

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Análisis de recursos rítmicos y su relación con aspectos extra musicales en el  
disco *Identities Are Changeable* (2014) de Miguel Zenón

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL  
DE LICENCIADO EN MÚSICA

**AUTOR**

Diego Enrique Sanchez Corcuera

**ASESOR**

Raul Renato Romero Cevallos

Lima, 2021

## RESUMEN

La presente investigación analiza las características del aspecto rítmico y su relación con aspectos extra musicales (entrevistas) en tres piezas del disco *Identities are Changeable* (2014) del compositor puertorriqueño Miguel Zenón. Esta obra conceptual de jazz, que fue compuesta a partir de una serie de entrevistas a residentes neoyorquinos de ascendencia puertorriqueña, tiene la particularidad de haber integrado a las piezas musicales el registro sonoro de esas entrevistas. Además, las temáticas resultantes del diálogo con los entrevistados están representados musicalmente en estas piezas, creándose un diálogo minuciosamente diseñado. Estas entrevistas giran alrededor de la pregunta “¿Qué significa ser puertorriqueño y vivir en Nueva York?”, por lo cual la música del disco utiliza diversos recursos para representar conceptos relacionados a la identidad nacional, la tradición, la cultura, el lenguaje, entre otros. El recurso musical más utilizado en esta obra es la polirritmia, la cual se presenta de distintas maneras en cada una de las piezas del disco, adaptándose a las temáticas particulares de estos. Así, en el presente trabajo se realizará un análisis a profundidad de estas polirritmias en tres piezas seleccionadas y posteriormente se analizará por separado el contenido extra musical de las entrevistas para poder, por último, indicar las conexiones que existen entre la música y las temáticas abordadas.

**Palabras clave:** Análisis musical, identidad, *nuyorican*, Miguel Zenón, *Identities are Changeable*, jazz, polirritmia.

# ÍNDICE DE CONTENIDOS

## INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO I: Miguel Zenón y *Identities are Changeable*

1.1 Biografía de Miguel Zenón y trabajos previos

1.2 *Identities are Changeable* (2014)

### CAPÍTULO II: Análisis musical

#### 2.1 Pieza 1: *Identities are Changeable*

2.1.1 Estructura

2.1.2 Análisis de recursos rítmicos

2.1.2.1 Análisis del patrón base

2.1.2.2 Variaciones en la organización por compases del patrón base

2.1.2.3 Otras combinaciones que respetan el mismo ciclo rítmico

2.1.2.4 Adaptación rítmica en las melodías de las secciones A, B y C

2.1.3 Conclusiones acerca del ritmo

#### 2.2 Pieza 2: *Same Fight*

2.2.1 Estructura

2.2.2 Análisis de recursos rítmicos

2.2.2.1 Ambigüedad rítmica al inicio de la pieza

2.2.2.2 Superposición de 12/8 sobre 5/4

2.2.2.3 Otros cambios de ritmo

2.2.2.4 Modulaciones métricas en el solo de Miguel Zenón

2.2.3 Conclusiones acerca del ritmo

#### 2.3 Pieza 3: *Through Culture and Tradition*

2.3.1 Estructura

2.3.2 Análisis de recursos rítmicos

2.3.2.1 Cambios en el patrón base de batería

2.3.2.1.1 Presentación de patrón base de batería

2.3.2.1.2 Modulación métrica de 120 a 80 bpm

2.3.2.1.3 Modulación métrica de 80 a 120 bpm

2.3.2.1.4 Estructura de las transiciones y modulaciones métricas previamente analizadas

2.3.2.1.5 Creación de pseudo-pulsos

2.3.2.2 Adaptación de temas melódicos 1 y 2 a cambios rítmicos

2.3.2.2.1 Presentación Tema 1

2.3.2.2.2 Adaptación del Tema 1 a las secciones A. A1, B, B1 y B2

2.3.2.2.3 Presentación del Tema 2

2.3.2.2.4 Adaptación del Tema 2 a las secciones D y D1

2.3.2.2.5 Adaptación del Tema 2 a las secciones E, E1 y E2

2.3.2.2.6 Adaptación del Tema 2 a la sección G

2.3.3 Conclusiones acerca del ritmo

CAPÍTULO III: Relaciones entre música y entrevistas

3.1 *Identities are Changeable* (pieza)

3.2 *Same Fight*

3.3 *Through Culture and Tradition*

CONCLUSIONES GENERALES

BIBLIOGRAFÍA

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Estructura de *Identities are Changeable* (pieza)

Tabla 2: Estructura de *Same Fight*

Tabla 3: Estructura de *Through Culture and Tradition*



## ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1. Patrón de batería en la INTRO de *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 2. Patrón de batería descompuesto de la INTRO de *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 3. Análisis del patrón de *hi-hat* en la INTRO de *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 4. Análisis del patrón del bombo en la INTRO de *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 5. Análisis del patrón de tarola en la INTRO de *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 6. Análisis del patrón de *ride* en la INTRO de *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 7. Variación en 7/4 del patrón de batería en *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 8. Análisis de la variación en 7/4 del patrón de batería en *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 9. Variación en 9/8 del patrón de batería en *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 10. Análisis de la variación en 9/8 del patrón de batería en *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 11. Indicación al baterista en sección D de *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 12. Combinación de indicadores de compás en la sección INTERLUDE de *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 13. “Tema A” en *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 14. “Tema B” en *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 15. Adaptación de 5 a 7 en motivos de la frase 1 del “Tema B” en *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 16. Adaptación de 5 a 7 en motivos de la frase 2 del “Tema B” en *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 17. “Tema C” en *Identities are Changeable* (pieza)
- Figura 18. Adaptación de 5 a 9 en motivos de la frase 1 del “Tema C” en *Identities are Changeable* (pieza)

Figura 19. Adaptación de 5 a 9 en motivos de la frase 2 del “Tema C” en *Identities are Changeable* (pieza)

Figura 20. Notación probable del ritmo de la INTRO de *Same Fight* (piano, contrabajo)

Figura 21. Sección rítmica en los compases 7 y 8 de *Same Fight*

Figura 22. Gráfico de polirritmia entre batería, contrabajo y piano en *Same Fight*

Figura 23. Superposición de 12/8 sobre 5/4 en *Same Fight*

Figura 24. Fragmento de la melodía de la sección A de *Same Fight*

Figura 25. Indicación de Miguel Zenón al inicio de *Same Fight*

Figura 26. Secciones de saxofones y trompetas en el compás 52 de *Same Fight*

Figura 27. Contramelodía de primera trompeta agrupada de a cinco en el compás 52 de *Same Fight*

Figura 28. Cambio a *swing* de 5 tiempos en el compás 67 de *Same Fight*

Figura 29. Indicación de *straight feel* en el compás 113 de *Same Fight*

Figura 30. Inicio de melodía de F1, en el compás 120 de *Same Fight*

Figura 31. *Feel* en 4/4 del compás 120 en *Same Fight*

Figura 32. Melodía del compás 120 de *Same Fight* escrita en 4/4

Figura 33. Estructura del solo de saxofón alto en *Same Fight*

Figura 34. Patrón base de batería en *Through Culture and Tradition*

Figura 35. Tarola y bombo de patrón base de batería en *Through Culture and Tradition*

Figura 36. Variación de patrón base de batería en *Through Culture and Tradition*

Figura 37. Patrón de batería en sección A1 en *Through Culture and Tradition*

Figura 38. Variación de patrón de batería en sección B en *Through Culture and Tradition*

Figura 39. Patrón de batería en sección B1 en *Through Culture and Tradition*

Figura 40. Estructura de primeras secciones de *Through Culture and Tradition*

Figura 41. Relación entre el patrón de batería en sección A1 y la transición previa en *Through Culture and Tradition*

Figura 42. Relación entre el patrón de batería en sección B1 y la transición previa en *Through Culture and Tradition*

Figura 43. Análisis del *crash* y el *ride* en los primeros siete compases de la sección G de *Through Culture and Tradition*

Figura 44. Análisis del *crash*, *ride*, tarola y bombo en los primeros siete compases de la sección G de *Through Culture and Tradition*

