña y el impresionismo europeo; por lo que, los cimientos del bolero estaban siendo movidos por un lenguaje de libertad. Desde ese momento, el estilo filin no solo es expresión del bolero, sino que se tomó como una manera de decir que algo se interpreta con el alma.

El periodista y crítico literario cubano, Pedro De La Hoz, en el periódico digital Granma escribe³⁷:

También el complejo jazzístico, que incluye el blues, influyó de modo decisivo en la evolución de la música cubana. Por un lado, el filin no se explica sin esa fecunda cercanía. La introducción de nuevos giros armónicos en el estilo filinesco, representado al más alto nivel por César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez y Marta Valdés, se debe a la asimilación del lenguaje jazzístico que les era familiar. Como tampoco debe soslayarse la adopción del formato de las bandas de jazz en las orquestas que desde la tercera década del pasado siglo hasta los años 60 sentaron cátedra en sesiones bailables y de grabación y espectáculos en la vida musical cubana: Casino de la Playa, Hermanos Castro, Hermanos Palau, Bellamar, Riverside, Tropicana (con el maestro Armando Romeu), la Banda Gigante del Benny, Bebo Valdés, Leonardo Timor y la Orquesta Cubana de Música Moderna, por citar solo algunas (2017).

³⁶ Artículo "Agradecimiento infinito a José Antonio Méndez García, pilar del feeling cubano" por Astrid Barnet, junio 2021.

³⁷ Artículo "Cinco argumentos cubanos" por Pedro De La Hoz para periódico digital Granma, 27 de abril 2017.

1.4 Instrumentación y características sonoras del bolero y el filin

1.4.1 Instrumentación

A pesar de que los trovadores inicialmente acompañaban sus voces solamente con guitarras, y a medida que se desarrolla el bolero se agrega una pequeña percusión, existe una base musical genérica para el bolero. De la herencia europea tenemos la guitarra, y luego en Cuba nace el Tres cubano como derivado; también el piano y el contrabajo o bajo. De la herencia africana tenemos percusión con el bongó, de los indígenas (nativos de América) tenemos las maracas y el güiro.

Figura 3

Instrumentación del bolero: guitarra clásica, tres cubano, piano, bongó, maracas, güiro



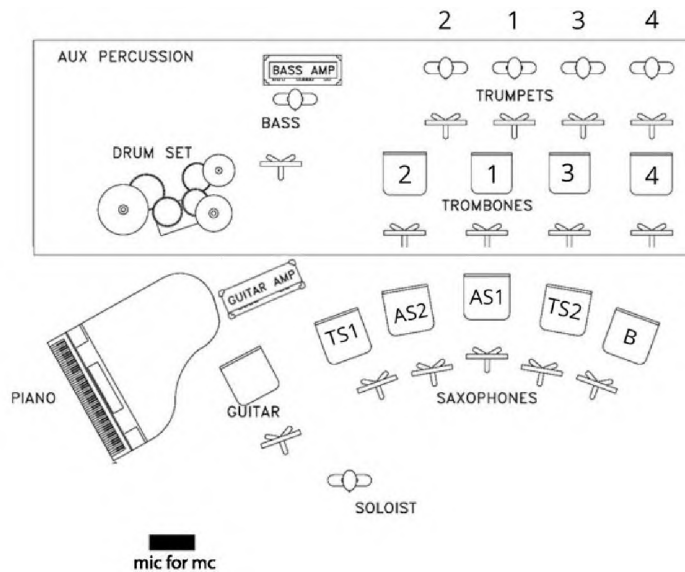
Nota. Instrumentación del bolero: guitarra clásica, tres cubano, piano, bongó, maracas, güiro. (EcuRed, 2022).

Con la creación de las *Big Bands* de jazz en los Estados Unidos, para la década de 1920, las grandes agrupaciones cubanas comenzaron a incluir en sus repertorios canciones de jazz, imponiéndose de manera gradual como sus semejantes en Norteamérica, ya que dominaban el repertorio jazzístico sin dejar de tocar su música cubana. Los géneros que se mantuvieron siempre presente fueron los boleros, danzones y otras canciones del momento, lo que permitió que la instrumentación de las *Big Bands* se adoptara en nuevas versiones del repertorio de la trova tradicional cubana.

Los instrumentos constan de sesión rítmica con batería, contrabajo o bajo, piano y guitarra; en la sesión de vientos con cuatro trompetas, cuatro trombones y cuatro saxofones; y finalmente el cantante en las ocasiones en que se interpretara vocalmente.

Figura 4

Colocación instrumental de una Big Band de Jazz clásica



Nota. Imagen de colocación instrumental de una Big Band de Jazz clásica. (Earl MacDonald, 2022).

1.4.2 Características sonoras del bolero

El guitarrista, compositor, arreglista y director musical, Edwin Guevara, expresa que “El bolero es una expresión literaria y musical del romanticismo latinoamericano”³⁸ (2014).

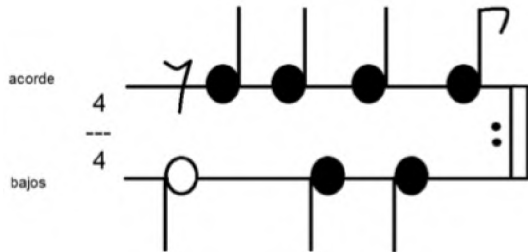
González Hernández, G. en su trabajo de investigación “Procesos de aprendizaje autónomo de la armonía en el Bolero Feeling” explica detalladamente cómo es la estructura armónica, melódica y rítmica de este género.

El bolero se escribe en compás de 4/4 y es tocado entre 90 a 105 *beats per minute* (bpm). En la guitarra, el acompañamiento básico de un bolero tradicional consiste en tocar el acorde y rítmica se toca silencio de corchea, tres negras y corchea en un compás, para los bajos serían una blanca y dos negras.

³⁸ Edwin Guevara, guitarrista, compositor, arreglista y director colombiano.

Figura 5

Patrón básico de la guitarra en el bolero



Nota. Imagen del patrón básico de la guitarra en el bolero. (González Hernández, 2015).

En cuanto a las progresiones de acordes en el bolero, existe un patrón estándar con el que se puede acompañar la mayoría de todos los boleros si se familiariza con los mismos.

Si tenemos un Bolero en tonalidad mayor:

- Cuando la melodía empieza en la tónica, la progresión de acordes suele ser:
 - a) I | iii | biii | ii | V7 | I. Es decir, si estamos en la tonalidad de Bb, los acordes serían: Bb, Dm, Dbm, F7, Bb.
 - b) I | ii | iii | biii | V7 | I. Lo que en la tonalidad de Bb significaría: Bb, Cm, Dm, Dbm, F7, Bb.
 - c) I | vi | ii | V7 | I. Siguiendo en la tonalidad de Bb sería: Bb, Gm, Cm, F7, Bb.

- Cuando la melodía no inicia en la función de tónica:
 - a) I - (V7/IV) | IV | iv | I | vi | ii | V7 | I. Es decir, en la tonalidad de Bb: Bb- Bb7, Eb, Ebm, Bb, Gm, Cm, F7, Bb.
 - b) I - (vii°/ii) | ii | IV | ii | iii | biii | ii | V7 | I. Lo que significaría: Bb, B°, Cm, Eb, Cm, Dm, Dbm, Cm, F7, Bb.

Estas progresiones armónicas suelen ser las más comunes, pero no quiere decir que existan pequeños cambios que, claramente, no vayan a afectar la funcionalidad de los acordes.

1. El acorde **biii** por un **biii°7/ii**. Por ejemplo: I | iii | **biii** | ii | V7 | I → I | ii | **biii°7/ii** | ii | V7 | I. En la tonalidad de G eso sería: G, Am, **Bb°7**, Am, D7, G.

2. Si tenemos una cadencia plagal (del IV al I o del iv al I), en lugar de ir al I se puede resolver al iii. Es decir, I- (V7/IV) | IV | iv | **I** | vi | ii | V7 | I → I - (V7/IV) | IV | iv | **iii** | vi | ii | V7 | I. Siguiendo en G tendríamos: G – G7 | C | Cm | B | Em | D7 | G.

Si tenemos un Bolero en tonalidad menor:

- i | V7 | iv | II7 | VI7 | V7. Si estamos en Cm, esto sería: Cm, G7, Fm, D7, Ab, G7.
- i - (V7/iv) | iv | V7 | i - (V7/iv) | iv | V7 | III | i | VII7 | VI7 | V7 | i. Siguiendo en la misma escala tenemos: Cm – C7, Fm, G7, Cm, C7, Fm, G7, Eb, Cm, Bb7, Ab7, G7, Cm.

Existen diferentes estilos dentro del bolero, y cada uno con características distintas partiendo de la región en que el Bolero fuera acogido. Sin embargo, este trabajo se inclina por el Bolero *feeling*.

1.4.3 Características sonoras del *feeling*

A partir de los años 60, la guitarra comienza a tomar mayor protagonismo para hacer la canción más ornamental e íntima entre el cantante y su interpretación para con el público. Por lo que, los formatos que se habían adoptado de las *Big Band* fueron quedando de lado. En el bolero inicialmente se solía bailar, con el *feeling* ya no se busca el baile, sino que las canciones sean escuchadas.

En el *feeling*, la melodía se interpreta libremente a voluntad del cantante “*ad libitum*” sirviéndose de recursos como el rubato³⁹, los desplazamientos rítmicos, variaciones melódicas, el vibrato⁴⁰ característico de cantantes cubanos que hacen la oscilación de medio tono hacia abajo, improvisación conjunta entre cantante y guitarrista que requiere de buena comunicación entre ambos; también encontramos el recurso de voz hablada y voz aireada, intensificando el dramatismo en las interpretaciones. Las dinámicas⁴¹ aquí son muy importantes.

Otra característica relevante en el *feeling*, es la técnica vocal del *Belting*. En el artículo “Whither Belting?” Miles y Hollien explican que el *Belting* “es un modo de cantar caracterizado por una fonación fuerte que exhibe poco o ningún vibrato, pero con un alto nivel de nasalidad”. (Miles, Hollien, p. 69 marzo 1990, citado por Cruz, 2021).

Angeles Cruz⁴² (2021) considera que:

³⁹ Recurso de interpretación donde el cantante ralentiza o acelera la melodía alterándola según su voluntad.

⁴⁰ La RAE lo define como: Ondulación del sonido producida por una vibración ligera del tono.

⁴¹ Se refiere a la intensidad del sonido.

⁴² Angeles Cruz: músico dominicana, autora de la tesis “El belting” (2021).

En la actualidad, el *Belting* Femenino consiste en hacer las notas del registro medio y registro agudo, llevando nuestra voz (flujo de aire) hacia los resonadores faciales, que se encuentran en el área de la nariz, debajo de los ojos y entrecejo, además de aplicar un apoyo constante y fluido del diafragma. (p. 9).

Otra característica del *feeling* es que nos encontramos con armonía en las melodías, en donde existe una “segunda voz” -como comúnmente es llamado-, haciendo una melodía distinta a la principal, reflejando terceras y sextas⁴³ de la melodía principal. En ciertos momentos importantes de la canción se unen al unísono. Al igual que la melodía, en el acompañamiento de la guitarra también se toca libremente para que ambos puedan interpretar según como sientan, improvisando con sentimiento.

En la armonía, el *feeling* comienza a añadir acordes con tensiones de novenas, séptimas, oncenos y treceñas, acordes de intercambio modal, armonía en cuartas, y otros elementos de rearmonización que influyeron del impresionismo francés⁴⁴, la Segunda Escuela Vienesa con Schoenberg⁴⁵ y el jazz en Estados Unidos. Para uno de los padres del filin, César Portillo De La Luz⁴⁶, esta corriente se apoya en las disonancias armónicas que complementan de la tónica, aquí se agregan dominantes y sonidos alterados.

En cuanto a las líricas, el mensaje se vuelve más profundo y romántico, y se siguen usando los poemas de artistas latinoamericanos célebres para ponerle música.

Otro recurso que tomó César Portillo De La Luz fue el *recitativo*, elemento que se adaptó en los Estados Unidos entre los años 30 y 40, proveniente de las óperas europeas. César lo emplea en el bolero de manera sencilla, y así lo explicó en la entrevista por Elsy Manzanares⁴⁷: “Es simplemente dar una letra de entrada que no es musical antes de que comience la canción”.

César explica que utilizó este recurso con el inicio de su éxito más grande, la pieza “Contigo a la distancia”:

*No existe un momento del día
En que pueda apartarte de mí
El mundo parece distinto
Cuando no estás junto a mí*

⁴³ Si tenemos el acorde de C: (C-E-G) y la melodía está en la tónica, una segunda voz puede ser E (tercera de C) o A (sexta de C).

⁴⁴ Movimiento artístico que nace en Francia desde 1860, que abraza la libertad creativa y la experimentación.

⁴⁵ Grupo de compositores del siglo XX, que incorporaron el Expresionismo a la música alejándose de las tonalidades y la armonía tradicional, e incluso crearon un nuevo sistema de orden de los 12 semitonos, llamado “dodecafonismo”.

⁴⁶ Guitarrista y compositor cubano, padre del bolero filin.

⁴⁷ Artículo ¿Qué es la corriente filin? Por Elsy Manzanares para Tendency Book (2018).

En esta primera parte, la guitarra acompaña ligeramente, pero no es hasta la estrofa que le sigue, en donde toda la melodía y armonía arrancan propiamente.

1.5 Máximos exponentes del Bolero Feeling

1.5.1 César Portillo De La Luz: Padre del filin

Nace el 31 de octubre de 1922 en La Habana, Cuba. Empezó a cantar tocando su guitarra con 19 años, y a mitad de la década de los 40 funda el movimiento del Feeling, junto a otros jóvenes músicos que eran compositores e intérpretes. Dos de sus composiciones se volvieron emblemáticas y de total éxito “Contigo a la distancia” y “Tú, mi delirio”⁴⁸.

Siempre se alimentó del teatro de Broadway, y la música del swing con Benny Goodman, Glenn Miller, Charlie Parker, Dizzy Gillespie; también del mundo clásico con Brahms, Chopin, Liszt, Claude Debussy y Maurice Ravel. Por más de 60 años recibió reconocimientos varios, como fuera el “Premio Latino a Toda Una Vida”, por la Academia de las Artes y las Letras de la Música de España, en 2004⁴⁹.

En entrevista publicada en el 2005 en La Isla, César dijera⁵⁰: “Creo que he sabido superar las dificultades que he tenido que sortear para hacer todo lo que he hecho. Creo que lo que he hecho tiene algún valor. Disfruto del reconocimiento social por mi labor. Disfruto de afecto y simpatía por mi trabajo, del que he logrado vivir honradamente”.

⁴⁸ Artículo “César Portillo De La Luz siempre presente contigo a la distancia”, Portal Del Ciudadano De La Habana.

⁴⁹ Artículo en el portal en línea cubanosfamosos.com.

⁵⁰ Citado en artículo “César Portillo, el impulsor del bolero que compuso Contigo en la Distancia” por Anett Ríos para La Información.

Figura 6

César Portillo De La Luz, Padre del Feeling Cubano



Nota. Imagen de César Portillo De La Luz, Padre del feeling cubano. (Cubanos famosos, s.f.).

1.5.2 Elena Burke: La Señora Sentimiento

Proveniente de La Habana también, nace en 1928. Desde pequeña eran notorios su prodigiosa voz y talento, y empezó a trabajar en la música desde joven. Formó parte del programa radial “La Corte Suprema Del Arte” como cantante, luego forma el conjunto “Las Mulatas de Fuego”, y a inicios de los años 50 es parte del “Cuarteto D’Aida” junto a artistas de renombre como Omara Portuondo y Moraima Secada. El éxito de Elena fue impresionante en cada agrupación, lo que le llevó a destacarse una vez que se independizó como solista⁵¹. Esta cantante cubana compartió escenarios con grandes artistas como el cantautor y arreglista mexicano Armando Manzanero, el pianista y cantante estadounidense Nat King Cole, y la cantante francesa Edith Piaf. Fue parte de la peña musical de artistas que se reunían en la década de los 40, donde nació el *Feeling*.

La cantante Ivette Cepeda dijera⁵²:

Quienes venimos después tenemos un pedacito de Elena, que si no sale en la voz, igual se lleva por dentro. Yo misma he querido jugar con sus recursos, con su fraseo al cantar una canción. He evocado algo de mi corazón a su corazón. Porque Elena es irreplicable.

⁵¹ Artículo “¿Sabías por qué la cantante cubana Elena Burke es la Señora Sentimiento?” en la revista en línea dimecuba.com.

⁵² Citada en artículo “Homenaje a Elena Burke tras 20 años de su ausencia” por Juan Martín Fierro para periódico El Tiempo, (2022).

Figura 7

Elena Burke, trovadora cubana, cantante del feeling



Nota. Elena Burke, trovadora cubana, cantante del feeling. (Cubanos famosos, s.f.)

1.5.3 José Antonio Méndez

Guitarrista, compositor e intérprete cubano, de los fundadores y gran representante del movimiento denominado *Filin*. Nace en La Habana en 1927. Participó en una competencia de programa radial La Corte Suprema Del Arte y resultó ganador en 1940. En 1946 funda la agrupación Loquibambia Swing donde interpretaban boleros, piezas del repertorio clásico de jazz y otras canciones importantes de la trova cubana. En 1947 grabó su éxito más grande, el bolero “La Gloria eres tú”, y este sencillo llevó a múltiples artistas a versionarla.

Trabajó con muchos artistas como las cantantes cubanas Omara Portuondo y Elena Burke, el pinaista cubano Frank Emilio Flynn, el gran compositor y pianista mexicano Agustín Lara, el maestro César Portillo De La Luz, la cantante cubana María Luisa Landín, el cantautor Benny Moré, entre otros. En 1960 recibe un homenaje por el Club Cubano de Jazz, en el *Copa Room* del hotel Havana Riviera; en 1967 fue elegido presidente de la Sociedad Cubana de Autores Musicales; fue grandemente reconocido, trabajó por muchos años en México y viajó por toda América Latina y Europa llevando su música⁵³.

César Portillo De La Luz se refirió a su amigo José Antonio como⁵⁴ “el personaje más alegre, simpático y seguido del grupo del filin”.

⁵³ Artículo “José Antonio Méndez García” portal en línea cubanosfamosos.com.

⁵⁴ Citado en artículo “José Antonio Méndez, el otro rey del sentimiento” por Prensa Latina, (2022).

Figura 8

José Antonio Méndez, fundador del movimiento del feeling.



Nota. Imagen de José Antonio Méndez, fundador del movimiento del *feeling*. (Prensa Latina, 2022).

1.5.4 Orlando De La Rosa

Nace en 1919 en La Habana y desde sus 9 años estudió piano con su madre. Este magnífico compositor, pianista y director de voces cubano, cultivó un sonido bien romántico creando grandes temas como “Vieja Luna” “No vale la pena”, y muchos más. En la década de los 40 formó parte de la peña trovadoresca que da a luz al Filin y de allí comparte con grandes músicos. Para 1948 fundó su propio cuarteto con los cantantes Adalberto Del Río, Aurelio Reinoso, Elena Burke y Omara Portuondo, y estuvieron de gira por los Estados Unidos hasta llegar a Canadá. Orlando se convertiría en el pianista más solicitado de Latinoamérica entre las décadas del 40 y 50⁵⁵.

En distintos momentos de su carrera, Orlando de la Rosa acompañó al piano a José Mojica, Toña la Negra, Chela Campos, Pedro Vargas, Vilma Valle, Renee Cabell, Rita Montaner, Elena Burke y Esther Borja. Compuso también para la famosa artista Josephine Baker, y fue mundialmente reconocido y comparado con el pianista estadounidense Cole Porter como “los Chopin de nuestro tiempo”⁵⁶.

Adalberto Del Río dijera en una ocasión⁵⁷: “Orlando componía desde el mediodía hasta que caía la tarde.”

⁵⁵ Orlando De La Rosa Valenzuela, artículo biográfico del portal Cubanos Famosos (2021).

⁵⁶ Artículo: “Compositores cubanos: Orlando de la Rosa”, por Jorge Calderón para Radio Cadena Habana, (2021).

⁵⁷ Entrevista: “Adalberto del Río: Habla sobre Orlando de la Rosa” por Sigfredo Ariel, portal en línea rubenriosomesmpachanga.com.

Figura 9

Orlando De La Rosa, pianista cubano



Nota. Orlando De La Rosa, pianista cubano. (Cubanos Famosos, s.f.)

1.5.5 Omara Portuondo: La Novia del Filin

1.5.5.1 Inicios y carrera

Tal como se encuentra en su portal oficial en línea⁵⁸, la cantante y diva, Omara Portuondo Peláez, nace en Cayo Hueso, barrio de La Habana, Cuba; el 29 de octubre año 1930.

Describe Juan Antonio Martínez de Osaba y Goenaga⁵⁹ en su libro *Racismo y béisbol cubano* “Omara es la menor de tres hijos, fruto del matrimonio entre la española Esperanza Peláez; y el pelotero cubano, Bartolomé Portuondo”. Pese a las restricciones y amenazas hacia Esperanza de ser desheredada por su familia, nunca se alejó de Bartolomé y se casaron. Siendo Esperanza desheredada por su familia, el matrimonio enfrentó duras situaciones de escasez, pero nunca faltó la unidad, amor y buena música. Así, estos padres transmiten a sus hijos todo sobre el folklore tradicional de su país.

Para Omara era muy común escuchar a sus padres cantar a dúo a la hora de preparar la mesa para comer, y les enseñaban a sus hijos diversas canciones del repertorio cubano, a cantar a

⁵⁸ Sitio web oficial de la cantante, <https://omaraportuondo.com>.

⁵⁹ Es un escritor y promotor cultural cubano, con más de 35 años de experiencia en trabajos investigativos y de enseñanza relacionados al deporte cubano.

voces y a armonizar; esta puede considerarse como su primera escuela⁶⁰. Ciertamente, su padre era amigo del guitarrista, cantante y compositor cubano Sindo Garay⁶¹, trovador de los grandes exponentes del bolero; el pianista, compositor y músico cubano Eliseo Grenet, y del poeta cubano Nicolás Guillén.

Omara estudió en la escuela Alfredo M. Aguayo, en La Habana, y allí ganó una beca para clases de canto, música, danza y teatro; es donde empieza su contacto más profesional con la música⁶².

Figura 10

Omara Portuondo



Nota. Omara Portuondo. (Omara Portuondo, s.f.)

Sorprendentemente, la carrera de Omara no inicia cantando ya que, junto a su hermana Haydée, iniciaron su trayectoria artística siendo bailarinas del Ballet Tropicana⁶³, a sus 15 años⁶⁴. Este grupo de bailarinas del Cabaré Tropicana para 1945, eran llamadas “Las Mulatas de Fuego”⁶⁵.

⁶⁰ Entrevista de Fernando Della Maggiora en el segmento Cantoras a Omara Portuondo, para el Canal Encuentro, en YouTube.

⁶¹ Descrito en el libro “Racismo y béisbol cubano” y por igual, en la entrevista de Fernando Della Maggiora a Omara.

⁶² Artículo para Encuentro Latino Radio, por Carlos Molano Gómez, primera publicación 2016, actualización 2020.

⁶³ Tropicana es el cabaré más famoso de Cuba, y de los más importantes a nivel mundial con trayectoria de unos 80 años. Artículo redactado por TodoCuba el 22 noviembre de 2020.

⁶⁴ Entrevista de Fernando Della Maggiora en el segmento Cantoras a Omara Portuondo, para el Canal Encuentro en YouTube.

⁶⁵ Entrevista de Fernando Della Maggiora en el segmento Cantoras a Omara Portuondo, para el Canal Encuentro, en YouTube.

Luego, se entrenó en la peña de los trovadores⁶⁶ que crearon el movimiento del *feeling*⁶⁷, pues fue introducida a la reunión de estos grandes músicos por una amiga. Allí se encontró con el compositor y pianista Frank Emilio Flynn, el guitarrista y compositor José Antonio Méndez, el compositor y guitarrista César Portillo De La Luz y el guitarrista y compositor Ángel Díaz. La peña siguió desarrollándose hasta dar nacimiento al movimiento del *feeling*.

Más adelante, Omara pasó a formar parte del cuarteto de José Antonio Méndez, la “Loquibambia Swing”. Omara practicaba con el famoso pianista no vidente, Frank Emilio Flynn, y juntos interpretaban no solo la música cubana de la trova tradicional, sino el repertorio norteamericano de jazz también; lo que influyó en la interpretación y estilo de Omara, buscando profundidad y sentimiento, tomando como referencia las voces de Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, entre otras. La “Loquimbambia Swing”, estaba compuesta por José Antonio Méndez, el guitarrista Alberto Menéndez, el pianista Frank Emilio Flynn, Oscar Kiko González en el contrabajo, los cantantes masculinos Leonel Bravet y Eligio Valera y, Omara Portuondo, quien en ese momento respondía por el nombre de Omara Brown. Debutó en la única emisora que podía acogerlos como músicos emergentes: la Mil Diez, y es allí donde el locutor Manolo Ortega bautiza a Omara como “Omara Brown: la novia del feeling”, un apellido anglosajón porque Portuondo le parecía muy largo y difícil de recordar, a parte de que Omara interpretaba al estilo de las grandes cantantes estadounidenses de la época, destacadas en el jazz y el blues como Billie Holiday, Sarah Vaughan, Maxine Sullivan o Ella Fitzgerald⁶⁸.

Para inicios de la década de los cuarenta, Omara se integra al cuarteto de Orlando De La Rosa, gracias a Elena Burke. En 1948, Orlando es motivado a consolidar el cuarteto y así lo organizan el Cuarteto de Orlando de la Rosa. Luego de su debut radial, de inmediato, el cuarteto tuvo una gira de seis meses por los Estados Unidos realizando actuaciones en varios teatros y cabarés de Nueva York y Estados Unidos; e inclusive recorriendo ciudades hasta llegar a Canadá⁶⁹. Desafortunadamente Elena y Omara son devueltas a Cuba en medio de la gira, pues habían sido reemplazadas⁷⁰. Dicho cuarteto continuó sus presentaciones artísticas y auge hasta su disolución en 1955⁷¹.

De regreso a La Habana, 1949, Elena se ponen en contacto con la pianista cubana Aida Diestro para formar un cuartero. Es cuando, en 1952 se establece el primer cuarteto femenino

⁶⁶ Un trovador es un intérprete de sus propias canciones o de canciones de otros autores que van formando la tradición de una región; se acompaña de la guitarra, y trata de “poetizar” con su canto.

⁶⁷ Estilo de gran auge dentro del bolero cubano, nacido en la década de los 40.

⁶⁸ Artículo de la entrevista de Rosa Marquetti Torres a Alberto Menéndez para portal en línea Desmemoriados, 11 de febrero 2019.

⁶⁹ Orlando De La Rosa Valenzuela, artículo biográfico del portal Cubanos Famosos, 2021.

⁷⁰ Entrevista de Fernando Della Maggiora en el segmento Cantoras a Omara Portuondo, para el Canal Encuentro en YouTube.

⁷¹ Orlando De La Rosa Valenzuela, artículo biográfico del portal Cubanos Famosos, 2021.

cubano con las cantantes Elena Burke, Moraima Secada, Omara y Haydée Portuondo⁷². Debutan el 16 de agosto de 1952 en el programa de televisión Carrusel de Sorpresas como “Cuarteto de las D’Aida”, y es este cuarteto considerado hasta hoy, como el mejor cuarteto femenino de la historia cubana.

En los próximos 6 años el grupo musical se presentó en distintos canales de transmisión y en los mejores clubes nocturnos de Cuba, llegando a tener importantes participaciones en el Cabaret Tropicana, como fue el caso de los años de 1955 y 1956 cuando hicieron sus presentaciones con grandes personalidades como el pianista y cantante de jazz estadounidense Nat King Cole; la cantante francesa más reconocida del siglo XX, Edith Piaf, la orquesta del famoso trompetista, arreglista y director de orquesta cubano Chico O’Farril, entre otros más.