Figura 45. Adaptación de patrón base de bombo y tarola a “blanca como pseudo-pulso” y “negra con punto como pseudo-pulso” en *Through Culture and Tradition*

Figura 46. Análisis del *crash* y el *ride* en los últimos seis compases de la sección G de *Through Culture and Tradition*

Figura 47. Análisis del *crash*, *ride*, tarola y bombo en últimos seis compases de la sección G de *Through Culture and Tradition*

Figura 48. Adaptación de patrón base de bombo y tarola a “tresillo de blanca como pseudo-pulso” en *Through Culture and Tradition*

Figura 49. “Tema 1” en *Through Culture and Tradition*

Figura 50. Comparación entre el patrón base de batería y el ritmo del “Tema 1” en *Through Culture and Tradition*

Figura 51. Estructura de las primeras secciones de *Through Culture and Tradition*

Figura 52. “Tema 2” en Ab en *Through Culture and Tradition*

Figura 53. Adaptación del “Tema 2” en Ab a la sección D1 en *Through Culture and Tradition*

Figura 54. “Tema 2” en F# en *Through Culture and Tradition*

Figura 55. Adaptación del “Tema 2” en F# a la sección E1 en *Through Culture and Tradition*

Figura 56. Adaptación del “Tema 2” en Ab a la sección E2 en *Through Culture and Tradition*

Figura 57. Adaptación de la frase 2 del “Tema 2” en Ab a la sección G en *Through Culture and Tradition*



## INTRODUCCIÓN

*Identities Are Changeable* (2014), es un disco conceptual que nace de la inquietud del compositor de jazz Miguel Zenón acerca de lo que significa ser estadounidense de ascendencia puertorriqueña. Este músico de reconocida trayectoria se cuestiona sobre la identidad nacional desde su experiencia como puertorriqueño radicado en Nueva York. La indagación de Zenón parte de preguntas, tales como “¿*Cuál consideraban su lengua materna?, ¿su hogar?, ¿qué significaba para ellos ser puertorriqueño? ¿cuáles son los elementos que nos ayudan a moldear nuestra identidad nacional?*” (Zenón, 2014, s/p)

Con estas interrogantes en mente decide realizar una serie de entrevistas a individuos de estas características acerca de temas como su conexión con las tradiciones puertorriqueñas, qué lugar consideran su hogar, qué semejanzas perciben entre los *nuyoricans* y los de ascendencia africana, entre otros. Toda la música del mencionado disco fue inspirada en lo que respondieron los entrevistados, tal como lo planificó el autor desde un principio (Zenón, 2014, s/p). Además, el material sonoro producto de estas conversaciones fue incluido en ciertas partes de las piezas musicales cuyos títulos están estrechamente relacionados a las temáticas abordadas por los entrevistados (ejemplo: *Through Culture and Tradition, My Home, First Language*).

El recurso musical más explotado en todo el álbum es la polirritmia, que consiste en la coexistencia de diferentes estructuras rítmicas al mismo tiempo. Este recurso es usado para representar musicalmente el concepto de identidad como múltiple y cambiante (Zenón, 2014). A lo largo de este trabajo, es mi intención, mediante el análisis detallado de aspectos rítmicos específicos en tres de las piezas de la obra, poner en evidencia la presencia de este tipo de metáforas y señalar cómo estos funcionan como símbolos de las temáticas recurrentes de las entrevistas; y así descubrir cómo Miguel Zenón logra plasmar el componente discursivo de los testimonios en su producto sonoro de una manera cohesionada y con sentido musical.

La importancia de esta investigación radica en que es el primer análisis a profundidad de piezas del disco *Identities are Changeable* (2014) y, probablemente, una de las primeras contribuciones académicas acerca de la música de Miguel Zenón. Esto resulta relevante porque él es uno de los músicos que más ha destacado en la escena del jazz en los últimos quince años. Ha recibido comentarios muy positivos por parte de la crítica especializada –principalmente de los Estados Unidos– a través de

publicaciones y comentarios en revistas, *blogs*, páginas web y otros medios. Se trata, además, de un artista que por su capacidad compositiva ha sido acreedor de reconocimientos muy prestigiosos en los Estados Unidos, tales como la Beca Guggenheim en Artes Creativas y la Beca McArthur (comúnmente llamada “beca de genios”).

Este trabajo brindará al lector una aproximación al lenguaje de Miguel Zenón mediante la identificación, descripción y análisis de los recursos rítmicos utilizados en la composición de este disco. Esto podría resultar de gran ayuda para otros músicos interesados en incluir elementos extra musicales en sus composiciones, o en componer a partir de ellos para unificar sus producciones dentro de determinados conceptos o ideas clave.

Mi motivación personal para hacer esta investigación surge inicialmente de una curiosidad puramente musical, pues me llamaron mucho la atención los complejos juegos de ritmo que hay en el álbum y me obsesioné con entender la música lo mejor posible, realizando transcripciones de las piezas y escuchándolas gran cantidad de veces. A partir de la gradual comprensión de la música me fui percatando de la profunda relación que esta tenía con las entrevistas que se escuchaban en simultáneo y me empecé a preguntar cómo el compositor pudo haber logrado relacionar un componente discursivo con uno musical de manera tan original e innovadora. Posteriormente, las ideas transmitidas por la música y por el concepto del álbum mismo me llevó a indagar sobre la historia de los *nuyoricans*, su sociedad, sus conflictos y su tradición musical, con el fin de encontrar más relaciones y entender mejor lo que se expresaba en las entrevistas y, consiguientemente en el resultado final del disco.

A lo largo de este trabajo de investigación se usarán muchos conceptos y gráficos en un lenguaje musical de nivel básico por lo que se requerirá que el lector posea este nivel de conocimientos sobre teoría y análisis musical. Sin embargo, también se utilizarán conceptos de un nivel un poco más complejo como “modulación métrica”, “polirritmia”, “motivo”, entre otros. Estos conceptos y otros que lo requieran serán brevemente definidos en el contenido de esta tesis.

Es importante mencionar que, para la realización de este análisis, las partituras originales de *Identities are Changeable* fueron brindadas por el mismo Miguel Zenón vía correo electrónico<sup>1</sup>. Pequeños fragmentos de estas se mostrarán a lo largo del análisis

---

<sup>1</sup> Comunicación personal con el artista, 29 de septiembre del 2018.

en los casos que sea necesario, mientras que en otros se presentarán partituras o gráficos de elaboración propia.

En el Capítulo 1 se presentará al autor a través de su biografía y trabajos previos para contextualizar el disco a analizar y tener un mejor entendimiento del desarrollo del lenguaje musical de Miguel Zenón, así como de su interés por la investigación sobre su país natal. Además, se presentarán más detalles acerca del origen del disco: las inquietudes que movieron a Zenón a realizarlo, su investigación social y su proceso creativo.

En el Capítulo 2 se presentará un análisis musical detallado de los recursos rítmicos más relevantes en el desarrollo de cada una de las tres piezas elegidas y que, además, pudieran haber sido usadas intencionalmente por el compositor para representar musicalmente los conceptos e ideas principales surgidos del diálogo con los entrevistados.

En el Capítulo 3 se relacionará el texto de las entrevistas presentes en cada una de las piezas escogidas con las conclusiones resultantes del análisis musical del capítulo anterior y se identificará cómo los recursos rítmicos funcionan como símbolos de las temáticas discutidas. Finalmente, se expondrán las conclusiones generales de lo mencionado anteriormente.

## CAPÍTULO I: Miguel Zenón y su disco *Identities are Changeable*

### 1.1 Biografía de Miguel Zenón y trabajos previos a *Identities are Changeable*

El galardonado saxofonista alto Miguel Zenón nació en San Juan, Puerto Rico, el 30 de diciembre de 1976. Zenón ha construido una distinguida carrera como líder de banda, compositor, productor musical y educador. Además, es uno de los pocos músicos que ha equilibrado y mezclado magistralmente los polos -a menudo contradictorios- de la innovación y la tradición. Sus propuestas musicales reflejan una identidad artística única como compositor y conceptualista, concentrando sus esfuerzos en perfeccionar una fina mezcla entre el género folclórico latinoamericano y el jazz (tanto el de los grandes maestros como el de los jóvenes más innovadores). Este notable músico ha publicado trece álbumes como líder de banda y, como acompañante, ha trabajado con grandes nombres del jazz como The SFJAZZ Collective, Charlie Haden, David Sánchez, The Mingus Big Band, Bobby Hutcherson, Fred Hersch, Kenny Werner y Steve Coleman.

En la década de 1980, Zenón recibió su primera educación musical por parte de Ernesto Vigoreaux en Santurce (Puerto Rico) como parte de un programa gratuito para niños con un currículum clásico de conservatorio. Zenón quiso aprender a tocar el piano, pero tuvo que conformarse con un saxofón de 200 dólares que, para su familia de pocos recursos, era un bien de lujo. A partir de 1990, durante sus años de educación secundaria, Zenón cursó un programa de música clásica en la Escuela Libre de Música, que ha formado exitosamente generaciones de músicos en la isla. En sus últimos años en “La Libre”, Zenón participó en la *big band* de esta, pero tenía muy pocos recursos para la improvisación debido a que el currículum ofrecía información muy reducida acerca de los diferentes estilos de jazz. Lo poco que pudo escuchar del estilo que posteriormente guiaría su carrera musical lo conseguía de *cassettes* que sus compañeros de años superiores le prestaban y que estos, a su vez, conseguían grabando la música de la radio o de ocasionales compras. Zenón cuenta que fue durante su último año en la escuela de Puerto Rico cuando descubrió lo que quería lograr con su música gracias a la influencia de su maestro, el pianista de jazz Danilo Pérez: “[Danilo Pérez] estaba tocando jazz con la gente que toca jazz; eso realmente me abrió los ojos

y me dio otra perspectiva también sobre lo que quería hacer, lo que quería lograr ... mi generación ya se estaba moviendo en una dirección diferente" (Zenón como se cita en Moreno, 2014, p. 93).

Con todo, hacia 1996, después de un año de recaudo de dinero y aplicaciones a becas, Zenón partió a Boston, ya que veía en Berklee el lugar perfecto para sus ambiciones musicales y para crecer en el lenguaje de la improvisación. Bajo la batuta de Bill Pierce, Zenón comprendió que el saxofón tenía una larga historia y también grandes maestros que era necesario escuchar. Según Pierce, Zenón "Tenía algo especial, era extremadamente serio... extremadamente inteligente y extremadamente decidido... cuando se trataba de estudiar música, parecía impulsado a entenderla realmente" (Pierce como se cita en Moreno, 2014, p. 94). Pierce comenta que ya desde antes de llegar a Boston, Zenón tenía dentro de sí la noción de que para crear algo nuevo y con sustancia musical había que urgir en el pasado y en la historia, probablemente debido a su relación cercana con la música de su infancia.

Al concluir sus años en Berklee, Zenón se instaló en Nueva York "sin sólidas conexiones ni planes firmes" (Moreno, 2014, p. 95). Contactó a David Sánchez y, junto con el bajista austríaco Hans Glawischning, el baterista mexicano Antonio Sánchez, el pianista puertorriqueño Edsel Gómez y el percusionista curaqueño Saturnino Pernell; compartieron sesiones de práctica y, rápidamente, Zenón fue invitado a tocar con ellos y a hacer pequeñas composiciones dentro de las obras de sus compañeros. Eventualmente, Zenón formó su propio grupo junto con Glawischning en el bajo, Antonio Sánchez en la batería y con el pianista venezolano Luis Perdomo. Esta es la banda base con la que Zenón tocaría y grabaría sus primeros discos. A partir del año 2008 se uniría al grupo Henry Cole como reemplazo en la batería y así se conformaría el grupo que Zenón mantiene hasta la actualidad.

El disco del que se desprende esta investigación, *Identities are Changeable* (2014), significó un hito muy importante en la carrera musical de Miguel Zenón ya que representa la cúspide de su visión artística al reunir magistralmente todos los elementos característicos de la música del saxofonista puertorriqueño. Su primer CD, *Looking Forward* (Fresh Sound New Talent, 2002), representa una instantánea de sus intereses musicales muy eclécticos y fue seleccionado por el *New York Times* como el número uno de grabación alternativa de jazz de 2002. Sin embargo, es con su segundo disco como líder, *Ceremonial* (Marsalis Music, 2004), que Zenón empieza a explorar la fusión del jazz con la música latina tradicional. Este disco fue descrito por *All About Jazz* (2004)

como un "choque directo de las tradiciones latinas, jazz y clásicas, el jazz moderno en su máxima expresión", y obtuvo elogios y reconocimiento unánimes de la crítica.

*Jíbaro* (Marsalis Music, 2005), su tercera grabación, fue una prueba más de que todos los elogios que había recibido de los críticos eran bien merecidos. El disco continúa con la exploración de sus raíces musicales ya que indaga en las posibilidades de una música popular puertorriqueña conocida como música Jíbara. El *Chicago Tribune* lo resumió mejor: "La destreza instrumental de la interpretación de Zenón, el vigor de sus composiciones y la sensibilidad de su banda a las formas de canciones puertorriqueñas apuntan a nuevas posibilidades en el jazz". Al igual que sus grabaciones anteriores, *Jíbaro* fue bien recibido y apareció en muchas de las diez listas principales, incluyendo *The New York Times* y el *Chicago Tribune*, entre otros. *Awake* (Marsalis Music, 2008), su cuarto trabajo, incorpora un cuarteto de cuerdas y cuernos adicionales al grupo central de Zenón y pone en primer plano sus formidables habilidades como escritor y arreglista. Con este disco, el músico puertorriqueño llamó la atención de la prensa internacional, obteniendo críticas de 5 estrellas y altos honores en publicaciones como *Jazzwise* (Reino Unido), *Jazz Man* (Francia) y *Jazz Magazine* (Francia).

Con *Esta Plena* (Marsalis Music, 2009), Zenón regresa a la fusión con la música tradicional puertorriqueña. El disco se basa en el estilo de música tradicional "plena" y en él, Zenón amplió su cuarteto para incluir tres percusionistas / vocalistas y asumió los roles adicionales de letrista y vocalista. Fue elogiado por los críticos al remarcar que es una prueba de que el jazz afrocaribeño puede evolucionar sin perder sus raíces profundas. Además, la grabación le valió a Zenón dos nominaciones al *Grammy* (una para el Mejor Solista de Improvisación y otra para Mejor Grabación de Jazz Latino del año), así como una nominación al *Grammy Latino* a Mejor Grabación de Jazz Latino del año.

Dos años después, *Alma Adentro* (Marsalis Music, 2011), homenajea al cancionero puertorriqueño. En él, Zenón organiza y explora la música de cinco legendarios compositores puertorriqueños: Bobby Capó, Tite Curet Alonso, Pedro Flores, Rafael Hernández y Sylvia Rexach. La grabación presenta a su cuarteto, y además a un conjunto de instrumentos de viento de diez piezas orquestado y dirigido por su amigo Guillermo Klein. Este innovador proyecto honra la música de estos maestros y al mismo tiempo expone la música de Zenón a nuevos públicos. *Alma Adentro* fue elegida como la Mejor Grabación de Jazz de 2011 por *iTunes* y *NPR*, y fue nominada para un Premio *Grammy* 2012 al Mejor Álbum de Conjunto de Jazz Grande y un *Grammy Latino* 2012 al Mejor Álbum Instrumental.

*Rayuela* (Sunnyside Records 2012), es una colaboración con el pianista y compositor francés Laurent Coq. Se inspiró en la obra maestra literaria del mismo nombre del escritor argentino Julio Cortázar y las composiciones en la grabación parecen traducir algunos de los personajes y pasajes más memorables del libro al término musical. A ellos se unen Dana Leong (violonchelo y trombón) y Dan Weiss (tabla, batería y percusión), músicos magistrales que ayudaron a crear el sonido de conjunto único que distingue este proyecto. Así, Zenón tendría su primer acercamiento directo a la composición de un álbum basado en un elemento no musical, lo cual seguiría explorando profundamente en su siguiente disco junto con nuevas ideas de fusión de los estilos de jazz y la música de Puerto Rico.