Este cuarteto significó mucho para el empuje profesional de Omara, quien permaneció en el grupo por 15 años⁷³.

Figura 11

Cuarteto D’Aida junto a Nat King Cole. A la izquierda Moraima Secada, seguida de Nat King Cole y luego Aida Diestro, al extremo derecho Elena Burke, y debajo Omara Portuondo



Nota. Cuarteto Las D’Aida junto a Nat King Cole. (Omara Portuondo, s.f.)

En 1959, lanza su primera producción en solitario “Magia Negra” junto al ensamble de Julio Gutiérrez, pianista y compositor cubano reconocido. En este disco de debut, la cantante

⁷² Cuarteto Las D’Aida, artículo portal de EcuRed. Artículo en el libro *Con música, textos y presencia de mujer: diccionario de mujeres notables en la música cubana*. La Habana: Unión, 2005; págs. 133-134.

⁷³ Entrevista de Fernando Della Maggiora en el segmento Cantoras a Omara Portuondo, para el Canal Encuentro en YouTube.

apostaba por combinar la música cubana con el jazz norteamericano, ya que se encuentran canciones del repertorio estadounidense como “*That Old Black Magic*” (traducida como Magia Negra) y “Caravan”, del pianista más significativo del jazz norteamericano y el líder de banda más influyente, Duke Ellington⁷⁴.

En el año 1963, Omara se encontraba viajando por el mundo con el cuarteto Las D’Aida, participando en la embajada cubana que viajó por Checoslovaquia, Polonia, Alemania del Este, y por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

En 1967, Portuondo empieza su carrera en solitario con el apoyo del entonces director de la compañía discográfica cubana “Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM)”, Giraldo Piloto. Así lanza dos nuevas producciones en el mismo año, los LP “Omara” y “Esta es Omara Portuondo”, bajo el sello discográfico “Areito”. Esta es una época de estabilidad en su carrera y es el momento en el que empieza a ser un referente musical y cultural para los cubanos. Para finales de la década le llegan los frutos de su ardua labor⁷⁵. Luego se integraría a la orquesta de música popular cubana “Orquesta Aragón”, reconocida como la mejor en su momento, que tuvo su origen en 1939 e inicia con los distintos géneros cubanos como el bolero, la guaracha, los danzones, entre otros; hasta que, con el triunfo del chachachá, la orquesta Aragón se abandera como el principal intérprete de este género⁷⁶.

De igual forma, Omara sigue trabajando en solitario. Como parte de la familia EGREM (el sello discográfico cubano), *La novia del filin* grababa discos ocasionales con músicos de la talla del compositor, arreglista, escritor, pianista y cantante cubano Adalberto Álvarez “El Caballero del Son” y el pianista cubano de jazz afrocubano Chucho Valdés. Para la década de los 70, Omara está establecida como una gran artista cubana de referencia no solo nacional, sino también internacional; ya que participa en el Festival de Cannes, Francia; Festival Lira De Oro, en Bratislava, Checoslovaquia; en Dresde, Alemania; y viaja por los Estados Unidos con la orquesta del director, violinista, y orquestador Enrique Jorrín⁷⁷.

En la década de 1980, Omara se sitúa en los primeros lugares de la preferencia nacional interpretando las composiciones que Albero Vera había hecho para ella. Alberto junto a Giraldo, representaron el dúo musical más icónico de los 60. Alberto compone las canciones “Y mucho más”, “Tocan a la puerta”, “Lo que me queda por vivir”, “Lo que yo sueño” para Omara; y en un momento compuso la canción “Amigas”, para la novia del *feeling* y sus antigua compañeras del cuarteto D’Aida: Moraima Secada y Elena Burke.

⁷⁴ Texto por Ferrán Estévez para Montuno, biografía Omara Portuondo en el sitio web oficial de la cantante, www.omaraportuondo.com

⁷⁵ Biografía Omara Portuondo, redacción por Montuno para portal en línea oficial www.omaraportuondo.com.

⁷⁶ Artículo “La Orquesta Aragón cumple 70 años de fundada”, portal en línea cibercuba.com.

⁷⁷ Artículo “Omara, la canción desde el alma”, redacción por Toni Piñera para portal en línea Cubarte (2020).

Para el año 1983, el multipremiado cineasta cubano, Fernando Pérez, realiza el documental “Omara” en donde quedan registradas las presentaciones y todos los eventos que hasta ese momento sucedieron en la vida de Portuondo. En 1984 lanza su disco “Omara canta el son” junto al conjunto de Adalberto Álvarez.

Cerca de los años 90 realiza dos discos para la discográfica española Nubenegra: “Palabras” y “Desafíos” acompañada en el piano por su amigo Chuco Valdés⁷⁸.

Los años siguiente representan una temporada de mucho trabajo para Omara, muchas giras y experiencias musicales por toda América Latina, Europa e incluso África. Portuondo domina todos los géneros y estilos de su tierra: guaracha, boleros, son, feeling, chachachá, guajira, y otros estilos de la trova tradicional de Cuba. Para la década de los 90 ya era toda una veterana y trabajaba con cualquiera que se lo solicitara.

1.5.5.2 Buena Vista Social Club.

Figura 12

Ibrahim Ferrer y Omara Portuondo, en sesiones de grabación en estudios EGREM, para el proyecto de Buena Vista Social Club



Nota. Ibrahim Ferrer y Omara Portuondo, en sesiones de grabación en estudios EGREM, para el proyecto de Buena Vista Social Club. (Wenders, s.f.)

Ya establecida como estrella, a finales de los años 90 surge un proyecto musical que catapultaría aún más su fama: el **Buena Vista Social Club**. Todo inicia cuando Nick Gold,

⁷⁸ Biografía Omara Portuondo portal en línea Directorio Afrocubanas.

productor musical británico del sello discográfico *World Circuit* en Londres, concibe la idea de reunir músicos de Malí, África, junto a otros de Santiago de Cuba, con el fin de fusionar cierta música afrocubana. Sin embargo, los músicos malienses nunca pudieron llegar a Cuba. Es entonces cuando Ry Cooder acompañado del músico, productor y líder de banda cubano Juan de Marcos González, empiezan a trabajar en La Habana en 1996 reuniendo a cantantes e instrumentistas que habían tenido larga trayectoria, en la música cubana pero que habían sido olvidados⁷⁹. Los músicos más relevantes de la banda fueron: Compay Segundo, “el patriarca del son”, Ibrahim Ferrer, “el Nat King Cole cubano”, Eliades Ochoa, Rubén González y Omara Portuondo⁸⁰.

El nombre del proyecto se decidió para hacer referencia al club Buena Vista, que en las décadas de 1930 y 1940 se reunían a practicar e improvisar con los bailes y géneros cubanos, como una especie de peña musical. Algunos de estos miembros, el bajista Cachao López, el guitarrista Arsenio Rodríguez, el cantante y guitarrista Compay Segundo y el pianista Rubén González, eran los mismos que se reunían previamente, y ahora lo hacían nueva vez para la grabación del disco, en 1996. Así que, bautizaron el proyecto de 1996 con el mismo nombre, exaltando esa era de oro de la trova tradicional cubana⁸¹. Dos años después de las grabaciones de 1996, el director de cine y alemán Wim Wenders viaja para documentar las presentaciones del Buena Vista Social Club y llevarlo a la pantalla grande. Siendo así, en 1998 sale el documental del mismo nombre. Este filme ganó una nominación al Oscar en el 2000 y el Galardón de Mejor Documental en el *European Film Awards*⁸².

Después de este proyecto, siguieron grabando otros álbumes en conjunto y algunos otros como solistas acompañados de la orquesta del Buena Vista. Es en el caso de Omara, quien lanza el álbum “Buena Vista Social Club presenta: Omara Portuondo” en 2000. Luego estuvo de gira mundial con sus compañeros Rubén González e Ibrahim Ferrer entre 2000-2001.

⁷⁹ Artículo “El hombre de Buena Vista” redactado por Carlos Galilea para periódico El País, (2007).

⁸⁰ Documental Buena Vista Social Club, disponible en línea en Net Music.

⁸¹ Artículo “Buena Vista Social Club, los grandes de la música cubana” portal en línea www.todocuba.org, (2022).

⁸² “Buena Vista Social Club” portal en línea www.ecured.com.

Figura 13

Póster de Buena Vista Social Club en las afueras del Carnegie Hall



Nota. Poster de Buena Vista Social Club en las afueras del Carnegie Hall. (Teleman, s.f.)

1.5.5.3 Siglo XXI y giras mundiales.

La nueva gira en solitario de Omara Portuondo empieza en 2002, con mayores audiencias internacionales. En el otoño de ese mismo año, actuó en el Festival de Jazz en Japón junto al famosísimo pianista norteamericano de jazz, Herbie Hancock, el saxofonista estadounidense de jazz, Michael Brecker; el bajista estadounidense de jazz fusión, John Patitucci; el jazzista y saxofonista norteamericano, Wayne Shorter; y el pianista, compositor jazzista panameño, Danilo Pérez. Al siguiente año, Omara participa también del festival británico de *Glastonbury*, y para otoño regresa a su continente para presentarse en Canadá y Estados Unidos. En 2003, saca su segundo álbum en solitario para el sello discográfico *World Circuit: Flor De Amor*, trayendo una propuesta mucho más tenue con una enriquecedora mezcla del sonido cubano y brasileño. Para presentar este nuevo proyecto, Omara regresa a Europa en 2004, teniendo conciertos en los escenarios más prestigiosos y de renombre como el *North Sea Jazz Festival*, el *Marble Hill House* de Londres, el *Olympia* en París y el *Concertgebouw*, en Ámsterdam. Y mejor aún, se presenta por primera vez en Berlín en una de las plazas que se ha considerado como de las más bellas de esta ciudad, *Gendarmenmarkt*.

Para el 2006, el Proyecto Especial Sinfónico la lleva por los teatros relevantes y los principales festivales de música clásica. En 2007 lanza nuevo disco junto a la cantautora brasileña Maria Bethânia, y para 2008 ambas artistas legendarias se embarcaban en la gira mundial de promoción al disco “Omara Portuondo e Maria Bethânia”, lo que representó un total éxito. Para 2008 Omara lanza su disco “Gracias”, el cual representa la celebración de los 60 años de su trayectoria artística. En este álbum reúne de los éxitos que a lo largo de su carrera más la han

representado. Pudo trabajar con diversos cantautores muy admirados por ella, como el cubano Silvio Rodríguez, el cubano Pablo Milanés y el compositor, actor y doctor uruguayo, Jorge Drexler.

A parte de estos artistas más contemporáneos, se le unen al disco otros grandes como el pianista cubano Chucho Valdés, el multinstrumentista, cantautor y compositor de jazz, el músico africano Richard Bona; y el poeta, cantante, compositor y guitarrista brasileño Chico Buarque. En cuanto al proyecto de Buena Vista Social Club, este fue modificándose a medida que varios músicos fallecían, y fueron integrándose otros, así que el nombre cambió a “Orquesta Buena Vista Social Club”. Para 2010, Omara se va de gira mundial con dicha orquesta. En este mismo año, graba el tema “Hay que saber llegar al fondo” de la película de Disney “La princesa y el sapo”. En 2011, lanza otro disco junto a Chucho Valdés nuevamente, titulado “Omara y Chucho”. En 2012 y 2013 continúa de gira junto a la Orquesta Buena Vista Social Club, y para 2014 la Orquesta Buena Vista tiene su última gira mundial para despedirse “Adiós Tour”, y Omara se embarca en la gira con la orquesta. Es en ese año también, que Omara lanza el disco “Magia Negra” para los continentes de Europa, Asia y Oceanía.

En 2015 se lanza el nuevo disco de recopilación “Lost and Found” de Buena Vista Social Club, y continúa la gira mundial de despedida de la Orquesta Buena Vista Social Club “Adiós Tour”, la gira se extiende hasta 2018. En 2016, anuncia su gira mundial “85 Tour” celebrando la música y su cumpleaños número 85 (aunque en ese momento ya cumpliría 86). Omara es invitada a participar del Tokyo Jazz Festival en el 2018 junto al guitarrista Barbarito Torres y el pianista Roberto Fonseca, también lanza su disco “Omara Siempre”. Y para 2019 luego de varios reconocimientos y galardones, se embarca en su gira mundial “Omara es Cuba”.

El 2020 con la llegada del Coronavirus toda la población es afectada en el curso rutinario de sus actividades, por lo que no existe información de giras ni premiaciones en este año. Para 2021, luego de recibir la Mención de Honor de manos del Rey Felipe IV y la Reina Leticia⁸³; al siguiente día Omara participa del Festival de jazz-gitano Django Reinhardt en Samois-sur-Seine, Francia; el 15 de Julio es invitada por su amigo, el pianista Roberto Fonseca para la participación cubana en el Nice-Jazz Festival de 2021⁸⁴.

⁸³ Véase acápite “2.1 Galardones de la diva cubana, Omara Portuondo”, anteriormente expuesto.

⁸⁴ Toda la información de sus giras y eventos se encuentran en su portal oficial en línea www.omaraportuondo.com.

CAPÍTULO II: MARCO ANALÍTICO

2.1 Cinco canciones representativas del estilo de Omara Portuondo

Para el análisis del estilo de la cantante Omara Portuondo, se tomarán cinco de las canciones más emblemáticas a lo largo de su carrera para analizar profundamente su interpretación y técnica vocal en piezas que no son de su autoría, pero que adaptó al movimiento en el que se desarrolló, el bolero *filin*.

- **Veinte años:** La autora de esta pieza es conocida como “La Gran Dama de la Trova Cubana”, María Teresa Vera, quien musicalizó las letras de su amiga Guillermina Aramburu, la cual escribió producto de su vivencia propia⁸⁵. Este bolero de 1935 forma parte del disco “*Omara Portuondo (Buena Vista Social Club presents)*”.
- **La era está pariendo un corazón:** pieza del cantautor y guitarrista, Silvio Rodríguez de 1968. Esta canción la compone Silvio en honor al Ché Guevara, una vez había fallecido, buscando reflejar el tema del internacionalismo⁸⁶. Omara la graba para inicios de la década de 1970, y la interpreta por primera vez en la Casa de las Américas, Cuba, junto al propio Silvio.
- **Magia Negra (That Old Black Magic):** una pieza del cancionero de jazz estadounidense, compuesta por Harold Arlen y Johnny Mercer para la película *Star Spangled Rhythm* en 1943. En 1959 Omara lanza su primer álbum con el mismo nombre de este sencillo; incluyendo una versión en español de este.
- **Dos gardenias:** bolero clásico que es parte fundamental del cancionero cubano y latino, escrito en 1945 por la compositora, pianista y cantante cubana Isolina Carrillo. Aunque fue grabada en diferentes discos por Omara Portuondo, se tomará la grabación del disco “*Pedazos del corazón (Homenaje a Álvaro Carrillo y Agustín Lara)*”.
- **Bésame mucho:** clásico del repertorio latinoamericano, escrito por la pianista y compositora mexicana Consuelito Velázquez en 1940. Ha sido altamente versionada, y llevada a otros idiomas. En el caso de Omara, esta pieza ha sido parte de su repertorio por años, y se utilizará el audio del disco “*Noche Cubana*”.

⁸⁵ Artículo “¿Quién eres tú, Guillermina Aramburu?” redactado por Miguel Terry Valdespino, para Periódico Artemisa.

⁸⁶ Artículo en www.diariotortuga.com Palabras de Silvio Rodríguez al recibir el doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional de Córdoba, el 9 de noviembre de 2011.

2.1.1 Instrumentación y adaptaciones

Tabla

<i>Veinte años</i>					
María Teresa			Omara Portuondo		
<i>Género</i>	<i>Tempo</i>	<i>Instrumentación</i>	<i>Género</i>	<i>Tempo</i>	<i>Instrumentación</i>
Habanera	110bpm	Tres cubano, guitarra, voz	Bolero-filin	80bpm	Bongós, maracas, contrabajo, piano, guitarra, sesión de cuerdas (violines, violas, cellos), trombón, voz
<i>La Era está Pariendo un Corazón</i>					
Silvio Rodríguez			Omara Portuondo		
<i>Género</i>	<i>Tempo</i>	<i>Instrumentación</i>	<i>Género</i>	<i>Tempo</i>	<i>Instrumentación</i>
Nueva Trova Cubana	105-115 bpm	Guitarra y voz	Nueva Trova Cubana	70-95 bpm	Guitarra y voz
<i>Magia Negra (That Old Black Magic)</i>					
Frank Sinatra			Omara Portuondo		
<i>Género</i>	<i>Tempo</i>	<i>Instrumentación</i>	<i>Género</i>	<i>Tempo</i>	<i>Instrumentación</i>
Swing	125bpm	Batería, contrabajo, guitarra, piano, sesión de vientos (trompeta, trombón, saxofones)	Rumba Columbia	300bpm	Timbales, bongós, maracas, contrabajo, piano, guitarra, trompeta y voz

<i>Dos gardenias</i>					
Daniel Santos y La Sonora Matancera			Omara Portuondo		
<i>Género</i>	<i>Tempo</i>	<i>Instrumentación</i>	<i>Género</i>	<i>Tempo</i>	<i>Instrumentación</i>
Habanera	120bpm	Timbales, contrabajo, cuatro guitarras, tres cubano, trompeta y voz	Bolero- <i>filin</i>	95bpm	Bongós, contrabajo, piano, guitarra, flauta, sesión de cuerdas (violín, viola, cello) y voz
<i>Bésame Mucho</i>					
Consuelito Velázquez			Omara Portuondo		
<i>Género</i>	<i>Tempo</i>	<i>Instrumentación</i>	<i>Género</i>	<i>Tempo</i>	<i>Instrumentación</i>
Bolero	110bpm	Bongós, contrabajo, guitarra, tres cubano y voz	Fusión de bolero <i>filin</i> -swing	90bpm	Bongós, maracas, batería, contrabajo, piano, flauta y voz

Nota. Elaboración propia.

Tal como se expone en el marco teórico, la instrumentación y las características sonoras del bolero filin tienen origen en la influencia del impresionismo francés y el jazz estadounidense. Por esto vemos que las canciones Dos gardenias, Veinte años, Bésame mucho existe una instrumentación más simple en las versiones originales, y con tempos más bailables, propio de los boleros y habaneras de las décadas entre 1920-1930. Mientras que Omara adopta el formato de una Big Band de Jazz, el tempo se reduce para volverla mucho más lenta y hasta se fusiona la pieza Bésame Mucho con swing. En el caso del standard jazz That Old Black Magic, Omara interpreta una adaptación al español y el arreglo de Rumba Columbia⁸⁷ y otras fusiones donde interviene la armonía del jazz. En otro orden, la canción La Era está Pariendo un Corazón tiene cambios más sutiles como es el tempo, y una interpretación que trae más variaciones rítmicas que melódicas.

2.2 Variaciones rítmicas

A continuación, desarrollaremos algunos de los recursos más relevantes de la técnica interpretativa de la cantante Omara Portuondo. Sin embargo, es importante situarnos en contexto al abordar brevemente las figuras musicales y su duración.

⁸⁷ Uno de los tres tipo de rumba, de ritmo en compás 6/8.

Las figuras musicales, son imágenes que representan visiblemente a los sonidos y silencios musicales. Las figuras de valor son figuras musicales que intrínsecamente están relacionadas con la duración del tiempo de los sonidos y silencios musicales, la nota musical, es la figura de valor que representa visiblemente a los sonidos de una escala musical dentro del pentagrama, y figuras rítmicas, son secuencias de figuras de valor, que se exteriorizan para vivenciar la duración de los sonidos (Huaynate Flores R, 2021, p. 8)⁸⁸

Al colocarnos en un compás binario, donde tenemos cuatro pulsaciones; podemos ver respectivamente la duración de cada figura con su equivalencia, tomando como referencia la redonda, la cual dura todo un compás de cuatro pulsos.

Figura 14

Equivalencia figuras musicales

The image displays musical notation for rhythmic equivalences in a 4/4 time signature. The first staff shows four notes: a redonda (semibreve) labeled 'Redonda' with '4 tiempos' below it; a blanca (minima) labeled 'Blanca' with '2 tiempos' below it; a negra (crotchet) labeled 'Negra' with '1 tiempo' below it; and a corchea (quaver) labeled 'Corchea' with '1/2 tiempo' below it. The second staff, starting at measure 5, shows a semicorchea (sixteenth note) labeled 'Semicorchea' with '1/4 tiempo' below it, and a fusa (thirty-second note) labeled 'Fusa' with '1/16 tiempo' below it.

Nota. Elaboración propia.

Cuando se aborda el término de variaciones rítmicas, se busca resaltar los cambios que existen en las figuras musicales y la duración de las notas. A continuación, se plantean algunas de las tantas alteraciones que Omara Portuondo ejecuta para alejarse del ritmo que las piezas ya tienen establecido originalmente.

2.2.1 Ritmo vacilante

Omara suele usar figuras que dan la sensación de retrasar la melodía, pero se mantiene dentro del tiempo establecido. La interpretación de Omara consiste en jugar con la subdivisión ternaria dentro de un compás binario, halando el *Groove*⁸⁹ provocando una sensación de ambigüedad.

⁸⁸ Aplicación de nuevas nemotecnias de las figuras musicales para la iniciación musical en una Escuela Superior de Arte, 2020 / Raúl Huaynate Flores. – Lima: Universidad César Vallejo (Innovaciones Pedagógicas).

⁸⁹ “Groove”: Este término se usa para explicar cómo las personas sienten el efecto de cambiar de patrón rítmico mientras se escucha el ritmo repetido ya establecido. <https://promusicianhub.com/what-is-groove-music/>

En la figura 15, se observa esta vacilación en un fragmento de *La Era está pariendo un Corazón*, en el compás 52. Para comprensión lectora este figuraje es el más cercano; sin embargo, ella no lo interpreta estrictamente de esta forma, por eso añadimos la aclaración de ritmo vacilante.

Figura 15

Fragmento de la pieza La Era está pariendo un Corazón, versión de Omara Portuondo

49 Em F#m

mue-re el sol y hay que que-mar el cie-lo si es pre - ci - so por vi - vir

ritmo vacilante

Nota. Elaboración propia.

De igual forma, la figura 16, encontramos un fragmento de la canción *Veinte años* donde Omara presenta una entrada ambigua en la frase “si tú no me quieres ya”, compás 27.

Figura 16

Fragmento de la pieza Veinte años, versión de Omara Portuondo

25 Em B Em Em(maj7) Em Em6 F#m7(b5) B7

Qué te im - por - ta que te a - me si tú no me quie - res ya

ritmo vacilante

Nota. Elaboración propia.

La figura 17 contiene un fragmento de *Bésame mucho*, y percibimos como si en la frase “*piensa que tal vez mañana*” Omara alargase la nota anterior hasta llegar a la sílaba “*pien*”, lo que da una sensación de ambigüedad, aunque en las demás sílabas el valor de las notas permanece estable y en tempo. Nuevamente, se transcribe un figuraje cercano al de la interpretación, pero su canto es muy libre e impreciso.

Figura 17

Fragmento de la pieza Bésame mucho, versión de Omara Portuondo

81 Fm6 Cm7 D7 Ab7(b9)

pien - sa que tal - vez ma - ña - na yo es - ta - ré le - jos muy le - jos de de ti

ritmo vacilante

Nota. Elaboración propia.

2.2.2 Figuras irregulares

Omara hace uso de recursos que alteran la duración de las frases melódicas en las piezas, alejándose bastante de las originales. Algunas de estos recursos son: la síncopa, los tresillos y saltillos.

a) Las síncopas

Los ritmos suelen caer en grupos de dos o tres, y el acento generalmente recae en el primer pulso de cada grupo. Sin embargo, la síncopa es el desplazamiento de ese acento musical desde un pulso fuerte hacia uno débil. Por igual, es la prolongación de un sonido que empieza en el tiempo débil hasta llegar al tiempo fuerte⁹⁰. Entendiendo esto, podemos asociar las anticipaciones a un cambio en el acento musical. Dígase entonces que, las anticipaciones⁹¹ pueden ser consideradas un tipo de síncopa y también es uno de los recursos al que Omara le saca provecho.

En un compás binario de 4/4 tenemos 4 pulsaciones por compás, y el acento musical en cada pulso va determinado de la siguiente forma: (escribir la imagen) el primer tiempo, fuerte; el segundo, débil.

Figura 18

Ejemplo de pulsaciones (beat) por compás en métrica de 4/4



Nota. Elaboración propia.

Recordando que una negra es equivalente a dos corcheas, al momento de dividir una negra o un pulso, el acento musical queda como se visualiza en el compás número 2.

A continuación, veremos los ejemplos de síncopas tanto en la unión irregular de figuras musicales (que estarán en color verde) como en las ligaduras que anticipan las notas (que estarán en color púrpura). Para interpretar el análisis en esta sección, utilizaremos la siguiente leyenda:

- | | |
|---|--|
| ■ | Síncopas de unión irregular de figuras musicales |
| ■ | Síncopas de anticipación |

⁹⁰ Diccionario Enciclopédico de La Música y *The Oxford Companion to Music*.

⁹¹ Nota que ocurre inmediatamente antes del acorde al que pertenece, "*The Oxford Companion to Music*".

Figura 19

Fragmento de la pieza *La Era está Pariendo un Corazón*, versión de Omara Portuondo

36

E

G maj7 A D

a cual-quier (s) sel - va del mun - do en cual - quier ca-lle e

40

Em F#m G maj7 A

e e 3 f cresc. e

Detailed description: This musical score is for the piece 'La Era está Pariendo un Corazón' by Omara Portuondo. It consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff starts at measure 36 and features a melodic line with triplets. Chords E, G maj7, A, and D are indicated above the staff. The lyrics 'a cual-quier (s) sel - va del mun - do en cual - quier ca-lle e' are written below. The second staff starts at measure 40 and continues the melodic line with triplets. Chords Em, F#m, G maj7, and A are indicated above. The lyrics 'e e 3 f cresc. e' are written below, with '3' indicating a triplet and 'f cresc.' indicating a fortissimo crescendo.

Nota. Elaboración propia.

Figura 20

Fragmento de la pieza *Bésame mucho*, versión de Omara Portuondo

25

Ebmaj7 Dm7(b5) G7 Cm

co-mo si fue-ra es - ta no - che la úl - ti - ma vez

Detailed description: This musical score is for the piece 'Bésame mucho' by Omara Portuondo. It shows a single staff of music in 4/4 time starting at measure 25. The melodic line consists of eighth and quarter notes. Chords Ebmaj7, Dm7(b5), G7, and Cm are indicated above the staff. The lyrics 'co-mo si fue-ra es - ta no - che la úl - ti - ma vez' are written below.

Nota. Elaboración propia.

Figura 21

Fragmento de la pieza *Veinte años*, versión de Omara Portuondo

50

Bm7(b5) E7 E7 Am

con qué tris-te - za mi - ra - mos un a - mor que se nos va

Detailed description: This musical score is for the piece 'Veinte años' by Omara Portuondo. It shows a single staff of music in 4/4 time starting at measure 50. The melodic line features triplets. Chords Bm7(b5), E7, E7, and Am are indicated above the staff. The lyrics 'con qué tris-te - za mi - ra - mos un a - mor que se nos va' are written below, with '3' indicating a triplet.