## **1.2 *Identities are Changeable (2014)***

Inspirado después de leer el libro *The Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning* (2009) del teórico cultural Juan Flores, la idea central para su nuevo disco *Identities are Changeable* surgió en su cabeza. Miguel Zenón basa este álbum conceptual en una serie de entrevistas en idioma inglés que realizó a siete neoyorquinos de ascendencia puertorriqueña. ¿Qué significa ser puertorriqueño?, ¿qué significa ser de alguna parte?, ¿qué define nuestra identidad nacional y cultural?, fueron las principales interrogantes a las que el músico puertorriqueño buscaba respuesta en las experiencias de vida de estas mujeres y hombres estadounidenses de nacimiento que se consideraban a sí mismos (en general) puertorriqueños que viven en Nueva York. La variedad de respuestas que encontró durante el proceso fue para Zenón bastante esclarecedor. Cuenta: “me hizo pensar en mi lugar en los Estados Unidos, después de haber vivido aquí durante más de la mitad de mi vida. También puso a mi familia en perspectiva: mi hija Elena nació en la ciudad de Nueva York, y mi esposa, que también es puertorriqueña y yo haremos todo lo que esté a nuestro alcance para asegurarnos de que esté expuesta tanto como sea posible [a sus raíces].” (Wissmuller, 2015).

A partir de las respuestas de sus entrevistados, Zenón decidió componer seis piezas musicales (más una *intro* y un *outro*) como representación de las diferentes temáticas abarcadas. Después de escuchar las entrevistas y tener claro cuáles eran las temáticas recurrentes que estas expresaban, Zenón inició su proceso creativo con la idea de usar el ritmo para representar “identidad”.

“Así que decidí pensar acerca del ritmo y de cómo uno podría usar el ritmo para representar las identidades. Y cómo se puede tener diferentes capas rítmicas que interactúan entre ellas. Y una de ellas puede estar en primer plano en un momento, otra puede estarlo en otro, a veces estas podrían cambiar de lugar, y otras veces combinarse. Cada pieza está compuesta de esta manera. Están escritas desde la perspectiva rítmica y todo está construido a partir de eso, y lo rítmico representa la identidad.” (Wissmuller, 2015)

Cada pieza del disco está construida a base de elementos polirrítmicos específicos utilizados para representar las temáticas particulares. Estos son los títulos de estas piezas, seguidos de una breve explicación acerca de la temática que tratan:

1. *¿De Donde Vienes? (Overture)*: Los entrevistados se presentan y mencionan dónde nacieron ellos y sus padres.
2. *Identities Are Changeable*: Se discuten las características de la identidad nacional y los entrevistados explican cómo perciben la propia.
3. *My Home*: Los entrevistados expresan qué lugar consideran como su hogar y explican por qué.
4. *Same Fight*: Se discuten las similitudes y diferencias entre los neoyorquinos de ascendencia afroamericana y los de ascendencia puertorriqueña
5. *First Language*: Los entrevistados cuentan cómo el factor del idioma influyó en sus relaciones sociales y familiares, así como en el desarrollo de su identidad.
6. *Second Generation Lullaby*: Una de las entrevistadas expresa que siente una fuerte responsabilidad de hacer que la cultura puertorriqueña este presente en la vida de su hijo menor.
7. *Through Culture and Tradition*: Los entrevistados expresan cómo sienten que la música ha sido influyente en su vida y en la cultura puertorriqueña en general.
8. *¿De Donde Vienes? (Outro)*: Breve pieza final que no cuenta con entrevistas.

De estas, las piezas a analizar en los siguientes capítulos serán la número 2, la 4 y la 7; debido a que considero que son las que poseen una más desarrollada relación entre los elementos musicales y extra musicales.



## CAPÍTULO II: Análisis musical

Como se mencionó anteriormente, el análisis que se llevará a cabo en este trabajo se realizará en base a distintos recursos rítmicos considerados importantes dentro del desarrollo de las piezas escogidas. Sin embargo, antes de discutir y analizar detalladamente cada uno de esos recursos, se realizará una breve descripción de la estructura de cada una de las piezas, ya que conocer la manera en la que están organizadas las melodías y los solos ayudará a un mejor entendimiento de la obra en general.

Para analizar esta estructura, se presentará una tabla que divide la pieza en secciones, y para cada sección se detallarán los siguientes parámetros:

- Función (clasifica dicha sección, según si se considera una “Introducción”, “Melodía”, “Transición”, “Interludio”, “Solo”, u “Outro”)
- Indicador(es) de compás predominante(s)
- Numeradores de compás que abarca
- Entrevistas (indica si dicha sección presenta entrevistas audibles)
- Tema (solo para *Through Culture and Tradition*, explicado en 2.3)
- *Tempo* (bpm) (solo para *Through Culture and Tradition*, explicado en 2.3)

Es importante señalar que las letras asignadas a cada sección de la pieza son las mismas que Miguel Zenón estableció como marcas de ensayo en las partituras originales. De esta manera, se respeta la estructura dispuesta por el compositor al hacer referencia a las secciones de las piezas analizadas.

Después de haberse presentado la tabla, se describirán de manera breve los aspectos de la estructura de la pieza que se consideren más importantes en el desarrollo de los recursos rítmicos a analizar. Seguidamente se realizará el análisis detallado de todos los recursos rítmicos considerados importantes en el desarrollo de la obra, y finalmente se presentarán conclusiones al respecto.

## 2.1 PIEZA 1: *Identities are Changeable*

### 2.1.1 Estructura

	<b>INTRO</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>
<b>Función</b>	Introducción	Melodía	Melodía	Melodía
<b>Indicador(es) de compás predominante(s)</b>	5/4	5/4	7/4	9/8
<b>Numeradores de compás que abarca</b>	1-8	9-23	24-37	38-52
<b>Entrevistas</b>	Sí	No	No	No

	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>G</b>
<b>Función</b>	Melodía	Transición	Solo	Solo (continuación)
<b>Indicador(es) de compás predominante(s)</b>	5/8, 7/8, 3/8	5/4	5/8, 7/8, 9/8	5/8, 7/8, 9/8
<b>Numeradores de compás que abarca</b>	53-66	67-73	74-141	142-214
<b>Entrevistas</b>	No	No	No	No

	<b>INTERLUDE</b>	<b>H</b>	<b>I</b>	<b>J</b>
<b>Función</b>	Interludio	Solo	Transición	Melodía
<b>Indicador(es) de compás predominante(s)</b>	5/8, 7/8, 3/4	5/8, 7/8, 3/4	5/4	5/4
<b>Numeradores de compás que abarca</b>	215-238	239-292	293-300	301-316
<b>Entrevistas</b>	No	No	Sí	No

	<b>K</b>	<b>L</b>	<b>M</b>	<b>N</b>
<b>Función</b>	Melodía	Melodía	Melodía	Outro
<b>Indicador(es) de compás predominante(s)</b>	7/4	9/8	5/8, 7/8, 3/8	5/4, 7/4
<b>Numeradores de compás que abarca</b>	317-325	326-345	346-375	376-390
<b>Entrevistas</b>	No	No	No	Sí

**Tabla 1.** Estructura de *Identities are Changeable* (pieza). Elaboración propia.

*Identities are Changeable* inicia con una introducción que presenta el ritmo de la batería predominante durante toda la pieza. Cuando finaliza la introducción, comienza lo que se podría llamar “la melodía” o el “*head*” de la pieza, la cual se subdivide en cuatro secciones relacionadas por la similitud de sus motivos melódicos pero diferenciadas por un cambio sustancial en su rítmica. Se hará referencia a estas cuatro secciones con las letras A, B, C y D.

Al finalizar estas cuatro secciones se da inicio a una sección de transición (denominada por la letra E) y sin melodía, que conectará la sección previa con el primer solo, y presentará la armonía sobre la cual el instrumento solista (en este caso el saxofón

alto de Miguel Zenón) improvisará. Este solo consta de las secciones F y G, que se diferencian solamente por el *background* que genera la sección de vientos y por el acompañamiento más libre con contrabajo y piano de la sección G, cuya armonía se mantiene exacta con respecto a la sección F.