Nota. Elaboración propia.

b) Los tresillos:

El Diccionario Enciclopédico de la Música define este recurso como “tres notas que se introducen en un tiempo del compás en vez de dos notas, [...] es decir que se han de cantar o ejecutar en el mismo espacio de tiempo que ordinariamente deberían ejecutarse dos” (p.424). Así como las líneas sincopadas, Omara también se sirve del recurso de los tresillos, y esto hace que se rompa con la regularidad de las frases melódicas. Podemos inferir que esto provoca que el oído del receptor no pueda predecir hacia dónde se dirige, o más bien cuándo llegará a su la resolución y al punto de descanso.

Figura 22

Extracto de la pieza *Bésame mucho*, versión de Omara Portuondo

me bé-sa-me mu - cho co - mo si fue-ra es-ta no -
che la úl - ti - ma vez Bé - sa - me

Nota. Elaboración propia.

Figura 23

Fragmento de la pieza *La Era está pariendo un Corazón*, versión de Omara Portuondo

llan-to con voz de tem-plo rom-pe en la sa-la re-gan-do el tiem-po

Nota. Elaboración propia.

Como se muestra en ambos ejemplos, Omara utiliza el recurso del tresillo y repite el figuraje hasta marcar bien la línea rítmica o el *lick*⁹² en su interpretación.

c) Los saltillos:

Este grupo de figuras es la combinación de una corchea con puntillo⁹³ y una semicorchea. Cuando la combinación se hace al revés, se denomina saltillo inverso: la combinación de una semicorchea y corchea con puntillo. Este recurso de variación rítmica es utilizado por Omara en las cinco piezas que hemos seleccionado para análisis.

Para interpretar el análisis en esta sección, utilizaremos la siguiente leyenda:

■	Saltillos
■	Saltillos inversos

⁹² Patrón o frase que consta de una breve serie de notas y se utiliza en líneas melódica.

⁹³ Signo de prolongación que aumenta la mitad del valor de la nota donde es colocado.

Figura 24

Extracto de la pieza *Dos Gardenias*, versión de Omara Portuondo

51

- go y has - ta cre - e-rás que te di-rá an - (n) te quie - ro

Nota. Elaboración propia.

Figura 25

Fragmento de la pieza *Bésame mucho*, versión de Omara Portuondo

90

Dm7(b5) G7 Cm

no che es-ta no - che la úl - ti - ma vez

93

Gm7(b5) Fm

Bé - sa - me, bé - sa - me mu - cho

Nota. Elaboración propia.

Figura 26

Extracto de la pieza, *Veinte años*, versión de Omara Portuondo

33

Em E7 Bm7(b5) E7 Am7

mf fui la i - sión de tu vi - da *mp* un dí - a le - ja - no ya

Nota. Elaboración propia.

2.2.3 Énfasis silábicos

Los análisis de las cinco canciones comparten esta cualidad donde Omara, anticipa, retrasa y/o mantiene una consonante de la palabra en curso. Lo hace con la boca cerrada, como especie de “*bocca chiusa*”⁹⁴ y esto trae una sensación de que el oyente escuche la melodía flotando con mucha expresividad como si fuera voz hablada.

⁹⁴ “Canto a boca cerrada”, técnica italiana de interpretación vocal.

a) Anticipaciones en consonantes**Figura 27**

Fragmento de la pieza Dos Gardenias, versión de Omara Portuondo

Musical score for 'Dos Gardenias' in 4/4 time, key of D major. The score shows a melodic line with lyrics: "pon-les to-da tu a-ten - ción que se-rán (m) mi co-ra - zón y el tu - yo." The word "(m) mi" is highlighted with a red box, indicating the anticipation of the consonant 'm'.

Nota. Elaboración propia.

Aquí se resalta en rojo la continuación, y de cierta manera la anticipación que Omara hace de la palabra “mi” para la frase melódica que continúa. Con una X como cabeza de la nota musical, se especifica que no se está cantando, pero sí se está dando la nota sobre el sonido de la consonante M.

Figura 28

Fragmento de la pieza La Era está Pariendo un Corazón, versión de Omara Portuondo

Musical score for 'La Era está Pariendo un Corazón' in 4/4 time, key of D major. The score shows a melodic line with lyrics: "a cual - quier (s) sel - va del mun - do". The word "(s) sel" is highlighted with a red box, indicating the anticipation of the consonant 's'.

Nota. Elaboración propia.

De igual manera, se resalta en rojo la anticipación de la palabra “selva”, y con una X como cabeza de la nota musical se especifica que no se está cantando. En esta ocasión, se percibe no se está emitiendo el sonido de la nota A (la), sino el seseo por la consonante S. A esto se debe la ligadura entre estas 2 corcheas, que pudieron haberse escrito como una negra, pero fueron separadas para mayor apreciación.

b) Manteniendo el sonido sobre consonante: Tanto anticipa como mantiene el sonido sobre consonantes.

Figura 29

Extracto de la pieza *Dos Gardenias*, versión de Omara Portuondo

16 *Em* *Bm7(b5)* *E7* *Am*
nias pa - ra ti que ten - drán to - do el ca - lor (r) de un be - so

19 *Em* *Am6/C* *B7*
de e - (s) se be - (s) so que te di y que ja - más(s) en - con - tra - rás en el ca - lor(r)

Nota. Elaboración propia.

En esta ocasión, Omara ejecuta ambos énfasis: extiende la duración de la nota apoyando el sonido sobre una consonante, y anticipa por igual. En la primera figura resaltada, tenemos la consonante R de la palabra “calor” con valor de una negra; en el compás 19 vemos dos anticipaciones con la consonante S; en el tercer señalamiento se repite el apoyo sobre una R para la misma palabra “calor”.

2.3 Interpretación

Existen varios recursos que Omara Portuondo ejecuta de manera específica en las cinco canciones analizadas. Por ello, se puede inferir que estos hacen parte del sonido de Omara, al ser utilizados por ella de forma recurrente y con un estilo característico. Estos recursos técnicos son: Vibratos, Dinámicas y las *Ghost Notes* (notas fantasmas).

2.3.1 Vibratos

Es la ondulación del sonido producida por una vibración ligera del tono, y puede variar en su duración con el propósito de provocar el énfasis deseado por el intérprete. Por esto, en la interpretación de Omara Portuondo encontramos tanto Vibratos ligeros como Vibratos largos, dependiendo de la pieza que esté siendo interpretada o la intención a proyectar con la frase musical.

2.3.1.1 Vibratos ligeros.

Dígase de aquellos que son menos intensos en su ondulación y más breves en duración, Omara suele utilizarlo en momentos donde las palabras de la frase musical hablan de tristeza o desaliento, o al cerrar una frase. Esto hace que el receptor pueda sentir el dramatismo que Omara agrega a su interpretación.

Figura 30

Fragmento de la pieza *Veinte años*, versión de Omara Portuondo

17 *mp*

fui la i-lu-sión de tu vi-da un dí-a le-ja-no ya

Nota. Elaboración propia.

En la figura 30, los Vibratos ligeros son resaltados con un cuadro de color verde.

En este fragmento la letra narra un momento lejano muy distante, en el que todo estuvo cargado de esperanza y fantasías, pero que en la actualidad ha cambiado totalmente. Este es el momento en el cual Omara usa Vibratos ligeros, y suelta el apoyo en esa frase lo que denota cierta debilidad, nostalgia y melancolía, que nos hace desear los tiempos pasados.

Figura 31

Extracto de la pieza *Veinte años*, versión de Omara Portuondo

74 *mp*

si las co-sas que u-no quie-re se pu-die-ran al-can-zar

Nota. Elaboración propia.

En otras ocasiones encontramos que Omara utiliza los Vibratos ligeros como un recurso para cerrar las frases musicales, tal como es resaltado en el cuadro de color verde.

2.3.1.2 Vibratos largos

Al acercarnos a la pieza “La Era está Pariendo un Corazón”, se pueden apreciar muchos vibratos, especialmente largos en notas agudas y de palabras fuertes. Deducimos que, esta pieza en rasgos generales es una pieza triste, no de nostalgia ni lástima, sino la rabia, impotencia y dolor profundo que narra la historia de la pérdida de un héroe; un grito de angustia por las esperanzas que se han ido y el compromiso de seguir el legado de dicho héroe en forma de venganza. Las palabras claves donde Omara utiliza los vibratos en las últimas sílabas de cada frase o semifrase, buscando responder al clímax musical de las mismas (“está” “más” “acudir” “por venir”).

Figura 32

Fragmento de la pieza La Era está Pariendo un Corazón, versión de Omara Portuondo.

28 A 7 D ritmo vacilante G maj 7
La e - ra es - ta pa-rien-do un co-ra - zón no pue - de más se - mue-re

32 Em F#m
de do-lor y hay que a - cu-dir - co-rrien-do - pues se cae - el por - ve - nir

Nota. Elaboración propia.

2.3.2 Dinámicas

Cuando nos referimos a esta técnica de interpretación, hablamos de la intensidad del sonido. Omara Portuondo varía mucho en las dinámicas, y algunas frases que se suceden distan mucho entre sí, según lo que se va expresando. En la interpretación de Omara encontramos una distribución consciente de la intensidad vocal, lo que implica que la obra no será todo el tiempo fuerte o todo el tiempo suave, sino que encontraremos variaciones en el volumen de su voz dependiendo de la intención musical del fragmento.

Figura 33

Fragmento de la pieza Veinte años, versión de Omara Portuondo

33 Em E7 Bm7(b5) E7 Am7
mf fui la i - sión - de tu vi - da - un dí - a le - ja - no ya mp

37 Am7 Em D C Bm F#7/A# B7 Em
hoy re - pre - sen - to el pa - sa - do no me pue - do con - for - mar p

Nota. Elaboración propia.

Aquí resaltamos en el recuadro rojo, los *crescendos* y *diminuendos*⁹⁵ que permiten que de manera gradual se llegue de un *mezzoforte*⁹⁶ a un *mezzopiano* o *piano*. Cuando el símbolo del crescendo o diminuendo (< ó >) está encima de las letras, es porque Omara lo interpreta justamente

⁹⁵ *Crescendo*: cuando la intensidad sonora va creciendo o aumentando; en cambio, el *diminuendo* es cuando la intensidad sonora va disminuyendo.

⁹⁶ Las dinámicas son los nombres que indican la intensidad o potencia de un sonido. Algunas de estas son F: *forte* (fuerte), MF: *mezzoforte* (medio fuerte), MP *mezzopiano* (medio suave), P *piano* (suave).

sobre dicha sílaba; cuando está escrito debajo es porque lo ejecuta de manera gradual mientras pronuncia toda la palabra o frase musical.

Figura 34

Extracto de la pieza *Dos Gardenias*, versión de Omara Portuondo

The musical score for 'Dos Gardenias' by Omara Portuondo is shown in two staves. The first staff (measures 23-24) features a vocal line with a triplet of eighth notes on 'A tu la - do' marked *mp*, followed by 'vi - vi - rán' marked *mf*. The second staff (measures 25-26) continues with 'te ha - bla - rán' marked *mp*, followed by 'co - mo cuan - do es - tá(s) con - mi - go' marked *mp*. Chord symbols include B, Bm, and F#7. Dynamic markings *mp* and *mf* are circled. Ghost notes are indicated by 'X' marks on the stems of notes in measures 26 and 27.

Nota. Elaboración propia.

En la figura 34 se utilizan los mismos símbolos para resaltar las variaciones dinámicas que interpreta Omara, pero existe un elemento nuevo entre el final del compás 26 hacia el 27; el *diminuendo* se hace hasta que aparece una “ghost note” marcada con X en la cabeza de la negra del segundo tiempo, compás 27.

2.3.3 Ghost notes

Este término en inglés quiere decir “nota fantasma”, y se trata de aquellas notas con valor rítmico pero cuyo tono no se percibe; no es tan sencillo de discernir cuál nota está siendo interpretada, pues da la impresión de que el sonido fuese algo percusivo. Este recurso es utilizado de forma recurrente por Omara al hacer *diminuendos*, generalmente al final de una frase musical, y al usarlo disminuye la intensidad de la voz al punto de incluso desaparecer el sonido de la nota.

Figura 35

Fragmento de la pieza *Dos Gardenias*, versión de Omara Portuondo

The musical score for 'Dos Gardenias' by Omara Portuondo is shown in two staves. The first staff (measures 1-7) features an introduction with a tempo of 95 and a 4-measure rest, followed by the vocal line 'Dos gar - de - nias pa - ra ti con e - llas(s) que - ro de - cir' marked *mp*. The second staff (measures 8-10) continues with 'te quie - ro te a - do - ro mi vi - da -' marked *p*. Chord symbols include Em, F#m7(b5), B7, C7, and B7. Dynamic markings *mp* and *p* are circled. Ghost notes are indicated by 'X' marks on the stems of notes in measures 7 and 9.

Nota. Elaboración propia.

Los cuadros de color púrpura resaltan las notas fantasmas encontradas en la figura 34. La primera vez que aparece este recurso Omara viene reduciendo gradualmente la dinámica hasta el final de la frase melódica; en la siguiente ocasión, ya está empleando una dinámica “*piano*”, y la última sílaba de la palabra disminuye la intensidad hasta desaparecer el sonido.

Figura 36

Extracto de la pieza *Veinte años*, versión de Omara Portuondo

13 F#m7(b5) B7 F#m7(b5) B7 F#m7(b5) B7 Em

mp el a-mor que ya pa-sa - do no se de-be *p* re-cor - dar

Nota. Elaboración propia.

Nuevamente vemos que Omara disminuye la intensidad hasta desaparecer el sonido, e incluso en la palabra “recordar” se reduce de *mezzopiano* a *piano*.

2.4 Variaciones melódicas

En contraste con las variaciones rítmicas, nos referimos a variaciones melódicas cuando las frases musicales se alteran porque se reemplazan las notas originales por otras notas que funcionen dentro del acorde en curso. Antes de acercarnos al análisis de cómo Omara Portuondo emplea este recurso, conoceremos cómo se construyen las escalas, los acordes y cuál es la función de cada nota según el acorde del momento.

2.4.1 Construcción de escalas, acordes y las funciones de las notas

Una escala musical es un grupo de notas que se tocan en secuencia, ya sea de manera ascendente o descendente. De estas escalas, se forman los acordes. Los acordes son el conjunto de notas que se organizan en intervalos de terceras para ser tocadas simultáneamente y que generan armonía. Cada acorde permitirá ciertas notas de una escala, a lo que comúnmente se les nombra “las notas disponibles del acorde”.

Partiendo de la nota Do (C), vemos esta sucesión de notas: Re (D), E (Mi), F (Fa), G (Sol), A (La), B (Si). Cada escala tiene su fórmula según la distancia interválica que corresponde, ya sea de un tono completo, o de un semitono.

Para interpretar el análisis en esta sección, utilizaremos la siguiente leyenda:

R= raíz
T= tensión
NA= nota del acorde

Figura 37

Escala de C mayor

Nota. Elaboración propia.

La tónica o raíz es la nota base de la escala; las tensiones son notas que forman parte de la extensión de un acorde, o de la estructura superior del mismo, luego de formar los cuatro intervalos de terceras; y las notas del acorde son las que forman parte de la estructura básica o inferior de un acorde.

Figura 38

Acordes que salen de la escala de Do mayor

Nota. Elaboración propia.

Figura 39

Escala de C menor

Nota. Elaboración propia.

Figura 40

Acordes que salen de la escala de Do menor

3 Cm7 Dm7 Ebmaj7 Fm7
im7 iim7 bIIImaj7 ivm7

7 Gm7 Abmaj7 Bb7
v7 bVIImaj7 bVII7

Notas del acorde
Tensiones

Nota. Nota. Elaboración propia.

2.4.2 Variaciones melódicas en la interpretación de Omara Portuondo

Este recurso es muy característico del género jazz, y del movimiento del *filin*, del cual Omara Portuondo es parte, y es una de las técnicas más frecuentes del sonido de ella. Por ello, vamos a comparar las melodías de las piezas en su original, y las variaciones melódicas que Omara emplea en sus interpretaciones.

A continuación, se establece una comparación entre un fragmento melódico de la pieza Bésame mucho, y la versión de Omara Portuondo interpretándola, variando la melodía de esta frase musical. Las funciones de las notas según el acorde son resaltadas en color rojo.

Figura 41

Fragmento de la pieza Bésame Mucho, versión original

Bésame Mucho

Bolero (Slow) (♩ = 120 or other) Consuelo Velazquez

Bé - sa - me, bé - sa - me mu - cho,

R R R R R R 9 3 9 R

Nota. Fragmento de la pieza Bésame Mucho, versión original. Tomado del libro "The Latin Real Book". Reedición propia.

Figura 42

Fragmento de la pieza *Bésame mucho*, versión de Omara Portuondo

Intro $\text{♩} = 90$ A
Cm Gm Fm $\overset{11}{9}$ $\overset{5}{3}$ $\overset{11}{R}$

p Bé - sa - me bé - sa - me mu - cho

Nota. Elaboración propia.

Figura 43

Extracto de la pieza "Dos Gardenias"

54 Em Em C7 Am6/C $\overset{b9}{b9}$ $\overset{9}{9}$ B7 $\overset{3}{3}$ NP Em7+/9 $\overset{7}{7}$ $\overset{R}{R}$

qui - ero Pe - ro si una - tar de -
cer las gar - de - nias de mia - mor se mue - ren

Nota. Fragmento tomado de la partitura de Claudia Noemí, versión original de la pieza Dos Gardenias. Reedición propia.

Figura 44

Fragmento de la pieza *Dos Gardenias*, versión de Omara Portuondo

31 C7 $\overset{b7}{b7}$ B7 $\overset{R}{R}$ $\overset{3}{3}$ NP/ANT $\overset{7}{7}$ Em $\overset{13(NP)}{13(NP)}$ $\overset{5}{5}$ E7

pe - ro si un a - tar de - cer
mf las gar - de - nias de mi a - mor (r) se mue - ren es

Nota. Elaboración propia.

CAPÍTULO III: MARCO PROYECTUAL

3.1 Elementos característicos de Omara Portuondo

3.1.1 Técnica vocal

A través de las cinco piezas recopiladas en este documento, notamos cómo ella utiliza diferentes elementos que caracterizan su estilo único, abarcando desde su período más temprano como cantante hasta sus interpretaciones más recientes, que corresponden a una etapa más adulta. A continuación, detallamos las cualidades vocales que posee Omara Portuondo.

3.1.1.1 Características vocales.

Si partimos de su primera canción como solista, podemos enlistar sus interpretaciones de la siguiente forma: *Magia Negra* (1959), *La Era está Pariendo un Corazón* (1970), *Veinte años* (2000), *Dos gardenias* (2019) y *Bésame mucho* (2022); esto nos ayuda a percibir con mayor claridad los cambios en la tesitura⁹⁷ de Omara, quien comienza a inclinarse gradualmente por registros más graves para interpretar sus piezas.

Cabe destacar que la voz humana cambia a medida que nos acercamos a los 60 o 70 años, pues las cuerdas vocales y el sistema respiratorio van perdiendo eficiencia, y la laringe se empieza a osificar (McMillen, *Vida Sana*)⁹⁸. En el anciano la voz puede empezar a perder firmeza, requiere mayor esfuerzo para retener el aire, y la resonancia ya no permite que se escuche con un timbre brillante.

Partiendo de las primeras dos canciones, se considera a Omara Portuondo como una cantante **mezzosoprano**⁹⁹, quien va adquiriendo graves muy profundos y se va acercando al registro de una **contralto** con los años, pues ocurre una reducción de su registro. Sin embargo, sus cualidades tímbricas como la intensidad, el color, y duración de las notas se mantienen. Por otra parte, en las tres piezas más recientemente lanzadas, (*Veinte años*, *Dos gardenias* y *Bésame mucho*) donde Omara maneja un rango más grave, se puede apreciar un color más oscuro y dominante; mientras que *Magia negra* y *La Era está Pariendo un Corazón*, la voz se escucha más brillante, metálica y con registros más agudos. Omara interpreta con mucho cuerpo, es decir, apoya bien las notas, a excepción de momentos en que emplea la voz aireada para hacer énfasis en alguna frase que denote debilidad.

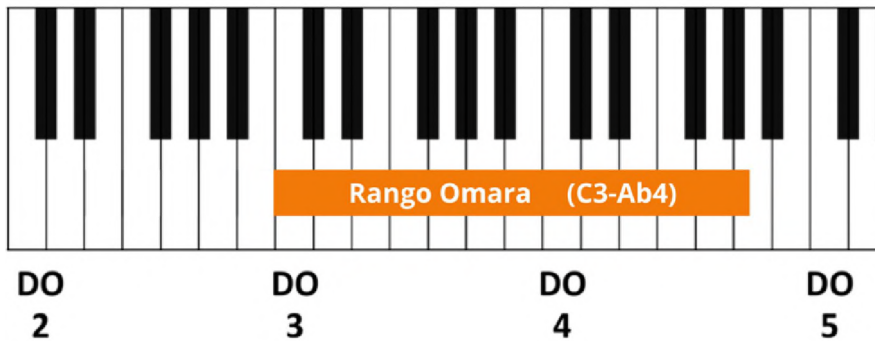
⁹⁷ Extensión de sonidos que ejecuta la voz humana en una pieza o canción.

⁹⁸ Artículo “5 maneras de evitar que tu voz envejezca”, por Matt McMillen, portal www.aarp.org/espanol.

⁹⁹ Los rangos vocales se refieren a la cantidad de notas que puede cantar una persona; se dividen desde lo más grave a lo más agudo, en seis categorías: bajo, barítono, tenor, contralto, mezzosoprano y soprano.

Gráfico 1

Rango de Omara Portuondo en Veinte años, Dos gardenias y Bésame mucho

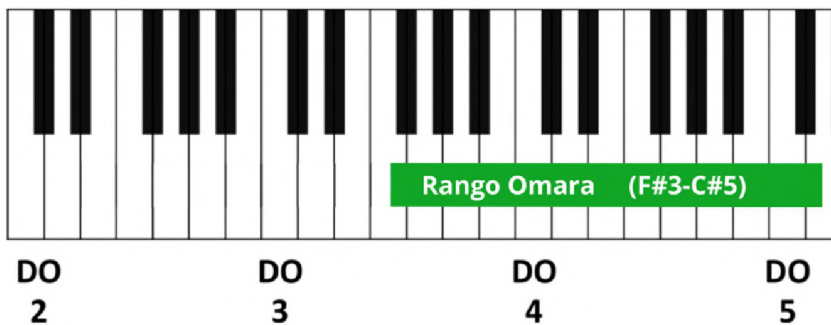


Nota. Imagen tomada de Voz Viva, España. Reedición propia.

Este gráfico representa el rango de Omara en las canciones “Veinte Años” “Dos gardenias” y “Bésame mucho”.

Gráfico 2

Rango de Omara Portuondo en Magia Negra y La Era está Pariendo un Corazón



Nota. Imagen tomada de Voz Viva, España. Reedición propia.

Acá se representa el rango de Omara Portuondo en las piezas “La Era está Pariendo un Corazón” y “Magia Negra”.

Tomando como referencia las 5 piezas analizadas, podemos concluir que el registro de Omara a lo largo de su carrera ha abarcado aproximadamente desde C3-C#5 (o Db5 que es equivalente a este último).

3.1.1.2 Voz aireada y hablada.

Se hace referencia a este recurso cuando la voz no se interpreta con el apoyo suficiente, y esto produce que el sonido salga con mucho aire, y la voz se aprecie como un susurro. Omara Portuondo tiene por costumbre emplear esta técnica donde el fragmento de la pieza tiene letras de aflicción, y se produce un decaimiento. Por el contrario, cuando nos referimos a la voz hablada es porque se emite con gran apoyo. Esto permite que se sienta el énfasis y el cuerpo de lo que se interpreta como si se estuviera hablando naturalmente.

Omara suele utilizar este recurso para aportar fuerza a fragmentos de la pieza donde las letras requieren de mayor energía.

Los ejemplos siguientes ponen en contraste el uso de ambos recursos por Omara Portuondo y cómo, de manera específica, ella las emplea dependiendo de su intención para interpretar las frases musicales.

Para interpretar el análisis en esta sección, utilizaremos la siguiente leyenda:

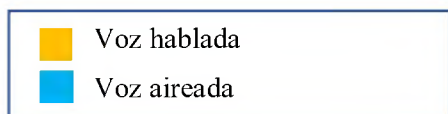


Figura 47

Fragmento de la pieza *Veinte años*, versión de Omara Portuondo

leggiere
triste
 9 *mf* Qué te im - por - ta que te a - me si tú no me quie - res ya. — *mp*

A Em Em(maj7) Em Em6 F#m7(b5) B7

Nota. Elaboración propia.

Figura 48

Fragmento de la pieza *Bésame mucho*, versión de Omara Portuondo

A

Nota. Elaboración propia.

3.1.1.3 Belting.

Omara Portuondo emplea esta técnica en las piezas *La Era está Pariendo un Corazón* y *Magia Negra*. A continuación, son señaladas en el recuadro rojo las notas agudas donde se aplica la técnica del *Belting*.

Figura 49

Fragmento de la pieza *Magia negra*, versión de Omara Portuondo

Nota. Elaboración propia.

Figura 50

Extracto de la pieza *La Era está Pariendo un Corazón*, versión de Omara Portuondo

H

Nota. Elaboración propia.

3.1.2 Particularidades de las variaciones que emplea Omara Portuondo

Omara se sirve de variaciones tanto rítmicas como melódicas; sin embargo, existen algunas figuras y elementos más específicos que ella va desarrollando muy característicamente en su lenguaje.

- a) Variaciones rítmicas: La figura del saltillo: corchea con puntillo y semicorchea, es una variación recurrente en sus interpretaciones; figurajes irregulares: el caso de la unión de semicorchea, corchea y semicorchea; y los tresillos.

Figura 51

Imagen de figuras rítmicas frecuentemente usadas por Omara



Nota. Elaboración propia.

- b) Variaciones melódicas: Es muy característico ver el énfasis de Omara Portuondo en las notas denominadas tensiones dentro un acorde. Además, se apoya con regularidad de la escala menor melódica¹⁰⁰.

Figura 52

Imagen de la pieza "That Old Black Magic", versión original

The image shows the musical notation for the piece "That Old Black Magic" in B-flat major. The first line of music includes the lyrics: "like a leaf that's caught in the tide. I should stay a way but what can I do?". The second line includes the lyrics: "I hear your name and I'm a flame, a flame with such a burning de-". Chords are indicated above the notes: Fm7, Db7, EbM7, Ab7, G7, Cm7, and Ab7#11. Below the notes, there are rhythmic markings: "R 3 3 3 3 3 3 3 5 b7 T#11" and "3 T#11 3 R 5 R T#9 R T#13".

Nota. Tomado del libro "Real Book volumen III". Reedición propia.

¹⁰⁰ La escala menor melódica se diferencia de la menor natural, pues el sexto y séptimo grado ascienden medio tono, y se construye de esta forma: tono, semitono, tono, tono, tono, tono, semitono.

Figura 53

Extracto pieza *Magia Negra (That Old Black Magic)*, versión Omara Portuondo

46 Yo qui - sie - ra hu - ir no ver - te ja - más,

50 vi - vir fe - liz mi so - le - dad.

Nota. Elaboración propia.

3.1.3 Interpretación de Omara Portuondo

Los elementos y recursos empleados como las dinámicas, los acentos¹⁰¹, vibratos y los *ghost notes*, aportan dramatismo a la interpretación de Omara; y podemos ver cómo estos se ejecutan de manera específica para encontrar el lenguaje Omara Portuondo.

Dinámicas: en cuanto a la intensidad del sonido, Omara Portuondo recurre con regularidad al *mezzopiano*, y en frases importantes y de palabras significativas va *crescendo* para intensificar su interpretación; al momento de terminar las frases ejecuta un *diminuendo* para cerrar *piano*.

Figura 54

Fragmento canción *Veinte Años* versión Omara Portuondo

54 es un pe - da - zo del al - ma que se a - rran - ca sin pie - dad.

Nota. Elaboración propia.

Elementos: Omara Portuondo se apoya de la voz hablada, del belting, voz aireada y de las ghost notes dependiendo lo que se requiere enfatizar en la frase musical. Se infiere que, en los momentos de aportar mayor intensidad utiliza el recurso de voz hablada y el belting, sobretodo en las notas agudas; cuando reduce la intensidad suele aportar tristeza y melancolía dejando salir el aire mientras canta para apoyarse del recurso de voz aireada hasta silenciar la nota, empleando

¹⁰¹ Los acentos musicales se refieren a una expresión, en donde se aumenta la intensidad rítmica de un compás.

ghost notes y cerrar la frase musical. Omara además tiene buena ejecución de los acentos para contrastar las intensidades entre una frase musical y otra. En adición, tenemos los Vibratos.

Este recurso es característico del movimiento del *feeling*, y por igual de las interpretaciones de Omara Portuondo. La novia del *feeling* intercala entre vibratos cortos y vibratos largos, lo cual estará sometido a lo que la frase musical está pidiendo. Por ejemplo, cuando se trata de palabras significativas en notas largas y generalmente agudas, encontraremos un vibrato largo; al momento de encontrarnos con palabras que requieren de un énfasis más sutil y/o para cerrar alguna frase musical, tendremos un vibrato corto o más ligero, generalmente con voz aireada y de dinámica “*piano*”.

La siguiente leyenda nos ayudará con la comprensión de estos elementos.

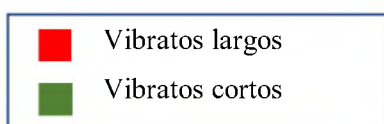


Figura 55

Extracto canción *La Era está Pariendo un Corazón*, versión Omara Portuondo.

20 $\text{♩} = 95$
Double time feel

La — e - ra es - ta pa-rien-do un co-ra-zón no

23

pue-de-más se mue-re — de do - lor y hay que a-cu-dir - co-rrien-do pues se cae el por -

Nota. Elaboración propia.

3.1.4 Relación entre las interpretaciones de Omara Portuondo y la música estadounidense en las décadas de 1940-1950

Como mencionado en el subtema 1.3 “El *feeling* ó filin”, existió una relación muy cercana entre la música estadounidense y la cubana en las décadas de los años 40 y 50; ya que los músicos norteamericanos viajaban a Cuba, para presentarse en el club nocturno más imponente del Caribe, como lo fuera el Tropicana. De este intercambio, los cubanos adoptaron el uso de tensiones melódicas, las variaciones rítmicas y halar el Groove hacia atrás, las improvisaciones, el scat

singing¹⁰² del jazz, y del blues vemos los vibratos, los *slides*¹⁰³ y la importancia de la guitarra, como también el dramatismo y el mensaje de melancolía y dolor que se interpretaba.

Sin embargo, desde niña Omara ya estaba expuesta a este tipo de repertorios por sus padres, acostumbrada a canciones de Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Billie Holiday.

En las cinco piezas analizadas contamos con elementos de variación o desplazamiento rítmico, síncopas y variaciones melódicas. El scat singing se percibe en la pieza *Magia Negra*, en *Bésame Mucho*, la improvisación la toma el piano e incluso se fusiona este solo de piano con swing, en *Dos Gardenias* está la guitarra improvisando.

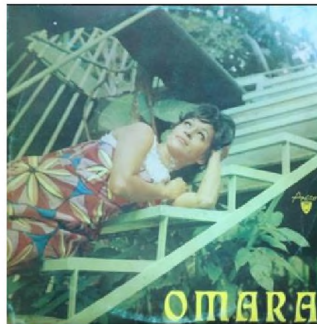
3.2 Discografía de Omara Portuondo

Figura 56

Discografía de Omara Portuondo



Magia Negra
(1959)



Omara (1967)



Omara! (1974)

¹⁰²El *scat singing*, se refiere al recurso de improvisación cantada dentro del género del jazz.

¹⁰³Se refiere al deslizamiento ascendente o descendente por notas dentro de una escala, que un artista interpreta de forma ligada.



Omara Portuondo & Martín Rojas
(1975)



Omara Portuondo
(1978)



Y tal vez (1981)



Omara Canta el Son
(1983)



Omara Portuondo con Adalberto y su Son (1984)



Pensamiento
(1992)



Palabras (1996)



Desafíos (1997)



La novia del feeling (1997)



Omara Portuondo (2000)



La Gran Omara Portuondo (2000)



Dos gardenias (2001)



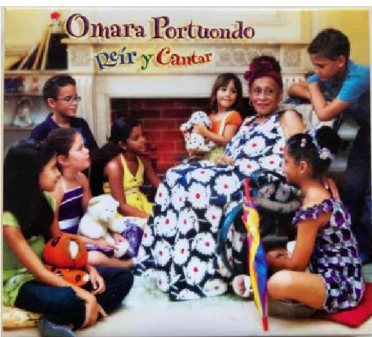
Flor de amor (2003)



Omara Portuondo & Maria Bethânia (2007)



Gracias (2008)



Reír y Cantar (2010)



Omara & Chucho (2011)



Soy cubana (2014)



**Omara
siempre (2017)**



**Caravana
(2018)**



**Siempre tu voz
(2018)**



**Pedazos del
Corazón (2019)**



**Mariposas
(2020)**



**Noche cubana
(2022)**

Nota. Información tomada de página web oficial, discografía de Omara Portuondo Peláez. Reedición propia.

3.3 Colaboraciones más relevantes de Omara Portuondo

Por más de setenta años, Omara Portuondo ha colaborado con grandes artistas de su país como la Orquesta Aragón, la orquesta de Adalberto Álvarez, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Haydée Milanés; y también a nivel internacional con músicos de renombre como Julio Iglesias, Alejandro Sanz, Johnny Ventura, Jorge Drexler, Carlos Rivera, Maria Bethânia, Regina Orozco, entre otros.

Figura 56

Imagen de Omara Portuondo en concierto



Nota. Imagen de Omara Portuondo en concierto. (Instagram de Omara Portuondo, 2022).

A continuación, resaltamos algunas de las tantas participaciones en las que ha colaborado La Novia del Feeling.

- **Buena Vista Social Club:** Agrupación musical que reunió grandes músicos de la trova tradicional cubana, provenientes de La Habana. Es en esta agrupación que Omara llega al clímax de su carrera, extendiendo su música por toda Europa, Asia y América Latina. De las canciones más relevantes en colaboración con esta banda están: Silencio, Ibrahim Ferrer y Omara Portuondo; Veinte años, junto a Compay Segundo. Como una de las solistas principales de esta agrupación, formó parte de los discos “Buena Vista Social Club” “*Lost and Found*” “Buena Vista Social Club at Carnegie Hall (Live)” y “Omara Portuondo: Buena Vista Social Club presents”.
- **Natalia Lafourcade:** Natalia Lafourcade es una de las artistas musicales, compositoras, cantantes y productoras más aclamadas de México y América Latina. Ha ganado 14 Grammy Latinos, 2 premios Grammy, un premio Billboard y 3 premios MTV, entre otros. En su búsqueda por el folclore mexicano y los boleros cubanos, ha sido influenciada por Omara Portuondo, donde ha invitado a la Novia del *Feeling* a colaborar en canciones como

“Desdeñosa” y “Tú me acostumbraste” para el álbum “Musas (Un Homenaje al Folclore Latinoamericano en mano de Los Macorinos)” de Natalia Lafourcade. Para la gira del lanzamiento del disco “De todas las flores” de Natalia Lafourcade, la misma tuvo a Omara Portuondo como artista invitada en el concierto del Carnegie Hall, Nueva York, del 27 de Octubre de 2022.

- **Chucho Valdés:** Dionisio Jesús "Chucho" Valdés Rodríguez es un pianista, productor, arreglista y director de orquesta cubano, quien cuenta con una carrera de mas de 60 años llena de la tradición musical afrocubana, el jazz, la música clásica, y el rock. Ganador de siete Grammy's y cinco Grammy Latinos, ha recibido el Premio a La Excelencia Musical de La Academia Latina de Artes y Ciencias de la Grabación y también fue iniciado en el Salón de la Fama de los Compositores Latinos. Junto a Omara Portuondo ha colaborado en álbumes como “Desafíos” (1997) y “Omara & Chucho” (2011), y en canciones como “Siempre en mi corazón” de la banda sonora de la película *Playing Lecuona*.¹⁰⁴
- **C. Tangana:** Antón Álvarez Alfaro (C. Tangana), es un artista español del género urbano, que ha ayudado a redefinir y trascender el género urbano gracias a su visión de ampliar sus horizontes musicales colaborando con leyendas como Gipsy Kings, José Feliciano, Toquinho y Eliades Ochoa, así como contemporáneos. Una de las canciones mejor posicionadas en *Spotify* es “Te Venero”, pieza donde la diva Omara Portuondo colabora, fusionando así géneros como el bolero y el rap.

¹⁰⁴ Documental que relata la vida del pianista y compositor cubano Ernesto Lecuona, 2015.

Figura 58

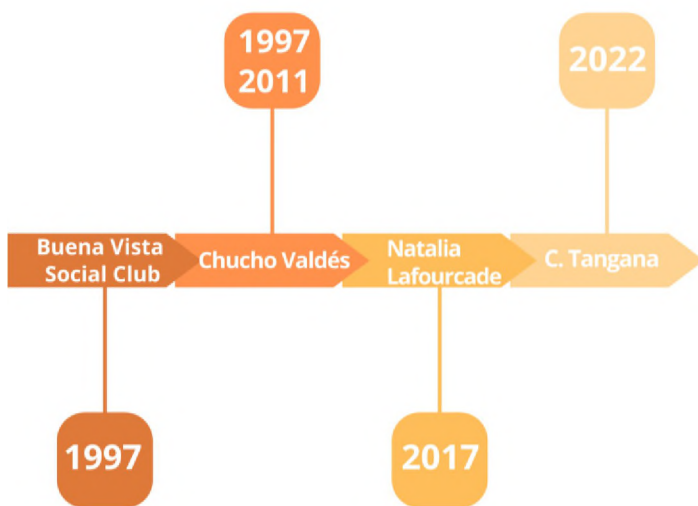
Esquina superior izquierda, Ibrahim Ferrer y Omara Portuondo; esquina superior derecha, Natalia Lafourcade y Omara Portuondo; en el centro, Omara y Chucho; en el centro inferior, C. Tangana y Omara Portuondo.



Nota. Ibrahim y Omara (Roberts, s.f.); Natalia y Omara; C. Tangana y Omara (Cuba Noticias 360, s.f.); Chucho y Omara (Pérez, s.f.).
Reedición propia.

Gráfico 3

Colaboraciones relevantes de Omara Portuondo

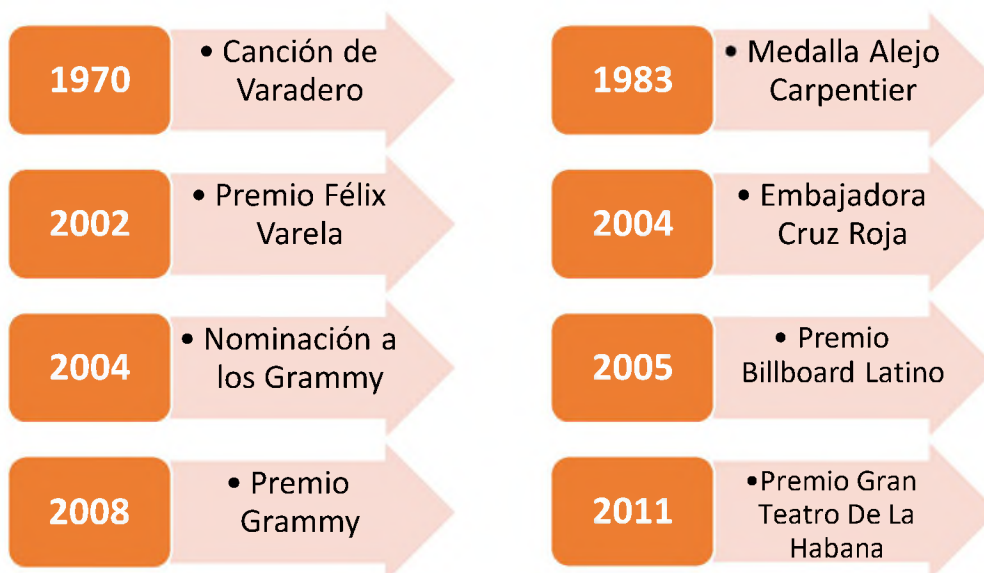


Nota. Elaboración propia.

3.4 Reconocimientos a Omara Portuondo

Figura 59

Reconocimientos a la trayectoria de Omara Portuondo





Nota. Elaboración propia.

3.5 Legado musical de Omara Portuondo

Omara Portuondo, La novia del Feeling, fue pionera del movimiento artístico del *Feeling* junto a los grandes músicos César Portillo De La Luz, José Antonio Méndez, Elena Burke y Orlando De La Rosa entre otros. Dicho movimiento no solo se vio reflejado en la música, sino que se expandió a todas las artes hasta asentarse como parte de la expresión popular cubana.

Además, Omara se ha destacado por el uso de melodías avanzadas en la improvisación de boleros, tal como sus primeras compañeras Moraima Secada y Elena Burke; fruto de la influencia e intercambio musical entre los norteamericanos y cubanos con los géneros del jazz y del bolero. Algunas técnicas que migraron del jazz al bolero y aplicadas por Omara en su lenguaje son el desplazamiento rítmico, las variaciones melódicas, el *scat singing*, como se aprecia en la canción *Magia Negra* de Omara Portuondo (versión en español del standard jazz de la pieza *That Old Black Magic*); las dinámicas y vibratos que aportan mayor expresión y entonación musical. De igual forma, Omara ha servido de influencia para artistas contemporáneos a nivel mundial, como Natalia Lafourcade, Regina Orozco y Gaby Moreno¹⁰⁵; quienes la han denominado su musa, la reina de la interpretación y una de las grandes divas de la canción latinoamericana del siglo XX, y a la vez emplean ciertas técnicas del lenguaje de Omara en sus interpretaciones. Todas han colaborado en sencillos y discos junto a La Novia Del Feeling.

3.6 Entrevistas

A continuación, presentamos una recopilación de fragmentos de entrevistas que se consideran más relevantes para el abordaje de este tema, estas fueron realizadas a músicos colegas que han colaborado o han sido influenciados por Omara Portuondo.

¹⁰⁵ Regina Orozco, soprano y actriz mexicana, quien lanzó el álbum *Pedazos del Corazón* junto a Omara Portuondo en 2019; Gaby Moreno, cantautora y guitarrista guatemalteca, quien compuso la canción “*Bolero a la Vida*” para interpretar junto a Omara en 2021.

- a) **Silvio Rodríguez**¹⁰⁶ entrevistado por Fernando Della Maggiora, para el programa “Cantoras: Omara Portuondo”, emitida el 18 de octubre del 2017:

-Omara es un fenómeno dentro de la música cubana. Si la música cubana fuera un sistema, ella es, sin duda, un planeta de los más importantes, más pesados. Un Júpiter, un Saturno, una cosa así.

-Omara es un intérprete universal, que es capaz de interpretar y hacer trascender cualquier música que se cante, esa es la verdad. O sea, yo no la ubico a Omara dentro de un estilo, dentro de una etapa de la trova. Omara es una de las más grandes del Feeling, por ejemplo, que es una de las etapas de la trova cubana; una de las grandes intérpretes con Elena, del feeling. Pero yo creo que la grandeza de Omara trasciende por completo los estilos y las épocas.

- Omara, Elena y Moraima se hicieron solistas y se adueñaron de la canción cubana, podría decirse, por su calidad.

- b) **Santiago Alfonso Fernández**¹⁰⁷, entrevistado por Fernando Della Maggiora, para el programa “Cantoras: Omara Portuondo”, emitida el 18 de octubre del 2017:

-Es estrecho pensar lo que Omara le pudo aportar a Tropicana. Omara le ha aportado no solo a nuestra cultura cubana, yo creo que Omara le ha aportado a la cultura latinoamericana.

-No hay interpretación mejor de ese número, (La Era está Pariendo un Corazón) que la que hizo Omara. Porque hay artistas que después que tocan una cosa ya quedan, eso queda para siempre.

-Omara es la última de las grandes divas del siglo XX en Latinoamérica. Desapareció Libertad, Chabuca, Chabela, Olga Guillot, Elena Burke, y nos queda Omara.

- c) **Jesús Aguaje Ramos**¹⁰⁸, entrevistado por Fernando Della Maggiora, para el programa “Cantoras: Omara Portuondo”, emitida el 18 de octubre del 2017:

-Cuando alguien canta La Era por muy lindo que cante, estás oyendo a Omara o estás mirando a Omara. La Era es Omara.

¹⁰⁶ Cantautor y guitarrista cubano perteneciente al grupo de la Nueva Trova Cubana. Ex Diputado de la Asamblea Nacional del Poder Popular de Cuba.

¹⁰⁷ Director del Tropicana desde 1964-1994.

¹⁰⁸ Director musical de Buena Vista Social Club.

-Cuando viene Omara, a uno mismo le impregna una energía atómica, hay una alegría y una gracia, hay un de todo. Ella le impregna vida a uno.

- d) **Natalia Lafourcade**, al anunciar la participación de Omara Portuondo su concierto del 27 de Octubre, 2022 en el Carnegie Hall de Nueva York, en su red social de Twitter:

-Con gran emoción les comparto el placer de compartir mi experiencia en este bello lugar con una de las mujeres que más admiro, mi musa y ejemplo. Omara querida, muchas gracias.

- e) **Barbarito Torres**¹⁰⁹, entrevistado por Fernando Della Maggiora, para el programa “Cantoras: Omara Portuondo”, emitida el 18 de octubre del 2017:

-Omara ocupa en el Buena Vista la niña linda de nosotros, la diva del Buena Vista, y yo no diría del Buena Vista, de Cuba. La diva de Cuba de la canción

- f) **Guajiro Mirabal**¹¹⁰, entrevistado por Fernando Della Maggiora, para el programa “Cantoras: Omara Portuondo”, emitida el 18 de octubre del 2017:

-Omara para mí siempre fue una cosa excelente como cantante porque domina todos los géneros. Bolero, guaracha, cualquier cosa. Le transmite pimienta a los músicos.

- g) **Regina Orozco**, entrevistada por Nacho Lozano en el programa Pisa y Corre, emitido el 11 de septiembre de 2019:

-Va a cumplir 90 años el próximo año, una señora de 90. Es la reina del feeling cubano, y tener el regalo de la vida de hacer duetos con ella, y jugar en el escenario. De repente, me di cuenta ahorita que fueron cinco años de estar gozando y trabajando en que salga esto. Bueno, mucha alegría y felicidad de estar con una mujer reina de la interpretación. Ella hace la interpretación como una magia, como arte. Es arte lo que hace ella.

- h) **Jorge Drexler**, compuso sextina a Omara Portuondo en ocasión de su participación conjunta en el Festival de Jazz de Vitoria Gasteiz 2019:

¹⁰⁹ Músico Buena Vista Social Club.

¹¹⁰ Músico Buena Vista Social Club.

YO QUIERO SER COMO OMARA

*Yo tengo celos del filin
pues tiene una novia hermosa
que transforma el ritmo en prosa
y en verso, la melodía.
Su fraseo: poesía.
Su voz: la espina y la rosa.*

*Les confesaré una cosa:
cuando sea joven, yo, un día
quiero que la vida mía
me de su risa, sus alas,
su swing a prueba de balas
su elegancia, su alegría.*

*Y a mis versos, les diría
que rebañen la cuchara,
que al tiempo le planten cara,
que bailen, que se retoben:
Cuando un día yo sea joven
yo quiero ser como Omara.*

CAPÍTULO IV: PORTAFOLIO

4.1 Recital de Grado

A continuación, se ofrece un portafolio del Recital de Grado o Concierto para fines de obtener la Licenciatura de Música Contemporánea, en la mención de Performance, de la Escuela Internacional de Música Contemporánea de la Universidad Pedro Henríquez Ureña (UNPHU).

Este concierto es parte de los requisitos, ya que representa el 50% del Proyecto de Grado para poder optar por el título supra indicado. Dentro de los requerimientos el estudiante debe demostrar sus destrezas en diversos géneros musicales estudiados a lo largo de la carrera; por igual, tiene que producir y coordinar todo lo relacionado al evento contactando distintos suplidores y estableciendo los cronogramas a seguir para el marketing y la correcta ejecución del evento, a fines de práctica de la materia Organización de Eventos; prepara el repertorio haciendo arreglos musicales y/o transcribiendo la música a interpretarse, entre muchas otras cosas. En nuestro caso particular, este recital acogió la música latina como eje principal, esencialmente el bolero-feeling.

4.1.1 *Conceptos fundamentales*

El propósito de realizar este concierto fue emplear el lenguaje de Omara Portuondo, utilizando el género del Bolero en el estilo Feeling como parte principal del Concierto, contando con seis boleros. Además, contemplamos otros géneros como Bossa Nova, Reggae, Samba, Funk, Jazz fusión.

4.1.1.1 **Descripción del concierto.**

Este recital tuvo lugar el jueves 4 de Agosto del año 2022, iniciado a las 7:00 horas de la noche, finalizando a las 8:15pm; en el Auditorio Horacio Álvarez Saviñón, de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU).

Dicho concierto estuvo organizado por Laura Maciel Herrera, como productora y talento principal; Teresa Brea como productora, Michelle Abreu de Coordinadora General, los Regidores de Escenario Jesús Toribio y Liz Garrido, encargados de Seguridad Evaristo Jiménez, Cynthia Brens y Fharines Peña, y en la dirección musical, Joshua Jiménez.

Se contrataron servicios de sonido y mezcla provistos por Vang Ross y Abraham Marte, servicios de luces con Mariano Taveras, y fotografía y video con Valgreen Media & Consulting.

Figura 60*Flyer promocional de Recital de Grado Laura Maciel*

Nota. Fotografía por Ruddy Corporán, diseño por Miguel Valverde. 7 de julio 2022.

4.1.2 Memoria descriptiva Recital de Grado

4.1.2.1 Lista de producción.

Recital de Grado Laura Maciel**Jueves 4 de agosto**

- 8:00** - Call Coordinadora General y Regidor Escena y Asistente
- 8:15** - Call tramoyistas. Organizar camerino, mesas, utensilios.
- 8:15** - Call encargado de capturas, Emanuel Canario.
- 8:30** - Call encargados de luces/sonido.
- 10:30** - Call Laura Maciel y su banda.
- 11:00** - Ensayo general y *soundcheck* de Laura Maciel.
- 11:30** - Break tramoyistas.
- 12:55** - Finalización Ensayo general de Laura Maciel.
- 13:00** - Almuerzo equipo de producción
- 13:50** - Finalización tiempo de descanso y comida de producción.
- 14:00** - Colocar “Reservados”.
- 15:15** - Revisar intercomunicadores.
- 15:30** - Regreso de tramoyistas.
- 15:30** - Preparar A&B en camerinos, zafacones visibles.
- 16:00** - Call encargada A&B, Manuela.
- 16:00** - Call músicos y artistas principales.
- 16:15** - Llegada merienda.
- 16:30** - Call fotógrafo.
- 16:40** – Repaso de entradas y salidas junto al regidor de escena.
- 17:00** – Cierre del telón y músicos en camerinos.
- 17:00** - Call encargados de boletería y puertas, equipo de seguridad
- 17:15** - Receso para comida.
- 17:30** - Instalación de cámaras
- 17:30** - Apertura de puertas al público.
- 17:45** - Se alistan músicos ropa músicos.
- 18:10** - Revisar maquillaje banda.
- 18:30** - Agradecer.
- 18:35** - Repasar que todo esté en orden.
- 18:35** - Emmanuel Canario abre captura concierto de Laura Maciel.
- 18:40** - Asegurarse de que el celular de Laura esté cargado para live in IG. Gabriela coloca trípode frente a la cámara.

18:55 - Gabriela inicia live cuenta de IG @lauramacielmusic.

18:57 - Músicos a escena en orden establecido.

18:58 - Empieza la primera canción. Laura Maciel entra iniciada la primera canción.

18:58 - **Inicia concierto Laura Maciel.**

20:10 - **Finaliza concierto Laura Maciel.**

20:11- Apagan luces y se cierra telón, sale banda de Laura Maciel.

20:12 - Se cierra captura concierto de Laura Maciel y finalizar live en cuenta Instagram de Laura Maciel.

20:13 - La banda regresa a escena para despedirse del público.

4.1.2.2 Lugar del concierto.

El lugar seleccionado para este Recital fue el Auditorio Horacio Álvarez Saviñón, de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU), localizado en el Edificio 5 de dicha casa de Altos Estudios. Este auditorio cuenta con quinientos asientos disponibles y la renta de alquiler es de unos RD\$50,000.00 (cincuenta mil pesos dominicanos).

Con la finalidad de cubrir costos de producción y alquiler del lugar, se vendieron 300 boletas y asistieron algunas 200 personas aproximadamente.

Figura 61

Imagen del auditorio Horacio Álvarez Saviñón, UNPHU



Nota. Elaboración propia.

Figura 62

Imagen del auditorio Horacio Álvarez Saviñón, UNPHU



Nota. Elaboración propia.

4.1.2.3 Orden del Concierto.

1. Chega de Saudade

Autor: Tom Jobim

Año:1958

Transcripción: Laura Maciel y Diógenes Mercedes

Género: Bossa Nova

Músicos: Luis Pacheco, Juamer Fernández, Ernesto Núñez, Diógenes Mercedes, Joshua Jiménez, Elizabeth López, Jura Valoy, Nicolás Mondragón, Nicole Lazala, Manuel Guzmán y Laura Maciel.

2. Mi balcón

Autor: Vicente García

Año:2011

Transcripción: Joshua Jiménez

Género: Reggae

Músicos: Luis Pacheco, Juamer Fernández, Ernesto Núñez, Diógenes Mercedes, Joshua Jiménez, Elizabeth López, Jura Valoy, Nicolás Mondragón, Nicole Lazala, Manuel Guzmán y Laura Maciel.

3. Amour t'es là

Autora: Magda Giannikou

Arreglo: Snarky Puppy

Año:2013

Transcripción: Laura Maciel

Género/estilo: french samba

Músicos: Luis Pacheco, Juamer Fernández, Ernesto Núñez, Diógenes Mercedes, Joshua Jiménez, Elizabeth López, Jura Valoy, Nicolás Mondragón, Nicole Lazala, Manuel Guzmán y Laura Maciel.

4. He perdido contigo

Autor: Luis Cárdenas Triana (cubano)

Arreglo: Buena Vista Social Club

Año: (desconocido)

Transcripción: Joshua Jiménez

Género: Bolero-son

Músicos: Luis Pacheco, Juamer Fernández, Ernesto Núñez, Diógenes Mercedes, Joshua Jiménez, Nicolás Mondragón y Laura Maciel.

5. All the things you are

Autor: Jerome Kern

Año: 1953

Arreglo: María Augusta

Transcripción: Laura Maciel

Género: bossa nova

Músicos: Luis Pacheco, Juamer Fernández, Ernesto Núñez, Diógenes Mercedes, Joshua Jiménez, Jura Valoy y Laura Maciel.

6. Silencio

Autor: Rafael Hernández Marín

Año: 1932

Arreglo: Buena Vista Social Club

Transcripción: Joshua Jiménez

Género: Bolero

Músicos: Luis Pacheco, Juamer Fernández, Ernesto Núñez, Diógenes Mercedes, Joshua Jiménez, Jura Valoy Nicolás Mondragón, Manuel Guzmán y Laura Maciel.