A continuación, inicia la sección INTERLUDIO, que se caracteriza por presentar un gran contrapunto entre arpeggios y escalas ascendentes y descendentes por todos los instrumentos. El INTERLUDIO presenta la nueva combinación de compases y la nueva armonía que estará presente en el solo de piano de la siguiente sección (H).

Después, sigue otra sección (I) corta y de transición hacia las secciones J, K, L y M; en las cuales se lleva a cabo la re-exposición de las melodías de las secciones A, B, C y D pero con algunas variaciones. Por último, la pieza concluye con el segmento N, en el que suenan suaves acompañamientos de los vientos y la sección rítmica.

### 2.1.2 Análisis de recursos rítmicos

El primer aspecto que se analizará de esta pieza será el patrón inicial de batería, dado que, como se explicará más adelante, es un patrón que sentará las bases del ritmo de toda la pieza. Todos los cambios de indicador de compás y cambios de ritmo importantes guardarán relación con este patrón, y la gran mayoría de los ritmos realizados por todos los instrumentos (tanto de la sección rítmica como de la sección de vientos) se relacionarán con los ritmos y patrones derivados de esta base.

#### 2.1.2.1 Análisis del patrón base



Figura 1. Patrón de batería en la INTRO de *Identities are Changeable* (pieza). Partitura original.

Al leer y escuchar el patrón que realiza la batería en la introducción de la pieza (Figura 1), salta a la vista la presencia de una polirritmia bastante compleja. Por consiguiente, para facilitar el análisis, este patrón se ha descompuesto en cuatro

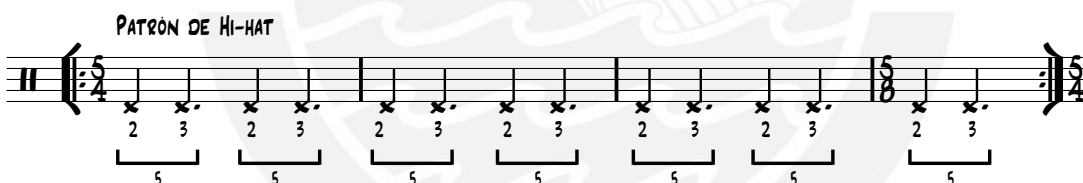
pentagramas que muestran cada uno de los elementos de la batería presentes en el patrón por separado (Figura 2).



**Figura 2:** Patrón de batería descompuesto de la INTRODUCCIÓN de *Identities are Changeable* (pieza). Elaboración propia.

Al observar las dos imágenes previas, se podrá reconocer que la figura rítmica de menor duración en la que está subdividida este patrón es la corchea. Es por esto, que al momento de analizar los ritmos que realizan los elementos de la batería, se considerará la corchea como unidad de medida básica.

A continuación, se procederá a analizar por separado cada uno de estos elementos (Figuras 3, 4, 5 y 6) para evidenciar las estructuras rítmicas que estos presentan.



**Figura 3.** Análisis del patrón de *hi-hat* en la INTRODUCCIÓN de *Identities are Changeable* (pieza). Elaboración propia.

En el caso del *hi-hat*, este presenta un ritmo compuesto por una negra y una negra con punto que se repite siete veces a lo largo de todo el patrón. Al considerar la corchea como unidad básica de subdivisión, este ritmo será llamado 2-3, ya que una negra equivale a dos corcheas y una negra con punto equivale a 3. En la imagen también se resalta cómo este ritmo también puede ser considerado como un ritmo en 5, dado que  $2+3=5$ .

En la batería, tradicionalmente, el *hi-hat* es el encargado de llevar el pulso o el ritmo más básico en un patrón rítmico. Es por esto que, al tener este patrón un *hi-hat* con un ritmo de 2-3, el indicador de compás está también en 5, a pesar de que, como

se verá más adelante, otros elementos de la batería realizan simultáneamente ritmos completamente diferentes.



Figura 4. Análisis del patrón del bombo en la INTRODUCCIÓN de *Identities are Changeable* (pieza).  
Elaboración propia.

En cuanto al bombo, este realiza golpes cada cinco subdivisiones, lo cual es representado en la partitura como una negra ligada a una negra con punto ( $2+3=5$ ). Esto significa que cada dos golpes del *hi-hat*, el bombo hará un golpe en simultáneo con este. En total, el bombo realizará siete golpes antes de que vuelva a empezar el patrón.



Figura 5. Análisis del patrón de tarola en la INTRODUCCIÓN de *Identities are Changeable* (pieza).  
Elaboración propia.

Por otro lado, en la Figura 5 se evidencia que la tarola es tocada cada 7 subdivisiones. En total, la tarola realizará 5 golpes antes de que vuelva a empezar el patrón.

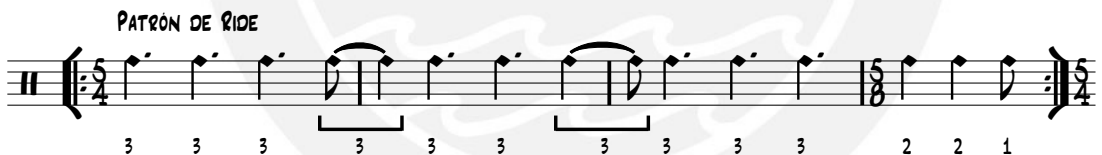


Figura 6. Análisis del patrón de *ride* en la INTRODUCCIÓN de *Identities are Changeable* (pieza).  
Elaboración propia.

En el caso del *ride*, la Figura 6 ilustra que se ataca diez veces cada tres corcheas, luego dos veces cada dos corcheas y, por último, realiza un golpe con una duración de solo una corchea.

Como se puede observar, en este patrón de batería están coexistiendo varios ritmos, muy diferentes entre sí, pero que comparten la misma subdivisión básica (corcheas). Por otro lado, este ritmo se repite en un *loop*, por lo que después de que termina el patrón, todos los elementos de la batería vuelven a tocar a la vez en el punto de partida. En otras palabras, después de un espacio temporal establecido, todos los elementos se volverán a encontrar en “el uno”. A este espacio temporal establecido, se le denominará **ciclo rítmico**.

Para determinar la duración de este ciclo rítmico en particular, bastará con sumar las duraciones de todos los golpes de uno de los elementos de la batería en este patrón. Así, si sabemos que el bombo realiza un total de 7 golpes, con un espacio de 5 corcheas entre cada uno de los golpes, rápidamente podemos calcular que este ciclo rítmico tiene una duración de 35 corcheas, dado que  $7 \times 5 = 35$ . Lógicamente, se llegaría al mismo resultado sumando los golpes del *hi-hat*  $[(2+3) \times 7]$ , los de la tarola  $(5 \times 7)$  o los del *ride*  $[(3 \times 10) + 2 + 2 + 1]$ . Sabiendo esto, se puede entender con mayor facilidad por qué el *ride* es el único elemento que no mantiene un ritmo constante al cien por ciento. Como el ciclo rítmico es de 35 corcheas, es necesario hacer algún tipo de variación en el ritmo “en 3”, ya que 35 no es múltiplo de 3, como sí lo es de 5 y 7.

Sintetizando, el patrón de batería de la introducción de esta pieza, se construye en un ciclo rítmico de duración 35, tomando la corchea como unidad básica de medida temporal, y se organiza en tres compases de 5/4 más uno de 5/8. El bombo y el *hi-hat* marcan este ritmo en cinco con claridad: el bombo hace golpes cada 5 subdivisiones, y el *hi-hat*, un ritmo de 2-3. Sin embargo, los ritmos que realizan la tarola y el *ride* son muy diferentes, en tanto que no marcan “el cinco” para nada. Mientras que la tarola hace golpes cada siete corcheas, el *ride* lo hace cada tres en la mayor parte (con la excepción de una variación que realiza cuando está por finalizar el ciclo rítmico). Por consiguiente, se puede afirmar que en este patrón rítmico existe una **polirritmia** de 3 contra 5 contra 7, ya que coexisten estructuras rítmicas de 3, 5 y 7 corcheas.

### 2.1.2.2 Variaciones en la organización por compases del patrón base

Este mismo patrón de batería con la misma combinación de indicadores de compás (tres compases de 5/4 y un compás de 5/8) permanece vigente tanto durante toda la introducción como durante la primera melodía de la pieza en la sección A. Sin embargo, en el compás 21 (tras completarse tres ciclos rítmicos después del inicio de la A) se produce un cambio: el indicador de compás cambia en la partitura a 7/4 y aparece una variación en el patrón de batería (Figura 7).

D.S. (DRUM PATTERN - HI HAT IN 2-2-3)

Figura 7. Variación en 7/4 del patrón de batería en *Identities are Changeable* (pieza). Partitura original.

Al analizar este nuevo patrón de batería (Figura 8), es claro que lo único que realmente está cambiando es el ritmo del *hi-hat*, el cual en vez de seguir haciendo el 2-3 previo, cambia a un 2-2-3.

Figura 8. Análisis de la variación en 7/4 del patrón de batería en *Identities are Changeable* (pieza). Elaboración propia.

La razón por la que la batería mantiene su patrón prácticamente igual a pesar del cambio de indicador de compás es que la duración del ciclo rítmico sigue siendo la misma. La combinación de compases que inicialmente era de tres de 5/4 más uno de 5/8 deviene en dos de 7/4 y uno de 7/8. Si se suma la cantidad de corcheas presentes en cada una de estas combinaciones se notará que es la misma:  $5 \times 2 \times 3 + 5 = 35$  y  $7 \times 2 \times 2 + 7 = 35$ . Nótese cómo ahora el *hi-hat* se alinea con los golpes de tarola al inicio de cada 2-2-3, lo cual antes pasaba con el bombo al inicio de cada 2-3.

Esta nueva combinación de indicadores de compás y este nuevo patrón de batería se mantendrán durante la segunda melodía de la pieza (sección B). Al concluirse ésta, en el compás 33, se presentará una nueva combinación (Figura 9), la cual estará presente durante la tercera melodía, en la sección C. En esta variación los indicadores de compás serán tres de 9/8, uno de 6/8 y uno de 2/8, lo cual significa que la duración del ciclo rítmico seguirá siendo de 35 corcheas, dado  $9 \times 3 + 6 + 2 = 35$ .

Figura 9. Variación en 9/8 del patrón de batería en *Identities are Changeable* (pieza). Partitura original.

Al igual que con la variación anterior, al analizar este patrón resulta evidente que lo único que cambió fue, otra vez, el *hi-hat*, el cual ahora realiza un golpe cada tres corcheas durante los compases de 9/8 y 6/8, y en el compás de 2/8 un golpe con duración de 2 corcheas, como se puede observar en la Figura 10:

**Figura 10.** Análisis de la variación en 9/8 del patrón de batería en *Identities are Changeable* (pieza). Elaboración propia.

De manera similar a lo que sucedió en la variación en 7/4, el *hi-hat* ahora se alinea con el ride y da golpes en simultáneo durante la mayor parte del patrón, con la excepción de una pequeña variación al final.

Así, lo que ha realizado el compositor en cada una de estas variaciones es destacar uno de los elementos de la polirritmia (mediante la alineación del ritmo del *hi-hat* con este) y organizar los indicadores de compás dentro del ciclo rítmico de manera que estos guarden una relación directa con los ritmos destacados. Cuando se destacó el ritmo “en cinco” realizado por el bombo se establecieron compases de 5/4 y 5/8, de modo que en cada compás entren dos y uno de estos golpes, respectivamente. Cuando se destacó el ritmo “en siete” realizado por la tarola, se organizó el ciclo rítmico en compases de 7/4 y 7/8, para que de la misma manera entren dos y uno de estos golpes, respectivamente. Por último, cuando se destacó el ritmo “en 3” del *ride*, se organizaron compases de subdivisión ternaria como lo son 9/8 y 6/8, y se agregó al final un compás de 2/8 para poder completar el ciclo por las razones matemáticas previamente explicadas.



### 2.1.2.3 Otras combinaciones que respetan el mismo ciclo rítmico

A partir del compás 53 (sección D), inicia la última melodía previa al primer solo de la pieza. En esta se presenta la siguiente combinación de compases: 5/8, 7/8, 3/8, 5/8, 7/8, 3/8 y 5/8, la cual también suma 35 corcheas ( $5+7+3+5+7+3+5=35$ ). Como se puede notar, aquí el compositor utiliza una combinación de todos los ritmos utilizados previamente, lo cual funciona como una interesante conclusión a toda esta exposición. En esta sección D, la batería deja de tocar el patrón escrito que tenía en todas las secciones anteriores y, en vez de eso, el compositor le escribe una indicación de “groove” y copia en su pentagrama la parte del contrabajo (Figura 11). Esto significa que Zenón le está dando libertad al baterista de que acompañe como él vea conveniente, dándole una referencia de lo que toca el contrabajo en esa sección para que interactúe con él.

The image shows a musical score for two staves, A.B. and D.S., starting at measure 53. The A.B. staff contains a melodic line with time signatures 5/8, 7/8, 3/8, 5/8, 7/8, 3/8, and 5/8. The D.S. staff contains the same melodic line but is marked with a box containing a square symbol and the word "GROOVE".

Figura 11. Indicación al baterista en sección D de *Identities are Changeable* (pieza). Partitura original.

Una última combinación (Figura 12) aparecerá en la sección denominada INTERLUDE y consistirá en dos compases de 5/8 seguidos de dos de 7/8, uno de 5/8, más uno de 3/4. Una vez más, si sumamos la cantidad de subdivisiones que conformarían este ciclo rítmico, comprobaríamos que este sigue teniendo la misma duración [ $5+5+7+7+5+(3 \times 2)=35$ ]. Esta combinación estará presente tanto en la sección INTERLUDE como en la H (solo de piano).

The image shows a musical score for a single staff D.S., starting at measure 215. The staff contains a rhythmic pattern with time signatures 5/8, 7/8, 5/8, and 3/4. A box labeled "INTERLUDE" is placed above the first two measures.

Figura 12. Combinación de indicadores de compás en la sección INTERLUDE de *Identities are Changeable* (pieza). Partitura original.

A modo de síntesis, a lo largo de esta pieza, el compositor utiliza cinco diferentes combinaciones de indicadores de compás. En todos los casos, estas combinaciones organizan de distintas maneras ciclos rítmicos de 35 corcheas de duración. Por ello, se puede asumir que respetar este espacio temporal establecido, sin importar cómo varíe la combinación de los compases dentro de este, es una de las ideas principales sobre

la cual está basada la pieza. Por otro lado, se ha hecho evidente que las diferentes maneras de organizar los ritmos a lo largo de toda la pieza han partido de la polirritmia de 3 contra 5 contra 7, presentada al inicio de la pieza con el primer patrón de batería.

#### 2.1.2.4 Adaptación rítmica en las melodías de las secciones A, B y C

Después de haber analizado la polirritmia presente en el patrón de batería y sus variaciones, así como las diferentes maneras de organizar en compases un ciclo rítmico de 35 corcheas de duración, toca hablar de cómo se desarrolla rítmicamente la melodía y descubrir cómo Miguel Zenón logra hacer que esta tenga musicalidad dentro de un contexto rítmico tan complejo.

El objeto de estudio en esta parte del análisis serán las melodías de tres de las secciones que componen lo que podría llamarse la “exposición” de la pieza: las secciones A, B y C. Para analizar estas melodías se presentará un “análisis temático” de estas. Este tipo de análisis consiste en la descomposición de un tema melódico en los **motivos** que las componen. Tal como lo define Douglass Green en su libro *Form in Tonal Music* (1965), el motivo consiste en “un fragmento melódico corto usado como un elemento constructivo”, el cual “debe aparecer al menos dos veces, aunque las reapariciones no necesitan estar en la forma original” (p.31). A partir de los motivos se construirán fragmentos melódicos más extensos denominados **frases**.

Como se detallará más adelante, cada una de las secciones previamente mencionadas (A, B y C) presenta un tema melódico, y cada uno de estos temas guardan mucha similitud entre ellos ya que están diseñados con una estructura similar y utilizando motivos también similares contruidos de manera prácticamente idéntica.