7. Tú me acostumbraste

Autor: Frank Domínguez (cubano, movimiento filin)

Año: 1957

Arreglo: Natalia Lafourcade & Los Macorinos

Transcripción: Miguel Armando Peralta

Género: Bolero

Músicos: Luis Pacheco, Juamer Fernández, Ernesto Núñez, Diógenes Mercedes, Joshua Jiménez, Nicolás Mondragón, Manuel Guzmán y Laura Maciel.

8. Alma mía

Autora: María Grever

Año: (desconocido)

Arreglo: Natalia Lafourcade & Los Macorinos

Género: Bolero

Transcripción: Laura Maciel

Músicos: Joshua Jiménez, Diógenes Mercedes y Laura Maciel

9. Derradeira Primavera

Autor: Tom Jobim

Año: 1962

Arreglo: Gal Costa

Género: bossa nova

Transcripción: Laura Maciel

Músicos: Jura Valoy y Laura Maciel

10. Yo no necesito de mucho

Autora: Laura Itandehui

Año: 2021

A capella con claves

Transcripción: Laura Maciel

Músicos: Laura Maciel

11. Es por tu gracia

Autor: Jesús Adrián Romero

Año: 2005

A capella

Transcripción: Laura Maciel

12. Veinte años

Autora: María Teresa Vera

Año: 1935

Arreglo: Buena Vista Social Club

Género: bolero-son

Transcripción: Joshua Jiménez

Músicos: Luis Pacheco, Juamer Fernández, Ernesto Núñez, Diógenes Mercedes, Joshua Jiménez, Elizabeth López, Jura Valoy, Nicolás Mondragón y Laura Maciel.

13. Lágrimas negras

Autor: Miguel Matamoros

Año: (desconocido)

Arreglo: Buena Vista Social Club

Género: Bolero-son

Transcripción: Laura Maciel y Joshua Jiménez

Músicos: Luis Pacheco, Juamer Fernández, Ernesto Núñez, Diógenes Mercedes, Joshua Jiménez, Jura Valoy, Nicolás Mondragón, Manuel Guzmán, Nicole Lazala y Laura Maciel.

14. A Night in Tunisia

Autor: Dizzy Gillespie

Año: 1942

Arreglo: Arif Mardin

Género: funk, jazz fusión

Músicos: Luis Pacheco, Juamer Fernández, Ernesto Núñez, Diógenes Mercedes, Joshua Jiménez, Elizabeth López, Jura Valoy, Nicolás Mondragón, Nicole Lazala, Manuel Guzmán y Laura Maciel.

4.1.2.4 Partituras.

a) *Chega de Saudade- Antonio Carlos Jobim*

Transcripción y arreglo por Laura Maciel Herrera. Hecho el 10 de junio 2022.

Género: Bossa Nova (Samba carioca)

Tonalidad: Inicia en Re menor hasta la sección C y modula a Re mayor; cuando va a la sección E regresa a Re menor repitiendo la forma A-B para el scat singing junto a la flauta, y se extiende hasta la sección F. Luego Da Segno al Coda (regresa a la sección C en Re mayor).

Métrica: 4/4

Bpm: ♩= 155

Instrumentación: Batería, percusión menor, bajo, piano, guitarras eléctrica y acústica, teclados, flauta, coros y voz principal.

Score

Chega De Saudade

Proyecto de Grado

Jobim
Laura Maciel Herrera

Bossa Nova ♩ = 155

(samba carioca)

Intro

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Starts with a melodic line in the second measure, marked *mf*.
- Acoustic Guitar:** Provides harmonic accompaniment with chords Gm9, C, and Fmaj9, marked *mf*.
- Electric Guitar:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.
- Synth Pad:** Features a "Strings" section with sustained chords, marked *mf*.
- Piano:** Plays a steady eighth-note accompaniment, marked *mf*.
- Voice:** The vocal line begins in the second measure, marked *mf*.
- Vocals:** A separate staff for vocal accompaniment, marked *mf*.
- Bass Guitar:** Provides a bass line with chords Gm9, C, and Fmaj9, marked *mf*.
- Drum Set:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.

The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mf* (mezzo-forte) throughout.

2

Chega De Saudade

The musical score for 'Chega De Saudade' is arranged for a full band. It consists of the following parts:

- Fl. (Flute):** Features a melodic line with accents and slurs, starting on a B4 note.
- Ac. Gtr. (Acoustic Guitar):** Provides a rhythmic accompaniment with a slash through the staff, indicating a specific strumming pattern.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Also provides a rhythmic accompaniment with a slash through the staff.
- Pad (Percussion):** Features a rhythmic accompaniment with a slash through the staff.
- Pno. (Piano):** Provides a rhythmic accompaniment with a slash through the staff.
- Vox. (Voice):** Features a vocal line with lyrics, starting on a B4 note and moving through various intervals.
- Bass:** Provides a bass line with a slash through the staff, indicating a specific bass line.
- D. S. (Drums):** Provides a drum line with a slash through the staff, indicating a specific drum pattern.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. The tempo is marked with a '6' above the first measure of each staff, indicating a 60 BPM tempo. The score is divided into five measures, with the first four measures containing the main instrumental and vocal parts, and the fifth measure containing a final chord and a drum hit.

Chord progression: Bmaj7, Bdim7, Em, A7, Dm7.

A 3

Chega De Saudade

The musical score is arranged for the following instruments:

- Fl. (Flute):** Treble clef, starting at measure 10. Dynamics: *mp*.
- Ac.Gtr. (Acoustic Guitar):** Treble clef, starting at measure 10. Chords: A7, Dm, Dm/C, E7/B. Dynamics: *mp*.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Treble clef, starting at measure 10. Chords: A7, Dm, Dm/C, E7/B. Dynamics: *mp*.
- Pad (Percussion):** Treble and Bass clefs, starting at measure 10.
- Pno. (Piano):** Treble and Bass clefs, starting at measure 10. Chords: A7, Dm, Dm/C, E7/B. Dynamics: *mp*.
- Vox. (Voice):** Treble clef, starting at measure 10. Lyrics: *f* Vai min - ha tris - te - za e diz...
- Bass:** Bass clef, starting at measure 10. Chords: A7, Dm, Dm/C, E7/B. Dynamics: *mp*.
- D. S. (Double Bass):** Bass clef, starting at measure 10. Dynamics: *mp*.

Chega De Saudade

5

20

Fl.

20

Ac.Gtr. Dm Dm/C E7/B E7 Am Am Bbmaj7 Bbmaj7

E.Gtr.

20

Pad.

20

Pno. Dm Dm/C E7/B E7 Am Am Bbmaj7 Bbmaj7

Vox. Diz lhe nu - ma pre - ce que e - la re - gre - sse por - que eu não

20

Bass Dm B-7(b5) E7 Am Am Bbmaj7 Bbmaj7

20

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'Chega De Saudade' and is page 5 of a 5-page set. It features eight staves: Flute (Fl.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), Pad, Piano (Pno.), Voice (Vox.), Bass, and Double Bass (D. S.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score begins at measure 20. The Acoustic and Electric Guitars play a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Voice part has lyrics: 'Diz lhe nu - ma pre - ce que e - la re - gre - sse por - que eu não'. The Bass and Double Bass parts provide a steady bass line. Chord diagrams are provided above the Acoustic and Electric Guitars and above the Bass staff. The chords are: Dm, Dm/C, E7/B, E7, Am, Am, Bbmaj7, and Bbmaj7.

6

Chega De Saudade

B

Fl.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pad

Pno.

Vox.

Bass

D. S.

26

Em7(b5) A 7(+9) Dm Dm/C E7/B E7

26

Em7(b5) A 7(+9) Dm Dm/C E7/B E7

26

Em7(b5) A 7(+9) Dm Dm/C E7/B E7

26

Em7(b5) A 7(+9) Dm Dm/C E7/B E7

26

Em7(b5) A 7(+9) Dm Dm/C E7/B E7(+9)/B

26

po - sso mais so - frer. Che - ga de sau - da - de a rca - li -

Chega De Saudade

7



32

Fl.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pad

Pno.

Vox.

Bass

D. S.

Em7(♯5) A 7(♯9) Dm D 7(♯9) Gm Gm/F A 7(♯9)/E

Em7(♯5) A 7(♯9) Dm D 7(♯9) Gm Gm/F A 7(♯9)/E

Em7(♯5) A 7(♯9)

Em7(♯5) A 7(♯9) Dm D 7(♯9) Gm Gm/F A 7(♯9)/E

da - de é que sem e - la não há paz não há be - le - za é só tris -

Em7(♯5) A 7(♯9) Dm D 7(♯9) Gm Gm/F A 7(♯9)/E

32

8

Chega De Saudade

38

Fl.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pad

Pno.

Vox.

Bass

D. S.

38

Dm Dm7/C Bm7(+5) Em7(+5) A7(+9) Dm Em7 A7

te-za e a me - lan - co - li - a que não sai de mim, não sai de mim, não sai.

38 Kicks over head

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'Chega De Saudade'. It features a multi-instrumental arrangement. The Flute (Fl.) part starts at measure 38 with a melodic line. The Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) and Electric Guitar (E.Gtr.) parts are marked with diagonal lines, indicating they are playing a rhythmic accompaniment. The Piano (Pno.) part also has diagonal lines. The Pad part is mostly silent, with some notes at the end. The Voice (Vox.) part has lyrics: 'te-za e a me - lan - co - li - a que não sai de mim, não sai de mim, não sai.' The Bass part has a rhythmic line. The Drums (D. S.) part has a rhythmic line with a 'Kicks over head' instruction at measure 38.

Chega De Saudade

9

C

Fl.

Ac.Gtr. ⁴⁴ B 7(♯13)/D♯ Em7 Em7 Em7 A 7

E.Gtr. ⁴⁴ B 7(♯13)/D♯ Em7 Em7 Em7 A 7

Pad ⁴⁴ D maj7 Guide tones B 7(♯13)/D♯ Em7 Em7 Em7 A 7

Pno. ⁴⁴ D maj7 B 7(♯13)/D♯ Em7 Em7 A 7sus A 7

Vox. ⁴⁴ Mas se e - la vol - tar, se e - la vol - tar que coi - sa lin - da, que coi - sa lou -

Bass ⁴⁴ D maj7 B 7(♯13)/D♯ Em7 Em7 A 7sus A 7

D. S. ⁴⁴

10

Chega De Saudade

50

Fl.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pad

Pno.

Vox.

Bass

D. S.

ca. Pois há me-nos pei-xi-nhos a na-dar no mar, do que os bei-

Kicks over head

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top staff is for Flute (Fl.), followed by Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) and Electric Guitar (E.Gtr.) parts. The Pad part consists of two staves. The Piano (Pno.) part also consists of two staves. The Voice (Vox.) part is a single staff with lyrics. The Bass part is a single staff. The Drum Set (D. S.) part is a single staff. The score is in the key of D major and 4/4 time. The guitar parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line is a simple melody. The lyrics are in Portuguese. The score is numbered 50 at the beginning of each staff.

Chega De Saudade

11

D

56

Fl.

Ac.Gtr. E7 E7 Em7(b5) A7(b9) Dmaj7 Dmaj/C# Bm7

E.Gtr. E7 E7 Em7(b5) A7(b9) Dmaj7 Dmaj/C# Bm7

Pad E7 E7 Em7(b5) A7(b9) Dmaj7 Dmaj/C# Bm7

Pno. E7 E7 Em7(b5) A7(b9) Dmaj7 Dmaj/C# Bm7

Vox. *Dentro dos meus braços...*
 ji - nhos que eu da - rei na su - a bo - ca. Den - tro dos meus

Bass E7 E7 Em7(b5) A7(b9) Dmaj7 Dmaj/C# Bm7

D. S. 56

12

Chega De Saudade

62

Fl.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Pad

Pno.

Vox.

Bass

D. S.

62 E7 E7 F#7 F#7 Bm7 Bbm7 Am7 D7(+9)

62 E7 E7 F#7 F#7 Bm7 Bbm7 Am7 D7(+9)

62 E7 E7 F#7 F#7 Bm7 Bbm7 Am7 D7(+9)

62 E7 E7 F#7 F#7 Bm7 Bbm7 Am7 D7(+9)

62 bra - ços os a - bra - ços hão de ser mil - hões a - bra - ços a - per - ta - per - ta -

62 E7 E7 F#7 F#7 Bm7 Bbm7 Am7 D7(+9)

62

Chega De Saudade

68

Fl.

Ac.Gtr. Gmaj7 C7 F#m7 B7 E7

E.Gtr. Gmaj7 C7 F#m7 B7 E7

Pad Gmaj7 C7 F#m7 B7 E7

Pno. Gmaj7 C7 F#m7 B7 E7

Vox. - do a - ssim, co - la - do a - ssim, ca - la - do a - ssim. a - bra - ços e - - bei - ji - nhos e ca - ri -
- do a - ssim, co - la - do a - ssim, ca - la - do a - ssim. a - bra - ços e - - bei - ji - nhos e ca - ri -

Bass Gmaj7 C7 F#m7 B7 E7

D. S. 68

Chega De Saudade

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. (Flute):** Starts at measure 78 with a rest, then enters with a melodic line marked *f*. A box labeled 'E' indicates a key signature change to E-flat major. A note above the staff is labeled 'Vocal scat con flauta'.
- Ac.Gtr. (Acoustic Guitar):** Accompaniment with chords D, A7(9), Dm, and E7. Dynamics range from *mf* to *mp*.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Similar accompaniment to the acoustic guitar, with dynamics *mf* and *mp*.
- Pad (Percussion):** Provides a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *mp*.
- Pno. (Piano):** Accompaniment with chords D, A7, Dm, and E7. Dynamics *mf* and *mp*.
- Vox. (Vocals):** Features a vocal scat line starting at measure 78, marked *f*. A box labeled 'E' indicates the key signature change.
- Bass:** Accompaniment with chords D, A7, Dm, and E7. Dynamics *mf* and *mp*.
- D. S. (Drums):** Provides a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *mp*.

The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamic markings. The key signature changes from D major to E-flat major at measure 78.

16

Chega De Saudade

The musical score for 'Chega De Saudade' is presented in a multi-staff format. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes parts for Flute (Fl.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Pad, Piano (Pno.), Voice (Vox.), Bass, and Double Bass (D. S.).

The Flute part features a melodic line with slurs and accents, starting on a middle C. The guitar parts (Ac. Gtr., E. Gtr.) and the Bass part provide harmonic support with a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The Pad and Piano parts are marked with diagonal lines, indicating sustained or ambient textures. The Voice part is currently silent, marked with a dash in each measure. The Double Bass part also consists of a steady eighth-note accompaniment.

Chord progressions are indicated above the guitar and bass staves, corresponding to the measures:

- Measure 1: Em7(b5)
- Measure 2: A7(+9)
- Measure 3: Dm
- Measure 4: A7
- Measure 5: Dm

Chega De Saudade

89

Fl.

89 E7 Am Bbmaj7

Ac.Gtr.

E7 Am Bbmaj7

E.Gtr.

89 E7 Am Bbmaj7

Pad

89 E7 Am Bbmaj7

Pno.

89 E7 Am Bbmaj7

Vox.


89 E7 Am Bbmaj7

Bass

89

D. S.

Chega De Saudade

D.S. al Coda  **Outro**

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Melodic line starting at measure 100, featuring a key signature change to D major.
- Ac.Gtr. (Acoustic Guitar):** Rhythmic accompaniment with a slash through the staff, indicating a specific strumming pattern.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Rhythmic accompaniment with a slash through the staff.
- Pad (Percussion):** Rhythmic accompaniment with a slash through the staff.
- Pno. (Piano):** Rhythmic accompaniment with a slash through the staff.
- Vox. (Voice):** Vocal line with lyrics: "ra ra pa ra ra pa ra ra ra pa ra pa Não que - ro mais c - sse ne - go -".
- Bass (Bass Guitar):** Rhythmic accompaniment with a slash through the staff.
- D. S. (Double Bass):** Rhythmic accompaniment with a slash through the staff.

Chord progressions for guitar parts (measures 100-106):

Measure	Chord
100	Em7(+5)
101	A7(+9)
102	Dm
103	D6
104	C7
105	B7
106	B7

20

Chega De Saudade

The musical score for 'Chega De Saudade' is arranged for a full band. It features the following parts:

- Fl. (Flute):** Starts at measure 105 with a whole note chord, marked *mf*. A *cresc.* marking is present at the end of the section.
- Ac.Gtr. (Acoustic Guitar):** Provides a rhythmic accompaniment with a slash pattern. Chords E7, A7, Dm7, C7, and B7 are indicated above the staff.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Provides a rhythmic accompaniment with a slash pattern. Chords E7, A7, Dm7, C7, and B7 are indicated above the staff.
- Pad (Percussion):** Provides a rhythmic accompaniment with a slash pattern. Chords E7, A7, Dm7, C7, and B7 are indicated above the staff.
- Pno. (Piano):** Provides a rhythmic accompaniment with a slash pattern. Chords E7, A7, Dm7, C7, and B7 are indicated above the staff.
- Vox. (Voice):** Features two vocal lines with lyrics: "cio de vo - cê - vi - ver - sem mim - va - mos dei - xar - e - sse - ne - go -". The first line is marked *mf* and the second line is marked *mf*. *cresc.* markings are present above the notes.
- Bass:** Provides a rhythmic accompaniment with a slash pattern. Chords E7, A7, Dm7, C7, and B7 are indicated above the staff.
- D. S. (Double Bass):** Provides a rhythmic accompaniment with a slash pattern, marked *mf*.

Chega De Saudade

The musical score for 'Chega De Saudade' is arranged for a full band. It features the following parts:

- Fl. (Flute):** A single melodic line starting at measure 109.
- Ac.Gtr. (Acoustic Guitar):** Provides harmonic accompaniment with chords E7, A7, D, and A7.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Provides harmonic accompaniment with chords E7, A7, D, and A7.
- Pad (Percussion Pad):** Provides rhythmic accompaniment.
- Pno. (Piano):** Provides harmonic accompaniment with chords E7, A7, D, and A7.
- Vox. (Voice):** Sings the lyrics: "cio de vô - cer vi - ver sem mim".
- Bass (Bass Guitar):** Provides harmonic accompaniment with chords E7, A7, D, and A7.
- D. S. (Double Bass):** Provides rhythmic accompaniment.

The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mp* (mezzo-piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with measure numbers 109, 110, 111, and 112.

b) Mi balcón- Vicente García ft. Cultura Profética

Transcripción y arreglo Joshua Jiménez y Laura Maciel Herrera. Elaboración propia.
Recuperado el 21 de julio 2022.

Género: Reggae

Tonalidad: C

Métrica: 4/4

Bpm: ♩= 123

Instrumentación: Batería, pandero, bajo, teclado, guitarras eléctricas, saxofón, coros y voz principal.

Secciones: A-G

SCORE

MI BALCON

VICENTE GARCIA
FT. CULTURA PROFETICA

REGGAE ♩ = 123

Alto Sax

ELECTRIC GUITAR 1

ELECTRIC GUITAR 2

SYNTH BRASS

ELECTRIC BASS

DRUM SET

PANDERO

Chord progression: Cmaj⁹, E min⁷, D min⁷, F min.

Drum Set: SIMILE... FILL

Panderero: SIMILE...

B MI BALCON

A. Sax. *CMAJ⁹* *E MIN⁷* *D MIN⁷* *F MIN*

E. Gtr. 1 *CMAJ⁹* *E MIN⁷* *D MIN⁷* *F MIN*

E. Gtr. 2 *CMAJ⁹* *E MIN⁷* *D MIN⁷* *F MIN*

Synth *CMAJ⁹* *E MIN⁷* *D MIN⁷* *F MIN*

S. B. *CMAJ⁹* *E MIN⁷* *D MIN⁷* *F MIN*

D. S. *CMAJ⁹* *E MIN⁷* *D MIN⁷* *F MIN*

Chord symbols: *CMAJ⁹*, *E MIN⁷*, *D MIN⁷*, *F MIN*. Performance markings: *SIMILE...*, *FILL*.

MI BALCON 3

A. Sax. *mp CMAJ⁷* *E MIN⁷* *D MIN⁷* *F MIN⁶*

E. Gtr. 1 *CMAJ⁷* *E MIN⁷* *D MIN⁷* *F MIN⁶*

E. Gtr. 2 *CMAJ⁷* *E MIN⁷* *D MIN⁷* *F MIN⁶*

Synth *mp CMAJ⁷* *E MIN⁷* *D MIN⁷* *F MIN⁶*

S. B. *mp CMAJ⁷* *E MIN⁷* *D MIN⁷* *F MIN⁶*

D. S. *mp CMAJ⁷* *E MIN⁷* *D MIN⁷* *F MIN⁶*

Chord symbols: *CMAJ⁷*, *E MIN⁷*, *D MIN⁷*, *F MIN⁶*. Performance markings: *mp*, *FILL*.

4
Mi BALCON

A. Sax. 25 CMAJ7 EMIN7 DMIN7 *mf* FMIN6

E.Gtr. 1 25 CMAJ7 EMIN7 DMIN7 FMIN6

E.Gtr. 2 25 CMAJ7 EMIN7 DMIN7 FMIN6

SYNTH 25 CMAJ7 EMIN7 DMIN7 *mf* FMIN6

E.B. 25 SIMPLE...

D.S. 25

Mi BALCON 5

A. Sax. 33 CMAJ7 EMIN7 DMIN7 *mf* FMIN6 FMIN6

E.Gtr. 1 33 CMAJ7 EMIN7 DMIN7 FMIN6 FMIN6

E.Gtr. 2 33 CMAJ7 EMIN7 DMIN7 FMIN6 FMIN6

SYNTH 33 CMAJ7 EMIN7 DMIN7 *mf* FMIN6 FMIN6

E.B. 33 FILL

D.S. 33

6 **D** NI BALCON

A. SX. 43 *f* A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 F_{MIN}^b

E.Gtr. 1 43 A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 F_{MIN}^b

E.Gtr. 2 43 A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 F_{MIN}^b

SYNTH 43 *f* A_{MIN} G^7 D_{MIN}^7 A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 F_{MIN}^b

E.B. 43 A_{MIN} G^7 D_{MIN}^7 A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 A_{MIN}^7 G^7 D_{MIN}^7 F_{MIN}^b

D.S. 43 Fill

7 **E** NI BALCON

A. SX. 51 *f* C A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 F_{MIN}^b C A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 F_{MIN}^b

E.Gtr. 1 51 C A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 F_{MIN}^b C A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 F_{MIN}^b

E.Gtr. 2 51 C A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 F_{MIN}^b C A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 F_{MIN}^b

SYNTH 51 *f* C A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 F_{MIN}^b C A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 F_{MIN}^b

E.B. 51 C A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 F_{MIN}^b C A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 F_{MIN}^b

D.S. 51

8 MI BALCON

A. SX. F

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

D. S.

59 C Amin7 Fmaj7 Fminb Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7

60 C Amin7 Fmaj7 Fminb Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7

61 C Amin7 Fmaj7 Fminb Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7

62 C Amin7 Fmaj7 Fminb Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7

63 C Amin7 Fmaj7 Fminb Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7

64 C Amin7 Fmaj7 Fminb Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7

65 C Amin7 Fmaj7 Fminb Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7

66 C Amin7 Fmaj7 Fminb Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7

D. S. 59 Full 60 Kick

MI BALCON 9

A. SX.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Synth

E.B.

D. S.

67 Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7 Cmaj7 D9 Fmaj7 G7

68 Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7 Cmaj7 D9 Fmaj7 G7

69 Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7 Cmaj7 D9 Fmaj7 G7

70 Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7 Cmaj7 D9 Fmaj7 G7

71 Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7 Cmaj7 D9 Fmaj7 G7

72 Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7 Cmaj7 D9 Fmaj7 G7

73 Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7 Cmaj7 D9 Fmaj7 G7

74 Amin7 D9 Fmaj7 Fmaj7 Cmaj7 D9 Fmaj7 G7

D. S. 67 Full

10 **M. BALCON**

A. Sax. 75 C Amin7 Fmaj7 Fmin6 C Amin7 Fmaj7 Fmin6

E.Gtr. 1 75 C Amin7 Fmaj7 Fmin6 C Amin7 Fmaj7 Fmin6

E.Gtr. 2 75 C Amin7 Fmaj7 Fmin6 C Amin7 Fmaj7 Fmin6

Synth 75 C Amin7 Fmaj7 Fmin6 C Amin7 Fmaj7 Fmin6

E.B. 75 C Amin7 Fmaj7 Fmin6 C Amin7 Fmaj7 Fmin6

D.S. 75

SVA DOME

M. BALCON 11

A. Sax. 83 C Amin7 Fmaj7 Cmaj7

E.Gtr. 1 83 C Amin7 Fmaj7 A1maj9 Cmaj7

E.Gtr. 2 83 C Amin7 Fmaj7 A1maj9 Cmaj7

Synth 83 C Amin7 Fmaj7 Cmaj7

E.B. 83 C Amin7 Fmaj7 A1maj9 Cmaj7

D.S. 83 Fill

Amour t'es là

6

Musical score for page 6, titled "Amour t'es là". The score includes parts for A. Sx., Gtr. 1, Gtr. 2, Acc., Phn., Voc., Bass, D. S., and C. Dr. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score features various chords such as Fm7, C7(b9), and Fm7. A dynamic marking of *mf* is present. A rehearsal mark 'E' is located at the end of the first system. The vocal line is marked "Dimuok pers. solo".

Amour t'es là

7

Musical score for page 7, titled "Amour t'es là". The score includes parts for A. Sx., Gtr. 1, Gtr. 2, Acc., Phn., Voc., Bass, D. S., and C. Dr. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. A rehearsal mark 'F' is located at the beginning of the first system. The score features various chords such as Bm11, Cm7, Fm7, D7, and Cm7. A dynamic marking of *f* is present. The vocal line includes lyrics: "Amour t'es là... Amour je cherche ton chemin... Amour c'es toi? Amour je suis pas si moche...". The score also includes performance instructions like "Plano effect" and "Ritmo effect".

8 Amour t'es là **G**

A. Sk. *mf* *Explosif* *Tacet xl* Bm7 E₇(sus4) Bm7 Baug Bm7 E₇(sus4) Bm7 E₇(sus4)

Gtr. 1 *f* *3 notes rythm* Bm7 E₇(sus4) Bm7 Baug Bm7 E₇(sus4) Bm7 E₇(sus4)

Gtr. 2 *f* *Tacet xl* Bm7 E₇(sus4) Bm7 Baug Bm7 E₇(sus4) Bm7 E₇(sus4)

Acc. *mp* Bm7 E₇(sus4) Bm7 Baug Bm7 E₇(sus4) Bm7 E₇(sus4)

Pno. Bm7 Amaj⁹ Amaj⁷ B⁷ Bm7 *Tacet xl* E₇(sus4) Bm7 *Sustit* Baug Bm7 E₇(sus4) Bm7 E₇(sus4)

Vox. Amour, t'es-tu? je le cherche, t'es-tu? Amour, pour quoi? pour-quoi tu te ca-ches? pour-quoi tu te caches? pour-quoi tu te ca-ches? pour-quoi tu te caches?

Bass. Bm7 *Tacet xl* E₇(sus4) Bm7 Baug Bm7 *Sustit* E₇(sus4) Bm7 E₇(sus4)

D. S. *f* *Tacet xl* *Sustit* *Filt xl*

C. Dr.

Amour t'es là **H** **Outro** *Bm11* 9

A. Sk. Bm7 E₇(sus4) Bm7 Baug Bm7 E₇(sus4) Bm7 E₇ *Pianof. sus* *Bm11* *Bm11* *Bm11*

Gtr. 1 *crise* Bm7 E₇(sus4) Bm7 Baug Bm7 E₇(sus4) Bm7 E₇ *f* *Pianof. sus* *Bm11* *Bm11* *Bm11*

Gtr. 2 *crise* Bm7 E₇(sus4) Bm7 Baug Bm7 E₇(sus4) Bm7 E₇ *f* *Pianof. sus* *Bm11* *Bm11* *Bm11*

Acc. *crise* Bm7 E₇(sus4) Bm7 Baug Bm7 E₇(sus4) Bm7 E₇ *f* *Pianof. sus* *Bm11* *Bm11* *Bm11*

Pno. Bm7 E₇(sus4) Bm7 *Sustit* Baug Bm7 E₇(sus4) Bm7 E₇ *f* *Pianof. sus* *Bm11* *Bm11* *Bm11*

Vox. pour-quoi tu te ca-ches? pour-quoi tu te caches? pour-quoi tu te ca-ches? pour-quoi tu te caches? pour-quoi tu te caches? de ma de ma? ah

Bass. Bm7 E₇(sus4) Bm7 Baug Bm7 *Sustit* E₇(sus4) Bm7 E₇ *f* *Pianof. sus* *Bm11* *Bm11* *Bm11*

D. S. *crise* *f* *Pianof. sus* *Filt* *Bm11*

C. Dr. *Pianof. sus* *f* *Pianof. sus* *Bm11* *Bm11* *Bm11*

SCORE

HE PERDIDO CONTIGO

COMP: MARIA TERESA VERA
 ARG: BUENA VISTA SOCIAL CLUB

BOLERO - 127 [A]

A. Sax

CLASICAL GUITAR 1

CLASICAL GUITAR 2

ACOUSTIC BASS

DRUMS

CONGA/ BONGO

A. Sax

CL. Gtr. 1

CL. Gtr. 2

A.B.

Sx.

C. Dr.

1

HE PERDIDO CONTIGO

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

WWW.GITAREMUSIC.COM/805-905-096-60

Не Провою Соприво

3

33

A. Sx.

G. Gtr. 1

G. Gtr. 2

A.B.

Dx.

C. Dx.

34

A. Sx.

G. Gtr. 1

G. Gtr. 2

A.B.

Dx.

C. Dx.

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Не Провою Соприво

4

31

A. Sx.

G. Gtr. 1

G. Gtr. 2

A.B.

Dx.

C. Dx.

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

Ne Pésado Cortiso

7

Chords and lyrics for the first system (measures 84-92):

Staff	Measure 84	Measure 85	Measure 86	Measure 87	Measure 88	Measure 89	Measure 90	Measure 91	Measure 92
Voz									
Gtr. 1	C ⁷	F ⁷ m		B ⁷ m		F ⁷ m		F ⁷ m	F ⁷ m/E ²
Gtr. 2									
A.B.									

Chords and lyrics for the second system (measures 100-108):

Staff	Measure 100	Measure 101	Measure 102	Measure 103	Measure 104	Measure 105	Measure 106	Measure 107	Measure 108
Voz									
Gtr. 1	F ⁷ m	F ⁷ m/C	G ⁷ /B	C ⁷	F ⁷ m	B ⁷ m	F ⁷ m	F ⁷ m/E ²	F ⁷ m
Gtr. 2									
A.B.									

Chords and lyrics for the third system (measures 114-118):

Staff	Measure 114	Measure 115	Measure 116	Measure 117	Measure 118
Voz					
Gtr. 1	C ⁷	F ⁷ m	F ⁷ m	C ⁷	F ⁷ m
Gtr. 2					
A.B.					

e) *All the things you are- Jerome Kern*

Transcripción Laura Maciel Herrera. Elaboración propia. Hecho el 18 de julio, 2022.

Género: Bossa Nova

Tonalidad: D mayor de la Intro hasta sección A, luego modula a A mayor en sección B, y modula otra vez a C# mayor en sección C y finalmente regresa a D mayor en sección D.

Métrica: 4/4

Bpm: $J = 118$

Instrumentación: Batería, percusión menor, bajo, synth, guitarras eléctricas y voz principal.

Secciones: Intro, A-H, Outro

2

All the things you are

A

8

Gtr. 1 *Bm7* *E m7* *A7* *Dmaj7*

Gtr. 2 *mp* *Bm7* *E m7* *A7* *Dmaj7*

A.B. *mp*

Pad

Voice *f* You are the pro - mise kiss of spring time that

D. S. *mp* *Simile*

Clv. *mp* *Simile*

8

Gtr. 1 *G maj7* *G#m7(b5)* *C#7* *F#maj7*

Gtr. 2 *G maj7* *G#m7(b5)* *C#7* *F#maj7*

A.B. *F#maj7*

Pad

Voice *long.* makes the lone - ly win - ter seem long. *Kicks over head* *Fill Redoblante*

D. S. *13* *Kicks over head* *Fill Redoblante*

Clv. *13*

All the things you are

3

B

8

Gtr. 1 F#m7 Bm7 E7 Amaj7

Gtr. 2 F#m7 Bm7 E7 Amaj7

A.B. F#m7 Bm7 E7 Amaj7

Pad

Voice

17

You are the breath-less hush of eve-ning that

Simile

D. S.

Clv.

21

Gtr. 1 Dmaj7 D#m7(b5) G#7 C#maj7

Gtr. 2 Dmaj7 D#m7(b5) G#7 C#maj7

A.B. Dmaj7 D#m7(b5) G#7 C#maj7

Pad

Voice

21

trem-bles on the brink of a love-ly song You are the

Kicks over head

Fill Redoblante

D. S.

Clv.

4

All the things you are

C F#G# G#7

Gtr. 1 *mf* F#G# G#7

Gtr. 2 *mf* F#G# G#7

A.B. *mf* F#G# G#7 *mf*

Pad *p* *mf*

Voice *mf* an - gel glow _____ that lights a _____ star _____ the dea - rest

D. S. *mf*

Clv. *mf*

Gtr. 1 Cm7(b5) F7 Bbmaj7 F#7

Gtr. 2 Cm7(b5) F7 Bbmaj7 F#7

A.B. Cm7(b5) F7 Bbmaj7 F#7

Pad Cm7(b5) F7 Bbmaj7 F#7 *p*

Voice *mf* things I know _____ are what you are. Fill

D. S. *mf*

Clv. *mf*

All the things you are

5

D

33

Gtr. 1 *mp* Bm7 Em7 A7 Dmaj7

Gtr. 2 *mp* Bm7 Em7 A7 Dmaj7

A.B. *mp* Bm7 Em7 A7 Dmaj7

Pad *p* *mf*

Voice *mf*

D. S. *mp*

Clv. *mp*

37 8

Gtr. 1 Gmaj7 Gm7 F#m7 Fdim7

Gtr. 2 Gmaj7 Gm7 F#m7 Fdim7

A.B. Gmaj7 Gm7 F#m7 Fdim7

Pad Gmaj7 Gm7 F#m7 Fdim7

Voice *mf*

D. S. *mf*

Clv. *mf*

6

All the things you are

41 8

Em7 A7 Dmaj7 C#m7(♯5) F#7(♯9)

Gtr. 1

Em7 A7 Dmaj7 *f* C#m7(♯5) F#7(♯9)

Gtr. 2

Em7 A7 Dmaj7 *mf* C#m7(♯5) F#7(♯9)

A.B.

41

Em7 A7 Dmaj7 C#m7(♯5) F#7(♯9)

Pad

41

all the things you are are mine.

Voice

41

D. S.

41

Clv.

Interludio

45 8

Bm7 Em7 Eb7 Dmaj7

Gtr. 1

Bm7 *f* Em7 Eb7 A7 *mf* Dmaj7

Gtr. 2

Bm7 Em7 Eb7 A7 Dmaj7

A.B.

45

Bm7 Em7 Eb7 A7 Dmaj7

Pad

Strings effect

mf *f*

Voice

45

D. S.

45

mf *mf* Simile

Clv.

8

All the things you are

57 8

Grtr. 1 Dmaj7 D#m7(b5) G#7 C#maj7

Grtr. 2 Dmaj7 D#m7(b5) G#7 C#maj7

A.B. Dmaj7 D#m7(b5) G#7 C#maj7

Pad

Voice

trem- bles on the brink of a love - ly song You are the

57 Kicks over head Fill Redoblante

D. S.

Clv.

F

Grtr. 1 F#G# C#m7(b5) G#7

Grtr. 2 *mf* F#G# G#7

A.B. *mf* F#G# *mf* G#7 *mf*

Pad

p *mf*

Voice

an - gel flow that lights a start the dea - rest

61

D. S.

Clv. *mf*

All the things you are

9

65

Gtr. 1 Cm7(b5) F7 Bbmaj7 F#7

Gtr. 2 Cm7(b5) F7 Bbmaj7 F#7

A.B. Cm7(b5) F7 Bbmaj7 F#7

Pad

Voice

things I know are what you are. Fill

D. S.

Clv.

69

Gtr. 1 **G** Bm7 Em7 A7 Dmaj7

Gtr. 2 *mp* Bm7 Em7 A7 Dmaj7

A.B. *mp* Bm7 Em7 A7 Dmaj7

Pad

Voice

Some day my ha - ppy arms will hold you and

D. S. *mp* Bm7 Em7 A7 Dmaj7

Clv. *mp*

10 All the things you are

73 8

Gtr. 1 G maj7 G m7 F#m7 F dim7 Em7

Gtr. 2 G maj7 G m7 F#m7 F dim7 Em7

A.B. G maj7 G m7 F#m7 F dim7 Em7

Pad

Voice

73 some day I'll know that mo - ment di vine when all the things you

D. S.

Clv.

78 8

Gtr. 1 A 7 G#m7(x5) G m6 F#m7 B 7

Gtr. 2 A 7 G#m7(b5) G m6 F#m7 B 7

A.B. A 7 G#m7(b5) G m6 F#m7 B 7

Pad

Voice

78 are are mine are mine Simile are

D. S.

Clv.

mp

All the things you are

11

83 8

Em7 Ebmaj7 Ebmaj7

Gtr. 1

Gtr. 2

A.B.

Pad

Voice

D. S.

Clv.

mf

87 8

Ebmaj7 Ebmaj7

Gtr. 1

Gtr. 2

A.B.

Pad

Voice

D. S.

Clv.

Fill
Kicks over head

f) Silencio

Género: Bolero-feeling, dueto

Tonalidad: G menor en Intro, Verso 1 y Verso 2; G mayor en Coro 1, solo de guitarra, Coro 2, Coda final.

Métrica: 4/4

Bpm: $J=80$

Instrumentación: Batería, percusión menor, bajo, synth cuerdas, guitarras eléctricas, saxofón alto, dos voces principales.

Secciones: Intro, Versos 1 y 2, Coro 1, solo de guitarra, Coro 2 y Coda final.

SCORE

SILENCIO

Comp: RAFAEL HERNANDEZ
ARRANGER: JOSEFA JIMENEZ

INTRO BOLERO $J=80$

The musical score is for the piece 'Silencio' in 4/4 time, with a tempo of 80 BPM. It is written in G minor for the Intro, Verso 1, and Verso 2, and G major for the Coro 1, guitar solo, Coro 2, and Coda final. The score includes parts for Alto Sax, Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Synth Pad, Acoustic Bass, Drum Set, and Conga/Drums. The Intro section is marked 'INTRO BOLERO J=80' and features a melodic line in the Alto Sax and a rhythmic accompaniment in the Electric Guitars and Acoustic Bass. The Electric Guitars play a melodic line in G minor, while the Acoustic Bass provides a steady bass line. The Drum Set and Conga/Drums provide a rhythmic foundation. The score is arranged by Josefa Jimenez and composed by Rafael Hernandez.

2 VERBO 1

Staccato

A. SX.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

PAD

A.B.

D.S.

C. DR.

G#m Am7(b5) D7(A1) G#m G#m Am7(b5) D7(A1) Am7(b5) D7(A1) G#m G#m

Staccato

3

A. SX.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

PAD

A.B.

D.S.

C. DR.

Dm7(b5) G7 Dm7(b5) G7 Cm7 Cm7 Gm7 F7 Am7(b5) D7 G#m G#m

Musica 2

A. Sax: 21 *mp* C \flat 7 F \flat 7 C \flat 7 F \flat 7 B \flat B \flat *mp* A \flat 7(b9) D \flat 7 A \flat 7(b9) D \flat 7 G \flat 7 G \flat 7

E.Gtr. 1: 21

E.Gtr. 2: 21

Pano: 21 C \flat 7 F \flat 7 C \flat 7 F \flat 7 B \flat B \flat A \flat 7(b9) D \flat 7 A \flat 7(b9) D \flat 7 G \flat 7 G \flat 7

A.B.: 21

D.S.: 21 SILENCIO... FILL...

C.Dr.: 21

A. Sax: 29 *mp* E \flat A \flat 7(b9) D \flat 7 G \flat 7 G \flat 7 *sf* E \flat A \flat 7(b9) *p* D \flat 7 C G/B D \flat

E.Gtr. 1: 29

E.Gtr. 2: 29 *mp* *sf* *p*

Pano: 29 E \flat *mf* A \flat 7 D \flat 7 G \flat 7 G \flat 7 E \flat A \flat 7(b9) D \flat 7 C G/B D

A.B.: 29 *mf*

D.S.: 29 SILENCIO... FILL...

C.Dr.: 29

6 [Corno1] *Silenzio*

A. Sax. *mf*

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2 *p*

Pab. *mf*

A.B. *mf*

D.S.

C. Dr.

Chords: G, Am7, D7, Am7, D7, Am7, D7, Am7, D7, F#, G

Silenzio 7

A. Sax.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2 *f*

Pab. *f*

A.B.

D.S.

C. Dr.

Chords: B7, B7, C, C#7, G, G/F#Em, D7, A7/C#, D7, G, Bm, Bm, Am7, D7

8 **Solo GUITARRA** *Silencio*

A. Sx. *53* G Am7 D7 Am7 D7 Am7 D7 Am7 D7 F# G

E.Gtr. 1 *65*

E.Gtr. 2

Pad *53* G Am7 D7 Am7 D7 Am7 D7 Am7 D7 F# G

A.B. *53* G Am7 D7 Am7 D7 Am7 D7 Am7 D7 F# G

D.S. *53* Solo Fx

C. Dr. *53*

Silencio 9

A. Sx. *65* B7 B7 C C#7 G G/F#Em D7 A7/C# D7 G Bm Am7 D7

E.Gtr. 1 *65*

E.Gtr. 2

Pad *65* B7 B7 C C#7 G G/F#Em D7 A7/C# D7 G Bm Am7 D7

A.B. *65* B7 B7 C C#7 G G/F#Em D7 C#7 D7 G Bm Am7 D7

D.S. *65* Solo Fx

C. Dr. *65*

The image shows a musical score for the song "Tú me acostumbraste". It includes parts for A. Sx. (Vocal), E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno. (Piano), A.B. (Bass), D.S. (Drums), and C. Dv. (Cymbals/Drums). The score is in E major and 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into sections: "CODA" (measures 1-4), "Rit." (measures 5-8), "CONDUCTED" (measures 9-12), and "SILENCIO" (measures 13-16). Chords are indicated above the vocal line and below the guitar and piano lines. The guitar and piano parts play a consistent rhythmic pattern of quarter notes. The vocal line consists of a single melodic line. The drums and cymbals play a simple pattern of quarter notes.

Chords: G, G/F#, E_M, D⁷, A⁷/C#, D⁷, G

g) Tú me acostumbraste

Transcripción y arreglo por Miguel Armando Peralta. Recuperado el 21 de junio 2022.

Género: Bolero-feeling, dueto

Tonalidad: E.

Métrica: 4/4

Bpm: ♩= 120

Instrumentación: Batería, percusión menor, bajo, guitarras, dos voces principales.

Secciones: Intro, A-G.

Score

Tú Me Acostumbraste

Música y letras por Frank Domínguez

Arreglo para el Concierto de Proyecto de Grado de Laura Maciel Herrera

Arreglo hecho por Miguel Armando Peralta

Intro $\text{♩} = 120$ *mp*

Mezzo-Soprano: Pa ra ra ra La - ra la - ra le - ro lei - ru Ra ra ra La - ra la - ra le - ro

Tenor: Pa ra ra ra La - ra la - ra le - ro *mp*

Electric Guitar 1: *p*

Electric Guitar 2: *p*

Electric Bass: *p*

Drum Set: *p*

Percussion: *p*

Mezzo: *mf* lei - ru Por e - so me pre - gun - to, al ver *f* Uh

T: lei - ru Uh *mf* Uh

E.Gtr. 1: *mp*

E.Gtr. 2: A A *p* A *dim* E *mp* E *mp*

E.B.: *p* *mp*

D. S.: Cymbals Fill *p*

Perc.: *p* Fill *mp*

2 3 4 5 6 7

2

Tú Me Acostumbraste

Mezzo *rallentando* *f*
T *f*
E.Gtr. 1 *p* *mp* *mf*
E.Gtr. 2 *p* *mp* *mf* A/B
E.B. *p* *mp* *mf* A/B
D. S. *p* *mf* Fill
Perc. *Bolero* *mp* *mf* 11
♩ = 85
a tempo
Mezzo
T *p*
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2 *B7sus(10)*
E.B. *B7sus(10)*
D. S.
Perc. *Fill* *p* 12 13 14

Tú Me Acostumbraste

3

A Bolero

Mezzo

T
bras - te — A to - das e - sas co - sas Y

E.Gtr. 1
mp

E.Gtr. 2
p F#m7 F#m7 E Emaj7
Simile

E.B.

D. S.

Perc.
15 Bolero
16 17 18

Mezzo

T
tú me en - se - ñas - te — que son ma - ra - vi - llo - sas —

E.Gtr. 1
mp

E.Gtr. 2
F#m7 B7 E Emaj7

E.B.
p Emaj7

D. S.
p

Perc.
19
20 21 22
mp

4

Tú Me Acostumbraste

B

Mezzo *mp*
 Su - til - - - - - lle - gas - - - - - te, a - mí co - mo la ten - ta - ción lle -

T

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2 *p*
 E F#m7 G#m7 Gdim7 F#m7 B7
 Simile

E.B.
 E F#m7 G#m7 Gdim7 F#m7 B7

D. S. Simile

Perc.

23 24 25 26

Mezzo *p*
 nan - do de in - quie - tud mi co - ra - zón Yo no - - - - - con - ce -

T *p*
 Yo no - - - - - con - ce -

E.Gtr. 1 *mf*

E.Gtr. 2 *mp*
 C#m7 C#m6 F#m7 F#dim7 A#dim7

E.B. *mp*
 C#m7 C#m6 F#m7 F#dim7 A#dim7

D. S. Ride Bell *mp pp*

Perc. *mf*
 Fill

27 28 29 30

Tú Me Acostumbraste

5

C

Mezzo: *bí - a - co - mo se que - rí - a En tu mun -*

T: *bí - a - co - mo se que - rí - a En tu mun -*

E.Gtr. 1: *mp*

E.Gtr. 2: *p* F#m7 A/B B7 Esus4 E E

E.B.: *p* F#m7 A/B B7 Esus4 E E

D. S.: *p*

Perc.: *mp* 31 Fill 32 33 34

Mezzo: *do ra - ro Y por ti, a - pren - dí - Por*

T: *do ra - ro Y por ti, a - pren - dí - Por*

E.Gtr. 1: *mf*

E.Gtr. 2: *mp* F#m7 Gdim7 G#m7 C#9

E.B.: *mp* F#m7 Gdim7 G#m7 C#9

D. S.: *mp* Fill

Perc.: *mp* 35 36 37 *mf* 38

6
D Tú Me Acostumbraste

Mezzo
e - so me pre - gun - to, ai ver que me, ol - vi - das - te Por qué no me, en - se -

T
e - so me pre - gun - to, ai ver que me, ol - vi - das - te Por qué no me, en - se -

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2
F#m7 Gdim7 E C#7

E.B.
F#m7 Gdim7 E C#7

D. S.
Simile

Perc.
39 Fill 40 41 42

Solo Break

Mezzo
nas - te có - mo se vi - ve sin ti

T
nas - te có - mo se vi - ve sin ti

E.Gtr. 1
Solo

E.Gtr. 2
F#m7 C7 B7(b13) E

E.B.
F#m7 C7 B7(b13) E

D. S.

Perc.
43 Fill 44 45 46

Tú Me Acostumbraste

7

E

Mezzo

T

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

Perc.

mp 47 48 49 50

mf *Por* *mf* *Por*

mp *mp* *mf*

51 52 53 54

End of Solo

8 **Tú Me Acostumbraste**

F

Mezzo
 e - so me pre - gun - to, al ver que me, ol - vi - das - te Por qué no me en - se -

T
 e - so me pre - gun - to, al ver que me, ol - vi - das - te Por qué no me en - se -

E.Gtr. 1
mp

E.Gtr. 2
 F#m7 Gdim7 E C#7

E.B.
 F#m7 Gdim7 E C#7

D. S.
 Simile

Perc.
 55 Fill

56 57 58

Mezzo
 rias - te có - mo se vi - ve sin ti Por qué no me en - se -

T
 rias - te có - mo se vi - ve sin ti Por qué no me en - se -

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2
 F#m7 C7 B7(b13) E E Eb D C#

E.B.
 F#m7 C7 B7(b13) E E Eb D C#

D. S.

Perc.
 59

60 61 62

Tú Me Acostumbraste

9

G

Mezzo
rias - te có - mo se vi - ve Sin ti

T
rias - te có - mo se vi - ve Sin ti

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2
F#m7 A/B A/B C

E.B.
F#m7 A/B A/B C

D. S.
Cymbals Fill

Perc.
63 64 65 66

Mezzo
Ti

T
Ti

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2
E C E E

E.B.
E C E E

D. S.

Perc.
67 68 69 70 71
Fill

rit.

h) Alma mía

Recuperado el 31 de julio, página web <https://es.scribd.com/document/371016720/Alma-Mia-Maria-Grever>.

Esta canción se interpretó a trío, de dos guitarras y voz principal. Se ejecutó la versión de Natalia Lafourcade.

Género: bolero-feeling

Tonalidad: F

Métrica: 4/4

Bpm: J= 85

Instrumentación: Guitarras acústicas y voz principal.

Secciones: Intro, A-D.

"Alma Mía."

Canción

María Grever

Allegretto

Alma mía

ff *p*

so-la siem-pre so-la sin que na-die com-prenda, tu su-fri-
 mien-to bu-harri-ble pa-de-car, fin-gien-doy na-gis-

.tencia siempre lle-na de dichoyde pla-er de dichoyde pla-
 cer..... si yo encontras y... n alma como la mí... a
 Cuan-tas cosas se-cre-tas, le con-ta-rí... a Un alma que al mi...
 rar-me sin decir na-da Me lo di-je se todo consumi-

-ra... da U.na a.l.ma em.bria...ga se con.sua.ve...

-lien...to que al be.sar.me sin...bie.ra lo que yo

sien...to ya ve.ces me pre...gun.to, que pa.sa...rí...a?

Si yo en.con.trar.a y un a.l.ma co.mo la mí...a.

The musical score consists of four systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line with chords and melodic fragments. The lyrics are written below the vocal line. The first system has a piano dynamic marking 'p'. The second system has a mezzo-forte dynamic marking 'mf'. The third system has a mezzo-forte dynamic marking 'mf'. The fourth system has a piano dynamic marking 'p'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature.

i) Derradeira Primavera

Recuperado en mayo, 2020. Libro "*Songbook Tom Jobim*".

Género: balada

Tonalidad en el concierto: Ab

Métrica: 4/4, el Outro cambia a 6/4

Bpm: ♩= 60

Instrumentación: Batería, percusión menor, bajo, guitarras, dos voces principales.

Secciones: Intro, A-B, Outro.

Songbook □ Tom Jobim

Introdução

C C7M(6) C

C7M(6) Dm7(9)

Em7 F7M Am(add9)

voz

Dm7(6) Dm(add9)

Dm(add9) E7(b9) Am7(9)

A7(b9) Em7(b5) A7(b9) Bb²/D Dm7

G7(9) C7M C7 F7M Dm7(9)

E7(b9) Bb7 Am7(9)

Copyright by JOBIM MUSIC.
 Rua Visconde de Pirajá, 414/604 - Rio de Janeiro - Brasil.
 Copyright by TONGA EDITORA MUSICAL LTDA
 Av. Rebouças, 1700, conj. 3 - São Paulo - Brasil. Todos os direitos reservados.

j) Yo no necesito de mucho

Transcripción propia. Elaborado en agosto 2022.

Género: Latin. A capella

Tonalidad: A.

Métrica: 4/4

Bpm: ♩= 123

Instrumentación: Voz principal y claves

Secciones: Intro, A-F.

Score

Yo no necesito de mucho

Proyecto de Grado

Laura Itandehui

Laura Maciel

Yo _____ no ne - ce -

A

si - to de mu - cho, tan po-qui - to _____ ne - ce-si - to yo. un ja-bon-ci - to pa' la -

9

var la ro - pa y un hi - li - to lar - go de ten - de - de - ro don - de

13

pue-da col-gar mis blu-sas blan-cas mien - tras yo me en - vuel-vo en tus o-jos ne - gros. Yo _____ no ne-ce-

B

si - to de mu - cho tan po-qui - to _____ ne - ce-si - to yo. un fo-gon-ci - to pa-ra ha-

21

cer la a-ve - na po-qui - ta ca - ne - la y hier-bi - tas de o - lor po-ner el a -

25

- gua del ca - fé a que hier - va, mien-tras que - di-to me a-com - pa-ña tu voz. lai _____ la la ra

C

ra ta rei ta rei ta rei ta rei ta rei ra ra ra la la ra ra ra

2

Yo no necesito de mucho



ran ta ra (m) ta ra (m) ta ra (m) ra rei ra ra ta ra rai ra ra ra. Real - men-te es tan

D



po - co — lo que pre - ci-so a ma-te - ria-les nun-ca tu-ve a-fi - ción no — se ex-tra -



- ñe us-ted cuan-do le ex - pli-co que la mía es o — tro tí po de am bi ción pe - ro no me



cre-a voy a de-mos - trar - le con la si-guien-te e-jem-pli-fi - ca-ción, so-lo pre-ci-so dos pa-



li-tos pa' mar-car la cla - ve al - guien que me ins - pi-re y un cho-rrí-to de voz. Yo — no ne-ce-

E



si - to de mu - cho tan po - qui - to — ne - ce - si - to yo. Un a - bri-go pa-ra



cuan-do ha-ga vien - to, man - za - ni - lla y miel — pa-ra en-dul-zar el té un — re - loj



— que — me a - yu-de a es-tar a tiem-po y a des-per-tar — tem-pra-no pa-ra ir-te a ver Yo — no ne-ce-



si - to de mu - cho tan po - qui - to — ne - ce - si - to yo. al - gu - nas flo - res pa - ra a -

Yo no necesito de mucho

3

69



dor - nar mi ho - gar y un cal - di - to pa' cuan - do me sien - ta mal ___ dos ___ co - pi -

73



- tas de vi - no pa' brin - dar y ___ ji - ca - ri - tas pa' cuan - do ha - ya mez - cal. lai ___ la la ra

F



la ra ra la ra la (tum) pa e o le re lei la ra la ra la rai ra

81



rum la ra la ra la ra pa ra ra ra pa ra ra ra pa ra ra

85



ra pa ra ra ra hoy ya ve - rá.

k) Es por Tu Gracia

Transcripción Laura Maciel Herrera. Elaboración propia. Hecho el 31 de julio, 2022.

Género: Balada. A capella

Tonalidad: A.