En este disco, en general, las melodías no son tocadas por un instrumento o por una específica sección de instrumentos de manera continua, sino que los instrumentos o secciones de instrumentos se van “turnando” la función melódica. Por este motivo, se ha discernido previamente qué instrumentos llevan esta función en las secciones analizadas y se ha creado una partitura que contenga la melodía en un solo pentagrama, para facilitar su análisis. Los gráficos presentados a continuación han sido realizados en base a esa partitura.

Figura 13. “Tema A” en *Identities are Changeable* (pieza). Elaboración propia.

La Figura 13 muestra un análisis de cómo está construida la melodía de la sección A. Esta melodía, de ahora en adelante llamada “Tema A” consta de dos frases, cada una de las cuales se construye a partir de dos motivos, que son únicos para cada una de estas frases (el motivo 1 de la frase 1 es distinto al motivo 1 de la frase 2). A estos motivos se le suman ocasionalmente figuras que no llegan a ser un motivo pero que sirven para resolver frases o para unir a un motivo con otro. A continuación, se describirá cada uno de los motivos mostrados en la figura 13.

Frase 1:

- Motivo 1 de Frase 1: Inicia con cinco corcheas seguidas. Las tres primeras arpeggian un acorde mayor de manera ascendente empezando desde la quinta del acorde y las dos siguientes bajan por grado conjunto a partir de la tercera nota. El motivo finaliza con un salto de quinta ascendente hacia una figura de negra con punto.
- Motivo 2 de Frase 1: Consiste en un ritmo de una negra y tres corcheas. A partir de la negra, las dos siguientes notas realizan una bordadura y finalizan con una tercera descendente.
- Variación del Motivo 2 en la Frase 1: En esta variación el ritmo sigue siendo el mismo pero lo que varían son los intervalos. Estos se vuelven dos segundas descendentes a partir de la primera nota, seguidas por una cuarta ascendente.

## Frase 2:

- Motivo 1: Inicia con una negra seguida de tres corcheas que forman un arpeggio ascendente de un acorde con séptima, iniciando en la séptima. Termina con una blanca ligada a una corchea, una segunda arriba de la nota anterior.
- Motivo 2: Este motivo tiene exactamente el mismo ritmo que el primero. Sin embargo, se diferencia por los intervalos que lo constituyen. En este caso se inicia con 3 notas conjuntas descendentes, seguido de una tercera descendente y otra segunda descendente hacia la blanca ligada a corchea.
- Fragmentación motivo 2: En este caso el motivo 2 no se llega a completar, sino que se corta antes de llegar a la blanca con punto para continuar con otro motivo.

Es importante señalar que en estas frases se siente claramente el ritmo en 5, ya que los motivos siempre inician en la primera corchea de cada grupo de 5, así como también lo hacen las figuras rítmicas más largas como las blancas y las negras con punto, lo cual crea acentuaciones que, a pesar de no estar notadas explícitamente en la partitura, nuestro cerebro las interpreta de esta manera.

The image displays a musical score for Trompetas, divided into four systems. The first system, labeled 'FRASE 1', starts at measure 24 and contains Motivo 1, an 'ENLACE' (bridge), and three instances of Motivo 2. The second system, starting at measure 27, features a 'VARIACIÓN MOTIVO 2' (variation of Motivo 2), a 'NOTA SUSPENDIDA' (suspended note), and two instances of Motivo 2. The third system, labeled 'FRASE 2', starts at measure 30 and includes Motivo 1, 'FRAGMENTACIÓN MOTIVO 2' (fragmentation of Motivo 2), and 'MOTIVO 2 FRASE 1'. The fourth system, starting at measure 33, shows a 'NOTA SUSPENDIDA' followed by a measure with a fermata and a '2' above it, indicating a second ending or a specific rhythmic treatment.

Figura 14. "Tema B" en *Identities are Changeable* (pieza). Elaboración propia.

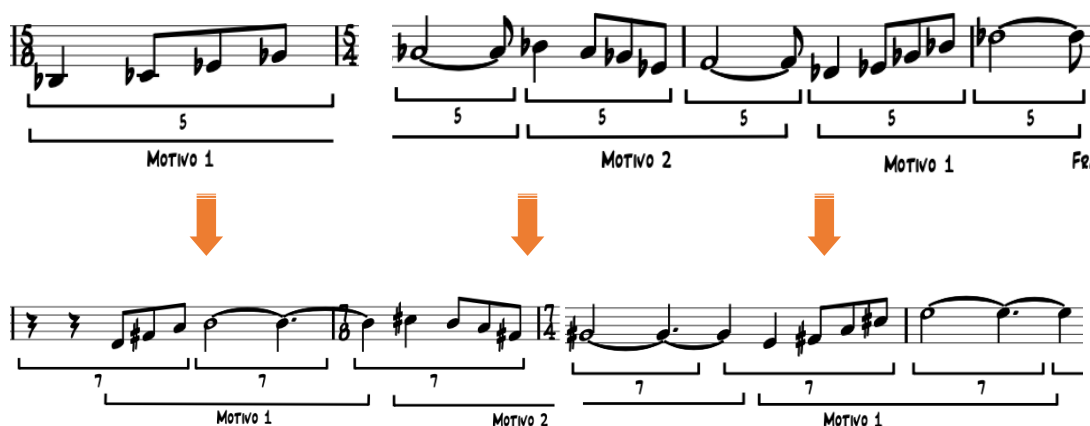
En la Figura 14 se muestra el mismo tipo de análisis, esta vez aplicado a la melodía de la sección B (Tema B). Rápidamente, se evidencia que los motivos están

organizados de manera exactamente igual a la de la A y que las relaciones interválicas entre las notas que los componen son, en gran parte, las mismas. Sin embargo, al estar en un un contexto rítmico distinto al anterior (compases de 7 en vez de 5), las figuras rítmicas han sido adaptadas a grupos de 7 en vez de de 5. Por ejemplo, en el motivo 1, las cinco primeras notas que en la frase 1 eran cinco corcheas, han sido adaptadas a dos negras y tres corcheas, formando una agrupación de 7. Por su parte, la negra con punto que culminaba ese motivo, se convierte en una blanca. Un cambio similar se da para adaptar el motivo 2 de esa misma frase. Para visualizar de manera más clara esos cambios, observemos la Figura 15:



**Figura 15.** Adaptación de 5 a 7 en motivos de la frase 1 del “Tema B” en *Identities are Changeable* (pieza). Elaboración propia.

Por otro lado, en la frase 2 la variación de los motivos se lleva a cabo de una diferente manera (Figura 16). En la mayoría de los casos, los grupos de una negra con tres corcheas se mantienen exactamente igual, pero se les agrega un silencio de negra antes de la primera negra (o se alarga la nota anterior para que dure una negra extra). En el caso del motivo 1, la primera negra también es reemplazada por un silencio, siendo este, hasta el momento, el único de los casos en la que una nota del motivo ha sido omitida.



**Figura 16.** Adaptación de 5 a 7 en motivos de la frase 2 del “Tema B” en *Identities are Changeable* (pieza). Elaboración propia.

A continuación, en la figura 17 se mostrará el análisis de la melodía de la sección C (Tema C):

Figura 17. “Tema C” en *Identities are Changeable* (pieza). Elaboración propia.