Métrica: 4/4

Bpm: J= 60

Leadsheet

Es por tu Gracia

Jesús Adrián Romero

Transcripción Laura Maciel Herrera

$\text{♩} = 60$

A D9

Cuan-do na - die me - ve en la in - ti - mi - dad

3 A D9

don - de no pue - do ha - blar más que la ver - dad

5 F#m D C#m7

don - de no hay a - pa - rien - cias

7 Bm7 Bm7/A E7(sus4) E7

don - de al des - cu - bier - to que - da mi co - ra - zón. A - lí

9 A Esus4 E

soy sin - ce - ra, a - lí

11 Bm7 F#m7 A/E

mi a - pa - rien - cia de pie - dad se va a -

13 D Bm7 A/C# F#m7

lí es tu gra - cia lo que cuen - ta, tu per - dón lo que sus -

15 Bm7 Bm7/A Esus4 E7

- ten - ta, pa - ra es - tar de pie. Y no po - drí -

17 A E/G# Bm7 C#m7

- a dar la ca - ra si no fue - ra por - que es - toy re - ves -

2 Es por tu Gracia

19  D Bm7 E7sus4 E7
ti - da de la gra - cia y la jus - ti - cia del Se - ñor, si me

21  A E/G# F#m A/E
vie-ran tal cual soy se en - te - ra - rí - an que es Je - sús lo que han

23  D Bm7 E7sus4 E7
vis - to re - fle - ja - do en mí tan so - lo fue su luz. Y es por tu gra -

25  A E/G# F#m A/E
- cia, y tú per - dón que po -

27  D Bm7 Esus4 E/D
de - mos ser lla - ma - dos ins - tru - men - tos de tu a - mor, y es por tu gra -

29  A/C# F dim F#m A/E
- cia y tu per - dón mí jus -

31  A/D E7sus4 E7 A
ti - cia que - da le - jos de tu per - fe - cción.

l) Veinte años

Transcripción y arreglo Joshua Jiménez y Laura Maciel Herrera. Elaboración propia. Recuperado el 20 de julio 2022.

Género: Bolero-feeling

Tonalidad: Em.

Métrica: 4/4

Bpm: $J=90$

Instrumentación: Percusión menor, bajo, piano, guitarra acústica, synth cuerdas, saxofón alto, voz principal.

Secciones: A-E, Coda final.

The image displays a musical score for the piece "Veinte años". The score is written for a 4/4 time signature with a tempo of 90 BPM. The key signature is E minor (Em). The score includes parts for Alto Sax, Classical Guitar, Piano, Strings, Acoustic Bass, Voice, Shakers, and Conga Drums. The Alto Sax part begins with a melodic line in the first measure, marked with a box containing the letter 'A'. The other instruments are mostly silent in the first measure, with the Acoustic Bass and Conga Drums providing a rhythmic foundation in subsequent measures.

2 VEINTE AÑOS **B**

A. Sx.

Cl. Gtr.

Pno.

STR.

A.B.

SH.

C. Dr.

6

E MIN E MIN⁽⁶⁴⁷⁾ E MIN⁷ E MIN⁶ F[#]MIN⁷⁽⁶⁵⁾ B⁷

E MIN B⁷

QUE TE IM - POR - TA QUE TE A - ME SI TU NO ME QUIE - RES YA.

VEINTE AÑOS 3

A. Sx.

Cl. Gtr.

Pno.

STR.

A.B.

SH.

C. Dr.

12

F[#]MIN⁷⁽⁶⁵⁾ B⁷ F[#]MIN⁷⁽⁶⁵⁾ B⁷ F[#]MIN⁷⁽⁶⁵⁾ B⁷ E MIN E MIN E⁷

F[#]MIN⁷⁽⁶⁵⁾ B⁷ F[#]MIN⁷⁽⁶⁵⁾ B⁷ F[#]MIN⁷⁽⁶⁵⁾ B⁷ E MIN E MIN E⁷

B⁷ E MIN E⁷

EL A - MOR QUE YA HA PA - SA - DO NO SE DE BE RE - COR - DAR QUI LA I - LU - SION DE TU VI - DA

4 VEINTE AÑOS

A. Sax.

Cl. Gtr.

Pno.

Str.

A.B.

V.

Sr.

C. Dr.

15

5 VEINTE AÑOS

A. Sax.

Cl. Gtr.

Pno.

Str.

A.B.

V.

Sr.

C. Dr.

24

6 VEINTE AÑOS

A. Sax. 30

Cl. Ctr. 30

Pho. 30

Str. 30

A.B. 30

Sx. 30

C. Dr. 30

F#MIN7(b9) *B7* *EMIN* *EMIN* *E7* *BMIN7(b9)* *E7* *AMIN7*
F#MIN7(b9) *B7* *EMIN* *EMIN* *E7* *BMIN7(b9)* *E7* *AMIN7*
EMIN *E7* *BMIN7(b9)* *E7* *AMIN7*

RE DE - BE RE - COR - DAR FUI LA I - LU - SION DE TU VI - DA UN DI - A LE - JA - NO YA

7 VEINTE AÑOS

A. Sax. 36

Cl. Ctr. 36

Pho. 36

Str. 36

A.B. 36

Sx. 36

C. Dr. 36

AMIN7 *EMIN* *F#7* *B7* *EMIN* *EMIN* *AMIN* *D7*
AMIN7 *EMIN* *F#7* *B7* *EMIN* *EMIN* *AMIN* *D7*
AMIN7 *EMIN* *F#7/A#* *B7* *EMIN* *EMIN* *AMIN* *D7*

HOY RE - PRE - SEN - TO EL PA - SA - DO NO ME PUE - DO CON - FOR - MAR SI LAS CO - SAS QUE

8 VEINTE AÑOS

A. Sx.

Cl. Ctr.

Pno.

STR.

A.B.

V.
 U - NO ODI-RE SE PU-DIE-RAN AL - CAN - ZAR TU ME ODI-DIE-RAS LO MIS - MO QUE VEIN - TE A-RÓS A-

Sx.

C. Dr.

9 VEINTE AÑOS

A. Sx.

Cl. Ctr.

Pno.

STR.

A.B.

V.
 TRAS CON QUE ... TRIS - TE - ZA MI - RA - MOS UN A - MOR QUE SE NOS VA ES UN PE - DA - ZO

Sx.

C. Dr.

12 VEINTE AÑOS

A. Sx. *mf*

Cl. Gtr. *mf*

Pno. *mf*

Str. *mf*

A.B. *mf*

Sh. *mf*

C. Dr. *mf*

E⁷ B^{MIN7(b5)} E⁷ A^{MIN7} A^{MIN7} E^{MIN} F^{#7} B⁷ E^{MIN}

E^{MIN} D C B^{MIN}

E⁷ B^{MIN7(b5)} E⁷ A^{MIN7} E^{MIN} D C B^{MIN} F^{#7/A^b} B⁷ E^{MIN}

13 VEINTE AÑOS

A. Sx. *rit.* D.S. AL CODA

Cl. Gtr. *rit.*

Pno. *rit.*

Str. *rit.*

A.B. *rit.*

Sh. *rit.*

C. Dr. *rit.*

E^{MIN} A^{MIN} E^{MIN} F^{#7/A^b}

E^{MIN} E^{MIN} D C B^{MIN} F^{#7/A^b} B⁷ E^{MIN} E^{MIN} E^{MIN} E^{MIN}

E^{MIN} A^{MIN} E^{MIN} D C B^{MIN} F^{#7/A^b} B⁷

E^{MIN} A^{MIN7} E^{MIN} F^{#7/A^b}

SI LAS ES UN PE-DA-ZO DEL AL-MA QUE SE A RRAN-CA SIN PIE - DAD

C^{MIN} C^{MIN}

m) Lágrimas negras

Recuperado en Mayo 2021, The Latin Real Book.

Transcripción: Joshua Jiménez. Recuperado el 1ro de agosto, 2022.

Género: Son

Tonalidad: D menor desde la Intro hasta sección.

Métrica: 4/4

Bpm: J= 163 cut time feel.

Instrumentación: Batería, percusión menor, bajo, piano, cuatro, guitarra acústica, saxofón alto, coros y voz principal.

Secciones: Intro, A-F, Coda final.

Lágrimas Negras

Bolero-Son $\text{♩} = 100$
(2-3 Clave)

Miguel Matamoros

(Intro) F_{MI} C_{MI}/E^b $D^{7(9)}$ G^7 C_{MI} break - 7
(tutti) Aun - que

A C_{MI} F_{MI}
tú me has de - ja - do en el a - ban - do - no, — aun - que

B^b7 $E^b_{MA}7$ $D_{MI}^{7(5)}$ G^7
tú has muer - to to - das mis i - lu - sio - nes, — en

C_{MI} F_{MI} $(D_{MI}^{7(5)})$ G^7
vez de mal - de - cir - te con — jus - to en - co - no, — en mis sue - ños te

C_{MI} $D^{7(9)}$ G^7
col - mo, — en mis sue - ños te col - mo, — de ben - di -

C_{MI} $D_{MI}^{7(5)}$ G^7 **B** C_{MI}
cio - nes. — Su - fro la ja - men - sa pe - na — de tu ex - tra -

F_{MI} B^b7
ví - o, — y sien - to el do - lor pro - fun - do de tu par -

$E^b_{MA}7$ $(A_{MI}^{7(5)})$ D^7 D^7
ti - da, — y llo - ro — sin que se - pas que el llan - to

G⁷ F^{Mi}⁶ C^{Mi}

mí - o tie - ne lá - gri - mas ne - gras, tic - ne lá - gri - mas

D^{7(b9)} G⁷⁽⁺⁵⁾ G⁷ C^{Mi} break (Faster)

ne - gras co - mo mi vi da. Tu me

repeat letters A & B for optional solos then go to letter C

(Son) ♩ = 160 C^{Mi} G⁷

quie - res de - jar, yo no quie - ro su - frir, con -

F^{Mi} C^{Mi} Till cue D⁷ G⁷ C^{Mi}

ti - go me voy mi san - ta aun - que me cues - te mo - rir.

(Vocal and/or Instr. solo) C^{Mi} G⁷ F^{Mi}⁷ B^{b7}

E^b_{MA⁷ A^b_{MA⁷ D^{7(b9)} G⁷ C^{Mi} On cue D⁷ G⁷ C^{Mi}}}

Tu me cues - te mo - rir. (tutti)

4
B Medium Funk ♩ = 96 And The Melody Still Lingers on

A. Sax.
 E. Gtr. 1
 E. Gtr. 2
 Elec. Pn. 1
 Sth. 2
 E.B.
 D.S.
 C
 S

C And The Melody Still Lingers on 5

A. Sax.
 E. Gtr. 1
 E. Gtr. 2
 Elec. Pn. 1
 Sth. 2
 E.B.
 D.S.
 C
 S

new and ver - y strange blew the squares right off the stage few - could play a - long - but the me - lo - dy - still ling - ers on - max.

6

And The Melody Still Lingers on

A. Sax.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Ele. Ph. 1

Stb 2

E.B.

D. S.

C.

S.

And The Melody Still Lingers on

7

D

A. Sax.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Ele. Ph. 1

Stb 2

E.B.

D. S.

C.

S.

8

And The Melody Still Lingers on

A. Sax.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Ele. Pn. 1

Str. 2

E. B.

D. S.

C.

S.

Chords: D9, Cm9, D9, Cm9, D9, Cm9, Dm7(5), G7(5), B=C, Dm7(11), G7(5), B=C, D7sus

Lyrics: pres - wew there - be - fore - the - past - you cant ig - nore - the - torch is lit - we'll - keep - the flame - and the me - lo - dy still - lingers on -

Performance notes: *Smile...*, *Smile...*, *Smile...*, *Smile...*

Annotations: *Voice Scar*, *Voice Scar*

And The Melody Still Lingers on

9

A. Sax.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Ele. Pn. 1

Str. 2

E. B.

D. S.

C.

S.

Chords: D7sus, D>G, Cm9, F13(11), Bb13(11), Bb13(sus), F7(9), E7maj7, D7sus, D>G, Cm9, F13(11), Bb13(11), Bb13(sus), F7(9), E7maj7, D>G, Cm9, F13(11), Bb13(11), Bb13(sus), F7(9), E7maj7

Lyrics: and the me - lo - dy still - lingers on -

Annotations: *Voice Scar*, *Voice Scar*

10
E

And The Melody Still Lingers on

SOLO SECTION C m9 D9 C m9 D9 C m9 Dm7(e5) G7(e5) B7C Gm7(e5) C7(b9b13) Fm7 Fm7(e5) B7(b9b13) Ebmaj7 Dm7(e5)G7

SOLO CONTINUES

A. Sx. 

E.Gtr. 1 

E.Gtr. 2 

Ele. Pn. 1 

Sth 2 

E.B. 

D. S. 

C 

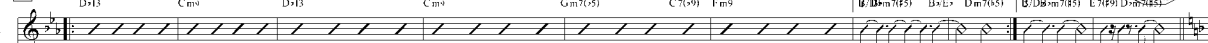
S 

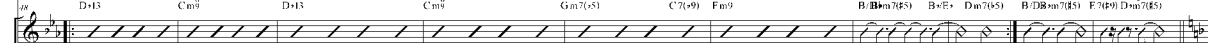
11
G

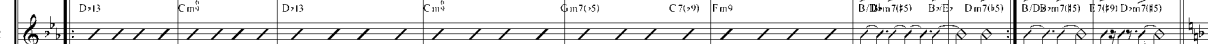
And The Melody Still Lingers on

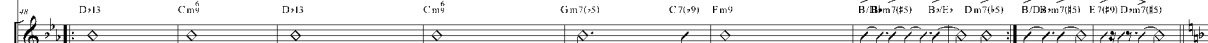
SOLO TIME D+13 C m9 D+13 C m9 Gm7(e5) C7(e9) Fm9 B7(b9b13) B7(e) Dm7(e5) B7(b9b13) E7(F#) Dm7(e5)

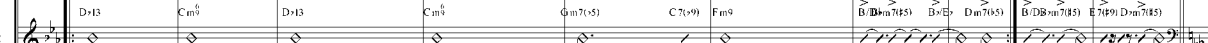
SOLO

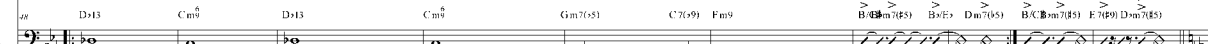
A. Sx. 

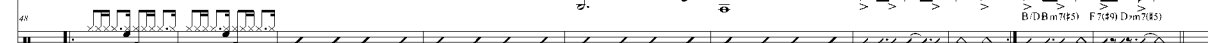
E.Gtr. 1 

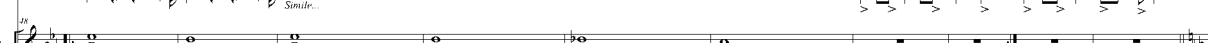
E.Gtr. 2 


Ele. Pn. 1 

Sth 2 

E.B. 

D. S. 

C 

S 

Smile...

12
H

And The Melody Still Lingers on

A. Sax. *ORIGINAL KEY*

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Ele. Pn. 1

Stb. 2

F.B.

D.S.

C.

S.

Voice Solo over background vocals

the duke and the

And The Melody Still Lingers on

13

A. Sax.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Ele. Pn. 1

Stb. 2

F.B.

D.S.

C.

S.

Voice Solo

Voice Solo

pres -
saw there be - fore
the past you cant ig - nore
the torch is lit, we'll keep the flame
and the me - lo - dy re - mains the same

16
K

And The Melody Still Lingers on

A. Sax.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Ele. Pn. 1

Str 2

E.B.

D.S.

C.

S.

And The Melody Still Lingers on

17
L

A. Sax.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Ele. Pn. 1

Str 2

E.B.

D.S.

C.

S.

20
CODA

And The Melody Still Lingers on

1. 2.

A. Sx.

E.Gtr. 1
E9 Dm7 E9 Dm7 E9 Dm7 E9 Dm7 Em7(5) A7(5) Dm7

E.Gtr. 2

Flc. Pn. 1
A /DC sus D^b (E9) Dm^b A /DC sus D^b (E9) Dm^b A /DC sus D^b (E9) Dm^b A /DC sus D^b (E9) Dm^b Em7(11) A7(5) C/D F/4

Sb 2

E.B.
E9 Dm^b E9 Dm^b E9 Dm^b E9 Dm^b Em7(11) A7(5) C/D F/4

D.S.

C
in the fir - ties a night in tu - ni - sia *Voice Scar*

S
in the fir - ties a night in tu - ni - sia *Voice Scar*

And The Melody Still Lingers on

rit.

A. Sx.

E.Gtr. 1
A/B C/D F/G G/C Bm7 E/A G#A+ AbD+ B=C C/F E7sus

E.Gtr. 2

Flc. Pn. 1
A/B C/D F/G G/C Bm7 E/A G#A+ AbD+ B=C C/F E7sus

Sb 2

E.B.
A/B C/D F/G G/C Bm7 E/A G#A+ AbD+ B=C C/F E7sus

D.S.

C

S

4.1.2.5 Músicos participantes.

Figura 63

Laura Maciel Herrera Morel, Cantante Principal



Nota. Fotografía de Miguel Valverde, agosto 2022.

Nace el 12 de marzo, 1999 en la ciudad de Santo Domingo, República Dominicana. Laura Maciel es cantautora y músico, quien desde pequeña se ha inclinado por las artes en toda su amplitud.

A partir de sus 10 años recibió formación de la soprano dominicana Marianela Sánchez, quien proveyó su primer acercamiento al canto. En el 2011 participa en la competencia intercolegial “Voices For A Better World” representado al Colegio Cardenal Sancha, y ganando el Primer Lugar en la División de Estudiantes de Educación Básica.

En el 2017 recibe estudios de piano de la Escuela Triada Music, y al siguiente año ingresa a la carrera de Licenciatura de Música Contemporánea de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. En su paso por la universidad, se ha presentado en varios conciertos con los diversos ensambles de la Escuela de Música de UNPHU como Ensamble de Rock, Ensamble de Pop y Jazz, Ensamble Latino y con la Big Band de la UNPHU, bajo la dirección de Federico Méndez y Sly De Moya respectivamente.

También, ha participado en distintos eventos como el Acto de Juramentación Gestión Ejecutiva de Acroarte 2020-2021, en la Décima Gala de Premios al Mérito Periodístico Acroarte 2021, Décima Primera Gala de Premios al Mérito Periodístico Acroarte 2022, y en la Décima Segunda Gala de Premios al Mérito Periodístico Acroarte 2023; todos bajo la dirección de Sly De Moya.

Además, ha sido coristas de varios artistas de la escena local dominicana como Maridalia Hernández, Manerra y Neni Pión; en escenarios de la escena popular como en el gran Teatro Nacional Eduardo Brito, en conciertos como “Tres Divas de la Canción”; “Mantequilla y Café Tour”; “Epopeya Live”; y artista invitada de Manerra, en su espectáculo como contraparte del mexicano Carlos Rivera en su gira "Un Tour a todas partes" 2023. También formó parte de la producción musical “Epopeya”, disco EP de la cantante dominicana Neni Pión. Actualmente es la cantante principal del Sly De Moya Quartet participando de los proyectos como los *Jazzy Tuesdays* y *Fiesta Sunset Jazz*, producción de Jazz en Dominicana.

En adición, se encuentra cursando Proyecto de Grado como última materia de la carrera a fin de obtener la Licenciatura en Música Contemporánea, mención Performance con La Voz como su instrumento.

Figura 64

Nicole Lazala, Corista



Nota. Fotografía de Giuliano Medina. Recuperado el 12 de abril, 2023.

Nicole nace el 16 de abril, 2001 en la ciudad de Santo Domingo. Es cantante, músico y compositora. Empezó su formación como cantante a los 12 años en la escuela de música Triada Music y actualmente realiza sus estudios universitarios en la Escuela Internacional de Música Contemporánea de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU).

Ha participado en eventos como el *Sunset Jazz* de la mano de “Jazz en Dominicana”, Festival de Jazz de Casa de Teatro 2022; ha sido también corista para artistas locales como Maridalia Hernández, Pavel Núñez, Diomary La Mala, entre otros, siendo parte de eventos como la Gala de Aniversario de FUNDAPEC y el concierto “Tres Divas de la Canción”. Lanzó su primer sencillo “*Needed This*” en el 2022 junto al productor David G. Participó en el campamento GLOMUS 2022 llevado a cabo en Aarhus, Dinamarca.

Figura 65:

Manuel Guzmán, Corista



Nota. Fotografía de Miguel Valverde, agosto 2022.

Nace el 7 de agosto de 1997. Compositor y cantautor dominicano conocido como “ManGu”, inicia su formación musical en el 2010 con un profesor privado de guitarra y en el 2014 entra y se gradúa como guitarrista contemporáneo en la escuela privada *Musical House*.

En el año 2016, decide iniciar sus estudios universitarios como cantante en la Escuela Internacional de Música Contemporánea UNPHU, aumentando así su técnica vocal y conocimientos con profesores como: Sergio Laccone y Carolina Hernández. Dentro de este proceso, comienza su proyecto personal como cantautor y en el 2019 publica su primer sencillo titulado “Quédate”. Desde entonces ha lanzado su música y se ha presentado en diferentes fiestas privadas y eventos abiertos al público en todo Santo Domingo.

Figura 66

Luis Josué Polanco Pacheco, Baterista



Nota. Fotografía de Guillermo Casado, abril 2022.

Baterista, percusionista, productor, arreglista y estudiante de licenciatura en Música Contemporánea, en la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU). Luis Josué nace en Santo Domingo, el 18 de julio de 1999.

Comenzó sus estudios en la Escuela de Música Tecladísimo y luego continuó en la Escuela de Música Diná. Actualmente, está en su último año de la licenciatura de música y se encuentra perfeccionando su instrumento en esta universidad; donde ha participado en los distintos ensambles como la Big Band de Jazz UNPHU y el Ensamble Latino. También es baterista de la banda *Cêres* y es parte activa de la escena musical en Santo Domingo.

Figura 67

Juamer Fernández, Percusión



Nota. Fotografía de Giuliano Medina Recuperado el 12 de abril, 2023.

Juamer es un músico percusionista oriundo de Cotuí, Sánchez Ramírez, República Dominicana. Desde muy pequeño comenzó su desarrollo en la música. Es hijo del también percusionista dominicano Juamy Fernández, quien ha tenido participación en numerosos conciertos, tocando junto a los mas grandes artistas y músicos de la escena musical dominicana.

Actualmente, es estudiante de Ingeniería Civil, sin dejar de lado su pasión por la música. Se formó en la Escuela de Música Elila Mena y en el Conservatorio Nacional de Música. Por igual, ha recibido instrucción de su padre y familiares músicos. Es parte de la Big Band de Jazz y del Ensemble Latino de la Escuela de Música UNPHU, y ha participado en diversos conciertos de los estudiantes de esta escuela.

Figura 68

Ernesto “Netico” Núñez, Bajista



Nota. Fotografía de Miguel Valverde, agosto 2022.

Ernesto nace en Santo Domingo, el 7 de octubre de 1994. Inicia sus estudios tomando clases de bajo eléctrico con el maestro Joe Nicolás, luego entre al Conservatorio Nacional de Música estudiando por cinco años allí. Más tarde, continua su formación en *Berklee College of Music* por dos años.

Actualmente es Bajista, Director Musical, Productor Musical, Arreglista, Productor de Eventos, Músico de Sesión y Músico en vivo tanto a nivel nacional como internacional. Colabora con artistas como: Wason Brazoban, Ray De La Paz, Tony Vega, Adalgisa Pantaleón, Jesús Molina, Wilfrido Vargas, Gabriel Pagán, Manny Cruz, entre muchos otros. Además del bajo, también es Guitarrista y Tecladista.

Figura 69

Jura Valoy, Piano principal



Nota. Fotografía para Jazz en Dominicana, marzo 2023.

Nace el 29 de Diciembre, 2001 en el estado de Nueva York, Estados Unidos. Es un músico, cantante, compositor, arreglista e instrumentista cuya cultura y crianza fue dada en Santo Domingo, República Dominicana.

Actualmente estudia música en la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Jura Valoy ha trabajado como músico de grabación para distintos músicos y artistas de renombre dominicanos como lo son: Ramón Orlando, Cuco Valoy, José Antonio Hernández, Carlos Alfredo, entre otros. También, ha participado en varios conciertos con la Big Band de la UNPHU y en distintos ensambles como el Ensamble Latino y el de Jazz. Por su lado clásico ha sido resaltado como pianista de distinción en los exámenes dirigidos por las Reales Academias de Música de Inglaterra (ABRSM), y en 2022 fue parte del programa de intercambios entre la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU) y la *Hochschule für Musik* en Hamburgo, Alemania.

Figura 70

Elizabeth López, Teclados



Nota. Fotografía de Anderson Medina, febrero 2023.

Elizabeth nace el 20 de junio, 2002 en Santo Domingo, República Dominicana. Es pianista, músico y arreglista dominicana.

Actualmente estudia para obtener la Licenciatura de Música Contemporánea en la UNPHU, con concentración en Composición, Arreglo, y Producción (CAP). Anterior a la carrera, estudió piano con la maestra Edith Hernández de Windt en la Academia Dominicana de Música y Artes. En el 2018, ganó 3er lugar en la competencia de piano clásico organizada por la Escuela de Música Diná en Santiago. Ha trabajado en producciones con Amaury Sánchez, Laura Rivera, Danny Rivera, Pablo Martínez, entre otros.

Figura 71

Joshua Jiménez, Guitarra principal y Director musical



Nota. Fotografía de Miguel Valverde, agosto 2022.

Nació el 30 de septiembre del 2000 en Santo Domingo, República Dominicana. Desde muy joven, mostró un gran interés por la música, y a los 11 años comenzó a tocar guitarra bajo la tutela de los maestros Daniel Guzmán y Antonio Brito.

Con el tiempo, se ha convertido en un destacado guitarrista, copista, profesor y director musical. Formalizó sus estudios al ingresar a la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, donde estudió la carrera de Licenciatura en Música Contemporánea mención Performance. En la universidad, tuvo la oportunidad de colaborar con distintos artistas y bandas locales. Actualmente, Joshua está cursando una Maestría en Pedagogía Musical en la Universidad Internacional de La Rioja.

Figura 72

Diógenes Mercedes, Guitarrista



Nota. Fotografía por Astri Pérez, septiembre 2022.

Nacido en Santo Domingo, República Dominicana el 17 de noviembre de 1999. Diógenes Omar Mercedes es estudiante de término de la Escuela de Música Contemporánea de la UNPHU, Santo Domingo, en la concentración de Ingeniero de Producción.

Estudió música por primera vez en el Instituto Dominicano CanZion en el 2018, y desde 2015 ha tenido presentaciones en vivo. Es miembro activo del *Sly Quartet* como guitarrista y director junto a Sly De Moya, Nicolás Limbert y Laura Maciel. También es miembro activo del proyecto *Céres* como guitarrista principal. Ha formado parte de ensambles y bandas que tocan diferentes géneros musicales como Jazz, Bossa Nova, Indie Rock, entre otros géneros, siendo parte importante de la escena musical local.

Figura 73

Nicolás Mondragón, Saxofón y Flauta



Nota. Fotografía por Guillermo Casado, abril 2022.

Músico, saxofonista Colombo-Dominicano, nacido el 18 de mayo de 1997 en la ciudad de Bogotá, Colombia.

Inicia sus estudios musicales en Bogotá Colombia en el programa de Música del Colegio Salesiano del León XIII, teniendo así sus primeras interacciones con la música y el saxofón clásicos. En el año 2012 migra hacia la República Dominicana, donde ingresa al Conservatorio Nacional de Música en agosto del mismo año, del cual sale en el año 2018. Es en dicha institución que conoce el mundo del jazz y de la música popular, lo que le genera un gran interés por el saxofón popular y el mundo de la improvisación. Hasta la fecha es un músico radicado en la República Dominicana y parte de la escena musical local. Además, continúa sus estudios en la Universidad Pedro Henríquez Ureña (UNPHU) en el programa de Música Contemporánea mención Performance.

4.1.3 Cotizaciones

Figura 74



Cotización	MM-203	Fecha:	Junio 2022
Servicio:	Servicios Multimedia		
Ciente / Empresa	Laura Herrera		
Tipo:	Servicios cobertura fotografía y video		

PAQUETE DE COBERTURA HÍBRIDA C3				
Tipo	Descripción	Costo Paquete	Cant. (Días)	Precio (RD\$)
Fotografía	Cobertura Fotográfica Cobertura fotográfica para evento dentro de la ciudad. - Se entrega todo el material depurado recopilado durante el evento, colorizado y/o balanceado.	7,500	1	7,500.00
Video	Cobertura Video Video completo de la actividad, a una cámara, con separación por canciones. (Dos videos) cobertura de 2 horas aprox.	10,000	1	10,000.00
Adicional	Reels y otros formatos adicionales	4,500	0	0.00

Honorarios			
	Sub-Total:		17,500.00
	Desc.	0%	0.00
	17,500.00		
	ITBIS	N/ A	0.00
	Total		17,500.00
		TOTAL	\$ 17,500.00

NOTAS:	Todas las fotografías, Videos e invitaciones comprendidas en este paquete serán entregadas en DIGITAL.	
	Estos costos comprenden trabajos dentro de la ciudad; los trabajos fuera de la ciudad tienen un valor adicional, negociado previamente con ambas partes.	
	Valor de ITBIS Solo se aplica si la factura final se realizará para Crédito Fiscal	
	RNC: 40221721430	Mario Gilberto Grullón.

Figura 75

Les Bueno

lesbuenomusic@gmail.com
Santo Domingo, Distrito Nacional
829-650-9856

Cotización Sonido En Vivo

Fecha del evento	Lugar	Horarios Montaje/Show
27-Jul-2022	UNPHU	9:00 AM / 7:00 PM

Cliente

LAURA MACIEL HERRERA
(849)867-2395

Lugar del Evento

UNPHU
Anfiteatro de la UNPHU
Av. John F. Kennedy Km 7 1/2
SANTO DOMINGO

Equipo

	#	Precio Unidad	Precio total
Consola Digital Behringer/Midas (router = iPad)			
Cables y Pedestales			
Microfonía para batería/Percusion Shure+Sennheizer			
Cajas Directas y Microfonos para Amp de guitarra			
Amplificador de Bajo Fender Rumble			
	1	\$12,000.00	\$12,000.00
Behringer P2 Monitores Personales (IE)	5	\$1,000.00	\$5,000.00
Shure Wireless In Ear System	1	\$2,500.00	\$2,500.00
Shure Wireless Mic System	1	\$3,500.00	\$3,500.00
Servicio de Mezcla (Les Bueno)	1	\$10,000.00	\$10,000.00
Asistente Técnico	1	\$3,000.00	\$3,000.00
			\$0.00
			\$36,000.00

NOTA:

50% REQUERIDO PARA APARTAR LA FECHA, 50% A MAS TARDAR 24 HORAS LUEGO DEL EVENTO

SE UTILIZARA EL SISTEMA DE P.A. DE LA UNPHU Y ESTOS EQUIPOS SERAN COMPLEMENTARIOS PARA EL EVENTO

Figura 76

ROSS AUDIOVISUAL**COTIZACIÓN****VENTA, RENTA DE EQUIPOS Y PAQUETES DE ENTRETENIMIENTO.**

C/25 ESTE No. 7 (CASI ESQ. ALBERT THOMAS) ENSANCHE LUPERÓN.

No. 001362

TEL. (829)687-9435 / CEL. (829)868-3826

FECHA: 10/06/2022**CLIENTE:****SAN GERONIMO ENCARNACION**

CANT.	DESCRIPCIÓN	PRECIO	ITBIS	TOTAL
3	MIC. SENHEISER E3 G 100	\$ 1,500.00		\$4,500.00
40	TC LINE 50' X 4 PIN	\$ 100.00		\$ 4,000.00
100	MIC. LINE XLR 50'	\$ 75.00		\$ 7,500.00
1	MIXER X32 BERINHGER	\$ 5,000.00		\$ 5,000.00
6	MIC SENHEISER 835	\$ 1,000.00		\$ 6,000.00
2	SPEAKERS FBT 12''	\$ 2,500.00		\$ 5,000.00
1	KIT DE BATERIA SENHEISER 9PCS	\$ 6,000.00		\$ 6,000.00
2	SUB YAMAHA 18" 1500W	\$ 3,500.00		\$ 7,000.00
22	STAND DE MIC.TIPO BOOM	\$ 800.00		\$17,600.00
6	MIC. SM 57 SHURE	\$ 1,000.00		\$ 6,000.00
8	WASH MOVING HEAD	\$ 3,500.00		\$28,000.00
1	MEDUSA DIGITAL S32	\$ 5,000.00		\$ 5,000.00
10	DIRET BOX	\$ 1,000.00		\$10,000.00
8	MOVIL BEAM 230 7R	\$ 3,500.00		\$28,000.00
3	SHURE BETA 58	\$ 1,000.00		\$ 3,000.00
4	MIC. SHURE BETA 57	\$ 1,000.00		\$ 4,000.00
14	BEHRINGER P2	\$ 1,000.00		\$14,000.00
14	ACUA LED	\$ 1,200.00		\$16,800.00
6	COPS LED	\$ 2,500.00		\$15,000.00
6	BLINDER COPS	\$ 3,000.00		\$18,000.00
4	IEM SENHEISER G3	\$ 1,700.00		\$ 6,800.00
1	HEZAR 3000	\$ 5,000.00		\$ 5,000.00
1	FOG 3000	\$ 3,500.00		\$ 3,500.00
2	SPLITER CHAUVET DMX	\$ 3,500.00		\$ 7,000.00
1	MIX MA2 LITING	\$25,000.00		\$25,000.00

SUB-TOTAL**ITBIS****TOTAL \$ 257,700.00**

DESPACHADO POR:

RECIBIDO POR:

Figura 77



c/Bohechío #17 Evaristo Morales, DN
 (809) 262-0303 | RNC 1-31-44943-3

Fecha: 14/7/22

Cotización: COT0493

CLIENTE

Nombre: Laura Herrera
 Contacto: Personal
 RNC:
 Telefono: 54 9 11 6048-4545 / (849) 701-7576
 eMail: [849\) 867-2395](mailto:(849) 867-2395)

Cantidad	Descripción	Precio Unitario (RD\$)	Subtotal (RD\$)
6	Ensayos Grandes	504.24	3,025.43
7	Ensayo XL (horas)	1,008.47	7,059.32
Subtotal			10,084.75
ITBIS (18%)			1,815.25
Total RD\$			11,900.00

Marion Paredes Pages

Aprobado por:

NOTAS: Esta cotización es válida por 15 días.
 Precios con descuento para estudiante; válido hasta agosto 2022

FORMA DE PAGO: \$2,000 pesos de depósito recibidos 15Jun.
 Resto según acuerdo de pago.

4.1.4 Rider técnico

Tabla 2

Input List

Canal	Instrumentos	Micrófono	Stand	Stage	Canal	Observaciones
1	KICK	SENHEISER 602	CORTO	-	1	-
2	SNARE	SENHEISER 604	CLAMP	-	2	
3	HH	SENHEISER 614	CORTO	-	3	
4	TOM 1	SENHEISER 604	CLAMP	-	4	
5	TOM 2	SENHEISER 604	CLAMP	-	5	
6	FLOOR TOM	SENHEISER 604	CLAMP	-	6	
7	OH L	SENHEISER 614	GRANDE	-	7	
8	OH R	SENHEISER 614	GRANDE	-	8	
9	BASS	DI	-	-	9	
10	5TO CONGA	BETA 57	CORTO	-	10	
11	DUO CONGA	BETA 57	CORTO	-	11	
12	TOYS	BETA 57	CLAMP	-	12	
13	BONGO	BETA 57	ALTO	-	13	
14	TAMBORA L	C 02	GRANDE	-	14	
15	TAMBORA R	DI		-	15	
16	GÚIRA	DI		-	16	
17	AC	DI		-	17	
18	GTR L	DI		-	18	
19	GTR R	DI		-	19	
20	TPT	DI		-	20	
21	TENOR	DI		-	21	
22	FLAUTA	SM57	GRANDE	-	22	
23	ALTO	SENHEISER 835	GRANDE	-	23	

24	PIANO L	DI	-	-	24	
25	PIANO R	DI	-	-	25	
26	TECLADO L	DI	-	-	26	
27	TECLADO R	DI	-	-	27	
28	CORO 1	SENHEISER 835	GRANDE	-	28	
29	CORO 2	SENHEISER 835	GRANDE	-	29	
30	VOZ LÍDER	SENHEISER G4	GRANDE	-	30	

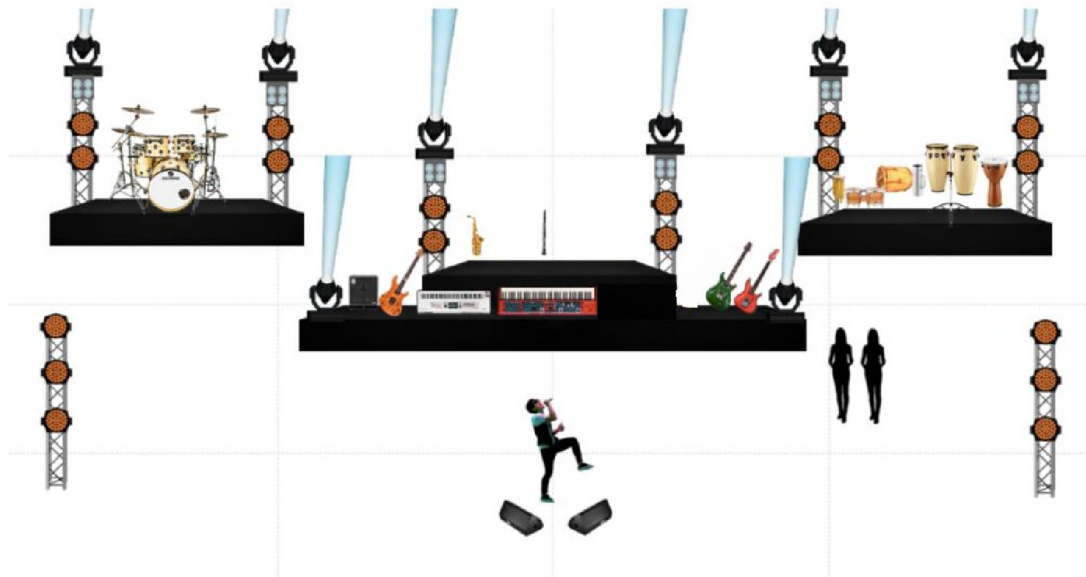
Output List

Output	Posición del músico	Sistema	Packs	Observaciones
1	VOZ LÍDER	FBT 12 ⁰ ACTIVOS	2	BELTPACK
2	CORISTA	SENHEISER G3	1	MONITOR DE PISO
3	CORISTA	SENHEISER G3	1	MONITOR DE PISO
4	GTR 1	SENHEISER G3	2	BELTPACK
5	GTR 2	SENHEISER G3	2	BELTPACK
6	PIANO	P2	1	P2
7	TECLADOS	P2	2	P2
8	BAJO	P2	1	P2
9	PERCUSIÓN	SENHEISER G3	3	BELTPACK
10	BATERÍA	P2	1	P2
11	SAXO	P2	2	P2

4.1.5 Stage plot

Figura 78

Colocación en el escenario



Nota. Diseño de Vang Ross y Laura Maciel Herrera, 31 de julio 2022.

4.1.6 Presupuesto del Concierto

Tabla 3

Servicios	Monto
Sesión de fotos	RD\$6,500
Fotografía y vídeo (+afiche)	RD\$12,000
Impresión boletas	RD\$1,000
Sonido y luces	RD\$70,000
Mezcla	RD\$10,000
Local	RD\$50,000
Maquillaje y peinado	RD\$4,300
Limpieza baños auditorio	RD\$300
Alquiler estudio para ensayos	RD\$11,900
A&B	
Vinos	RD1,279
Picadera empacada	RD\$5,100
Te frío	RD\$760

Vasos	RD\$239.90
Fardos de agua	RD1,520
Servilletas	RD\$59.95
2 fundas de hielo	RD\$200
Fundas de basura	RD\$49.95
Comida de la producción	RD\$1,250
Neverita	-
Termo dispensador	-
Vinos (2.0)	RD\$2,490
CAMERINOS	
Antibacterial	-
Ambientador	-
Regletas	-
Extensión	-
Papel de baño	RD\$89.95
OBJETOS DE PRODUCCIÓN	
Linternas	-
Cintillos identificadores	RD\$500
Carpetas jueces	RD\$435
Lapiceros jueces	-
Baterías Duracell AA	RD\$1,095
Baterías Duracell AAA	RD\$1,495
Clipboard	RD\$540
Intercomunicadores	RD\$2,218.40
Tape it	RD\$240
Tape gaffer	RD\$2,000
Tape luminiscente	RD\$2,000
Marcadores	RD\$125
Polvo traslúcido	RD\$844
TRANSPORTE	
María Pou	RD\$500
Evi Jiménez	RD\$500
Liz Garrido	RD\$500
Cynthia Brens	RD\$500
CAJA CHICA	RD2,368.85
TOTAL	RD\$196,900.00

4.1.7 Puesta en escena

4.1.7.1 Fotografías del Concierto.

Figura 79

Laura Maciel



Nota. Fotografía por Valgreen Media & Consulting, 4 de agosto 2022.

Figura 80

Imagen de Laura Maciel junto a Manuel Guzmán



Nota. Fotografía por Valgreen Media & Consulting, 4 de agosto 2022.

Figura 81

Laura Maciel y toda la banda



Nota. Fotografía por Valgreen Media & Consulting, 4 de agosto 2022.

Figura 82

Laura Maciel y toda la banda, saludo final a la audiencia.



Nota. Fotografía por Valgreen Media & Consulting, 4 de agosto 2022.

4.1.7.2 Audiovisual del Concierto

El audiovisual puede ser encontrado en el canal de YouTube de Laura Maciel, con el nombre “Recital de Grado” y también por medio de este enlace <https://www.youtube.com/watch?v=LHDtc-61114>.

Además, junto a la entrega de esta tesis escrita, se añade una memoria USB que contiene el audiovisual completo del concierto.

Conclusión

Al inicio de la presente Tesis se plantea la necesidad de contar con un trabajo académico que arroje luz sobre las características del estilo interpretativo de Omara Portuondo, estableciendo un marco teórico que pudiera contextualizar tanto la trayectoria de la artista, así como la historia del bolero y del estilo *feeling* junto a sus principales representantes.

A través de una exhaustiva investigación sobre la trayectoria, reconocimientos y legado musical de Omara Portuondo, la historia del bolero, su desarrollo y máximos exponentes; pudimos contextualizar y comprender cómo el estilo *feeling* surge de la realidad social del momento por la confluencia de géneros de la década de los 40, y también encontramos las razones que hacen que Omara Portuondo sea llamada “La Novia Del Feeling”.

Además, nos enfrascamos en el análisis del lenguaje musical y técnico de Omara en diversas canciones versionadas por ella; extrayendo los elementos más característicos de su interpretación, tales como: variaciones y desplazamientos rítmicos, variaciones melódicas y uso de tensiones, los recursos vocales como el *belting*, *scat singing*, voz aireada y voz hablada, énfasis silábicos y los vibratos que emplea Omara Portuondo. Al igual que detallamos sobre su discografía, colaboraciones más relevantes y citamos de sus colegas que expresan lo que es y ha sido Omara en la enormidad de su carrera con el paso de los años.

Finalmente, todo el desarrollo de este trabajo proveerá una vista académica, analítica y sobretodo musicalmente objetiva del estilo interpretativo de Omara Portuondo en el bolero-*feeling*, quien, aún con 92 años a la fecha, sorprende y cautiva audiencias alrededor del mundo con su creatividad interpretativa, su ejecución de distintos elementos del lenguaje del jazz aplicado al bolero-*feeling*; su asombrosa técnica vocal, y su dramatismo a la hora de interpretar canciones.

No es posible hablar de música cubana sin mencionar a Omara Portuondo como una de sus más grandes divas. Ella trasciende las etapas, movimientos, y géneros a nivel de interpretación. Como cantante y artista, su grandeza va por encima de los tiempos y las épocas.

Bibliografía

- Meralla, E. G. (n.d.). *El filin, el jazz y todos nosotros*. La Jiribilla. Recuperado, 7 de julio del 2022, from <http://www.lajiribilla.cu/el-filin-el-jazz-y-todos-nosotros/>
- Portal Bien me Sabe, Artículo “*Omara Portuondo, La Voz que acaricia*”. Recuperado, 17 de mayo de 2022. <https://bienmesabe.org/noticia/2006/Abril/omara-portuondo-la-voz-que-acaricia>
- LUIS MARTÍN. (2014). Página Web de Husoeditorial. <https://www.husoeditorial.es/autores-huso/luis-mart%C3%ADn/>
- Bio - Omara Portuondo*. (2019). Omara Portuondo. <https://www.omaraportuondo.com/bio>
- Omara Documentary by Fernando Perez*. (n.d.). Wwww.youtube.com. Recuperado, 23 de mayo de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=XTCHQ3P7uiQ>
- Serafín Ramírez Fernández - EcuRed*. (2023). EcuRed.cu. https://www.ecured.cu/Seraf%C3%ADn_Ram%C3%ADrez_Fern%C3%A1ndez
- Ramírez, S. (1891). *La Habana artística: Apuntes históricos*. In *Google Books*. Imp. del E.M. de la Capitanía General. https://books.google.com.do/books?id=xGRHAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Arturo, U., Chile, P., & Arzubiaga, P. (n.d.). Recuperado 24 de junio de 2022, de <https://www.redalyc.org/pdf/708/70801906.pdf>
- (El bolero cubano es enteramente nuestro. -Gonzalo Roig).- María Argelia Vizcaino*: (n.d.). (El Bolero Cubano Es Enteramente Nuestro. -Gonzalo Roig).- María Argelia Vizcaino. Recuperado, 16 de noviembre de 2022, <https://jacoviche.blogspot.com/2015/04/el-bolero-cubano-es-enteramente-nuestro.html>
- CUBARTE. (n.d.). *El teatro Alhambra: Allí no cabía la mordaza en la boca*. Portal Cubarte. Recuperado, 5 de junio 2023, de <http://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/el-teatro-alhambra-alli-no-cabia-la-mordaza-en-la-boca/>
- Cristóbal Díaz Ayala*. (n.d.). El Nuevo Día. Recuperado, 18 de noviembre de 2022, de <https://www.elnuevodia.com/autor/cristobal-diaz-ayala/>
- RD, E. V. (2009, April 21). En Vivo RD: *Primer bolero Grabado mundialmente es dominicano*. En Vivo RD. <http://envivord.blogspot.com/2009/04/primer-bolero-grabado-mundialmente-es.html>
- Primer bolero no fue Tristezas sino Dorila*. (15 de mayo de 2009). Hoy Digital. <https://hoy.com.do/primer-bolero-no-fue-tristezas-sino-dorila/>

- Marrero, J. G. (2016). Apuntes Históricos sobre el Bolero. *“Patrimonio”: Economía Cultural y Educación Para la Paz (MEC-EDUPAZ)*, 2(10 (5)), 210–228.
<https://doi.org/10.22201/fpsi.20074778e.2022.2.22>
- Cantoras: Omara Portuondo (capítulo completo) - Canal Encuentro.* (n.d.). www.youtube.com.
 Recuperado 15 de mayo de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=OrOXk5x5bLM>
- Rodríguez, A. I. (9 de junio de 2020). *Feeling: Un género musical muy cubano - Cubanos Gurú.*
<https://www.cubanos.guru/feeling-un-genero-musical-muy-cubano/>
- Martin, F. (2022, July). *El filin: la versión más refinada del bolero.* Carteleracuba.
<https://carteleracuba.com/el-filin-la-version-mas-refinada-del-bolero-cubano%EF%BF%BC/>
- CUBARTE. (n.d.). *Agradecimiento infinito a José Antonio Méndez García, pilar del feeling (fèling) cubano.* Portal Cubarte. Recuperado, 5 de junio de 2023, de
<https://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/agradecimiento-infinito-jose-antonio-mendez-garcia-pilar-del-feeling-feling-cubano/>
- Cinco argumentos cubanos.* (27 de abril de 2017). Granma.cu.
<https://www.gramma.cu/cultura/2017-04-27/cinco-argumentos-cubanos-27-04-2017-20-04-38>
- Manzanares, E. (30 de agosto de 2018). *¿Qué es la corriente filin?* TendencyBook.
<https://tendencybook.com/que-es-la-corriente-filin/>
- César Portillo de la Luz siempre presente Cont...* (n.d.). Portal Del Ciudadano de La Habana.
 Recuperado, 5 de junio de 2023, de
https://www.lahabana.gob.cu/post_detalle/es/15125/cesar-portillo-de-la-luz-siempre-presente-contigo-en-la-distancia
- César Portillo de la Luz.* (n.d.). Cubanos Famosos. Recuperado, 6 de diciembre de 2022, de <https://www.cubanosfamosos.com/es/biografia/cesar-portillo-de-la-luz>
- lainformacion.com. (4 de mayo de 2023). *César Portillo, el impulsor del bolero que compuso “Contigo en la Distancia”.* La Información. https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/cesar-portillo-el-impulsor-del-bolero-que-compuso-contigo-en-la-distancia_pdjIGK7UXpICCVPSVCWIk7/
- Redacción. (4 de marzo de 2022). *¿Sabías por qué la cantante cubana Elena Burke es la “Señora Sentimiento”?* Revista DimeCuba. <https://www.dimecuba.com/revista/cubanos/cantante-cubana-elena-burke/>

- Tiempo, C. E. E. (8 de junio de 2022). *Homenaje a Elena Burke, tras 20 años de ausencia de su voz*. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/homenaje-a-elena-burke-tras-20-anos-de-ausencia-de-su-voz-678808>
- José Antonio Méndez García. (n.d.). *Cubanos Famosos*. Recuperado, 5 de junio de 2023, from <https://www.cubanosfamosos.com/index.php/es/biografia/jose-antonio-mendez-garcia>
- José Antonio Méndez, *el otro rey del sentimiento - Prensa Latina*. (21 de junio de 2021). <https://www.prensa-latina.cu/2022/06/21/jose-antonio-mendez-el-otro-rey-del-sentimiento>
- Orlando de la Rosa Valenzuela. (n.d.). *Cubanos Famosos*. Recuperado, 5 de junio de 2023, de <https://www.cubanosfamosos.com/es/biografia/orlando-de-la-rosa-valenzuela>
- (n.d.). *Compositores cubanos: Orlando de la Rosa*” (J. Calderón, Ed.) [Review of *Compositores cubanos: Orlando de la Rosa*”]. Cadenahabana.icrt.cu; Radio Cadena Habana. Recuperado, 6 de diciembre de 2022, de <https://www.cadenahabana.icrt.cu/exclusiva/compositores--cubanos-orlando-la--rosa-20210110/>
- Adalberto del Rio: *Habla sobre Orlando de la Rosa (Entrevista) | Rubén Ríos Mr. Pachanga*. (n.d.). Recuperado, 6 de diciembre de 2022, de <https://rubenriosmrpachanga.com/adalberto-del-rio-entrevista/>
- Goenaga, J. A. M. de O. y. (2017). *Racismo y béisbol cubano*. In *Google Books*. Grupo Editorial RA-MA. https://books.google.com.do/books?id=jB6gDwAAQBAJ&pg=PT208&lpg=PT208&dq=esperanza+pelaez+hernandez&source=bl&ots=4oldbenuz5&sig=ACfU3U3Zm_IsVFCRCtNBACbHDrtYnqX9iA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwj_dyw5I_4AhUlaDABHUhHDmkQ6AF6BAgZEAM#v=onepage&q=esperanza%20pelaez%20hernandez&f=false
- Omara Portuondo.- *Gracias*-. (n.d.). Recuperado, 9 de diciembre de 2022, de <http://www.encuentrolatinoradio.com/2019/10/omara-portuondo-gracias.html>
- TodoCuba, R. (22 de noviembre de 2020). *El Tropicana: el cabaret más importante de Cuba*. Todo Cuba. <https://www.todocuba.org/el-tropicana-el-cabaret-mas-importante-de-cuba/>
- Torres, R. M. (25 de agosto de 2020). *Alberto Menéndez, el último de los muchachos del feeling*. Desmemoriados. <https://www.desmemoriados.com/alberto-menendez-loquibambia-feeling/>
- Cuarteto D'Aida - EcuRed*. (2023). EcuRed.cu. https://www.ecured.cu/Cuarteto_D%27Aida
- <https://www.facebook.com/CiberCubaNoticias>. (n.d.). *La Orquesta Aragón cumple 70 años de fundada*. CiberCuba. Recuperado, 6 de diciembre de 2022, 2023, de <https://www.cibercuba.com/lecturas/la-orquesta-aragon-cumple-70-anos-de-fundada>
- CUBARTE. (2020). *Omara, la canción desde el ALMA...*. Portal Cubarte. <https://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/omara-la-cancion-desde-el-alma/>

- Omara Portuondo*. (11 de abril de 2016). Directorio de Afrocubanas.
<https://directoriodeafrocubanas.com/2016/04/11/omara-portuondo/>
- Galilea, C. (2007, January 8). El hombre de Buena Vista. *El País*.
https://elpais.com/diario/2007/01/09/cultura/1168297206_850215.html
- Ver Online | Buena Vista Social Club (Documental)*. (n.d.). Net Music Video. Recuperado, junio 2022, de <https://netmusicvideo.com/contenidos/buena-vista-social-club-docuemtnal/>
- TodoCuba, R. (22 de agosto de 2020). *Buena Vista Social Club, los grandes de la música cubana*. Todo Cuba. <https://www.todocuba.org/grandes-la-musica-cubana-buena-vista-social-club/>
- Buena Vista Social Club - EcuRed*. (n.d.). [Www.ecured.cu](http://www.ecured.cu). Recuperado, junio 2022, de https://www.ecured.cu/Buena_Vista_Social_Club
- Log into Facebook*. (n.d.). Facebook. Recuperado, 9 de diciembre de 2022, de <https://www.facebook.com/Artemisadiario/posts/3357983660895730/>
- DiarioTortuga. (14 de junio de 2020). *Las canciones de Silvio Rodríguez que inspiró el “Che” Guevara*. Portal Tortuga. <http://diariotortuga.com/home/el-che-guevara-en-las-canciones-de-silvio-rodriguez/>
- Huaynate Flores, R. (2021). Aplicación de nuevas nemotecnias de las figuras musicales para la iniciación musical en una Escuela Superior de Arte, 2020. *Repositorio Institucional - UCV*. <https://repositorio.ucv.edu.pe/handle/20.500.12692/96554>
- What Is Groove In Music? Definition, Examples & Tips*. (5 de junio de 2021). [Promusicianhub.com](http://promusicianhub.com). <https://promusicianhub.com/what-is-groove-music/>
- The Oxford Companion to Music*. (n.d.). Oxford Music Online. Recuperado, 1 de marzo de 2023, de <https://www.oxfordmusiconline.com/page/the-oxford-companion-to-music>
- Melcior, C. J. (1859). Diccionario enciclopédico de la música. In *Google Books*. Imp. Barcelonesa de Alejandro García.
https://books.google.com.do/books?id=wXOB5KngyXwC&pg=PA1&source=kp_read_button&hl=es&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- McMillen, M. (n.d.). *Consejos para lograr que tu voz se mantenga joven*. AARP. Recuperado, 22 de abril de 2023, de <https://www.aarp.org/espanol/salud/vida-saludable/info-2014/consejos-voz-suene-mas-joven.html>
- Omara Portuondo*. (2008). Discogs. <https://www.discogs.com/artist/278938-Omara-Portuondo>