Como se puede observar, en este caso los motivos de la frase 1 se diferencian un poco más de los “originales” de la sección A. En el caso del motivo 1, al arpeggio ascendente se le agrega una nota entre la raíz y la tercera del acorde, para crear un ritmo de 9 con tres negras y tres corcheas. El motivo 2, por otro lado, ha sufrido una variación mucho más evidente, dado que, en este caso, el movimiento interválico y la cantidad de notas ha cambiado. Sin embargo, aún se conserva una relación en tanto las notas objetivo (las primeras de cada motivo) van descendiendo, en la mayoría de casos por intervalos de segunda. Otro cambio que debe ser destacado es que, al esta organización de compases contar con un 6/8 y un 2/8, una de los motivos se adaptó para que dure 8 corcheas. A continuación, la figura 18 presentará la comparación entre la melodía de la sección A con la de la C:

**A** SAXOFONES

DIRECCIÓN DESCENDENTE DE NOTAS OBJETIVO

MOTIVO 1 ENLACE MOTIVO 2 MOTIVO 2 MOTIVO 2 VARIACIÓN MOTIVO 2

**C** SAXOFÓN ALTO 1  
SAXOFÓN TENOR 1 y 2  
TROMPETA 2

ANTICIPACIÓN

DIRECCIÓN DESCENDENTE DE NOTAS OBJETIVO

MOTIVO 1 ENLACE MOTIVO 2 MOTIVO 2 MOTIVO 2 VARIACIÓN MOTIVO 2

**Figura 18.** Adaptación de 5 a 9 en motivos de la frase 1 del “Tema C” en *Identities are Changeable* (pieza). Elaboración propia.

Lo que sucede en la frase 2 es bastante distinto. Normalmente, algunas de las figuras rítmicas en los motivos se estaban alargando para adaptarse de 5 a 9. Sin embargo, en esta frase los motivos que constaban en un principio de dos agrupaciones de 5 ahora se componen por una sola agrupación de 9, lo que significa que su duración se ha acortado.

MOTIVO 1 MOTIVO 2 MOTIVO 1 FRAGMENTACIÓN MOTIVO 2

MOTIVO 1 MOTIVO 2 MOTIVO 1 FRAGMENTACIÓN MOTIVO 2

**Figura 19.** Adaptación de 5 a 9 en motivos de la frase 2 del “Tema C” en *Identities are Changeable* (pieza). Elaboración propia.

Entonces, se han descrito y analizado las variaciones que el compositor realizó para lograr mantener la esencia de una melodía en diferentes organizaciones rítmicas. Hay que tomar en cuenta que esto no constaba solamente en convertir ritmos de 5 a 7

o a 9, sino que se tenía que conseguir esto respetando al mismo tiempo que las dos frases siempre ocupen el mismo espacio temporal (3 ciclos rítmicos de 35 corcheas). Para esto, fue necesario modificar también las duraciones de las pausas entre las frases, así como modificar los inicios y los finales de las frases con respecto a sus posiciones dentro de los ciclo rítmicos.

### **2.1.3 Conclusiones acerca del ritmo**

Todo el ritmo de esta pieza surge a partir del patrón básico de batería presentado en la introducción, el cual presenta una polirritmia de 3 contra 5 contra 7 dentro de un ciclo rítmico de 35 corcheas de duración. La manera de organizar los compases dentro de este ciclo rítmico a lo largo de las secciones A, B y C dependerá de cuál de esos pulsos (3, 5 o 7) esté siendo enfatizado. Así, cuando se enfatiza el pulso de 5 (sección A), este ciclo rítmico es organizado en tres compases de  $5/4$  + uno de  $5/8$ . Cuando se resalta el pulso de 7 (sección B), la organización cambia a dos compases de  $7/4$  + uno de  $7/8$ . Por último, cuando se destaca el pulso de 3 (sección C), los compases dentro del ciclo rítmico se vuelven tres de  $9/8$  + uno de  $6/8$  + uno de  $2/8$ .

Las melodías de cada una de estas secciones están construidas con una estructura bastante similar, en cuanto a motivos y frases que las componen. Sin embargo, para cada sección, estos motivos y frases se adaptan a la estructura rítmica que predomina.

Por otro lado, en otras secciones (como la D, y la H) se presentan otras maneras de organizar los compases. Sin embargo, en estas aún se mantiene presente el juego entre compases de 3, 5 y 7, y el ciclo rítmico de 35 corcheas permanece siendo respetado en todos los casos. Así, a pesar de que en estas secciones ya no se está siguiendo el mismo patrón de batería escrito de las secciones A, B y C, se puede seguir considerando que la nueva rítmica parte de la misma idea.



## 2.2 PIEZA 2: *Same Fight*

### 2.2.1 Estructura

	<b>INTRO</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>
<b>Función</b>	Introducción	Melodía	Transición	Melodía
<b>Indicador(es) de compás predominante(s)</b>	5/4	5/4	5/4	5/4
<b>Numeradores de compás que abarca</b>	3-14	15-31	32-39	40-56
<b>Entrevistas</b>	Sí	No	Sí	No

	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>E1</b>	<b>F</b>
<b>Función</b>	Transición	Melodía	Solo	Melodía
<b>Indicador(es) de compás predominante(s)</b>	5/4	15/8	15/8	15/8, 5/4
<b>Numeradores de compás que abarca</b>	57-68	69-96	97-106	107-119
<b>Entrevistas</b>	No	No	No	No

	<b>F1</b>	<b>G</b>	<b>H</b>	<b>I</b>	<b>J</b>
<b>Función</b>	Melodía	Solo	Melodía	Transición	Outro
<b>Indicador(es) de compás predominante(s)</b>	5/4	5/4, 12/8	5/4	5/4	5/4
<b>Numeradores de compás que abarca</b>	120-127	128-167	168-184	185-192	193-201
<b>Entrevistas</b>	No	No	No	No	Sí

**Tabla 2.** Estructura de *Same Fight*. Elaboración propia.

Esta pieza inicia con una sección introductoria en 5/4 en la que se presenta la polirritmia que predominará durante el resto de la pieza, la cual será analizada a profundidad más adelante.

La melodía de la pieza aparece en la sección A y se repite con algunas variaciones en la sección C, mientras que la sección B funciona como una pausa para conectar estas dos melodías. La sección C termina en el compás 56 para dar inicio a la D, otra sección transitoria que conecta con el primer cambio de ritmo sustancial de la pieza, que se presenta en la sección E.

La E tiene un ritmo de *swing* de cinco pulsos (en la partitura escrito como 15/8) y en esta aparece una nueva melodía y también una armonía muy distinta a la de los primeros cuatro segmentos. Esta sección es significativamente más larga que las anteriores: finaliza recién en el compás 96 para dar paso a la primera sección de solos, que en esta partitura se denomina como E1, dado que lleva la misma armonía y ritmo que la E. La sección F es una sección de transición entre el primer y segundo solo y

dura desde el compás 107 hasta el 127. Sin embargo, ocurren dos cambios importantes dentro de esta, indicados con barras dobles de compás. El primero es que en el compás 113 el indicador de compás vuelve a cambiar a 5/4 y se le da a la sección rítmica una indicación de *straight feel*, lo que significa que el ritmo ya no será un *swing* de 5 tiempos, sino que volverá a ser un 5/4 con corchea *straight*. El segundo cambio ocurre en el compás 120, a partir del cual, además, el nombre de la sección cambia a F1. En esta, a pesar de que el indicador de compás sigue siendo el mismo, el carácter de la melodía y el ritmo cambia mucho, dado que la melodía se vuelve mucho más rápida (se compone casi únicamente de semicorcheas) y, además, estas se agrupan de a 5. Con este crecimiento de intensidad se da inicio al segundo y último solo de la pieza: el de saxofón tenor, el cual se nombra como sección G y dura hasta el compás 167. Esta se divide en dos partes, una en 12/8 y una en 5/4.

Al término del solo de saxofón, inicia la sección H, que es la reexposición de la melodía de la A, y finaliza en el compás 184. En la I, que va del compás 185 al 192, se bajan las revoluciones para llegar al *outro* de la pieza, la sección J, que consiste en un *loop* que progresivamente disminuye su dinámica hasta desaparecer.

## **2.2.2 Análisis de recursos rítmicos**

### **2.2.2.1 Ambigüedad rítmica al inicio de la pieza**

Esta sección del análisis se realizará en un principio bajo la suposición de que no contamos con las partituras, debido a que lo que se analizará será cómo el compositor logra engañar la percepción rítmica del oyente, obligando a su cerebro a suponer el ritmo o el compás en el que la música se encuentra, para luego, mediante la adición de otros elementos rítmicos, hacerle cambiar esta percepción, haciéndole concluir que se estaba equivocando.

*Same Fight* inicia con un *loop* de dos acordes que se repiten cuatro veces cada uno, con un ritmo constante (compás 3). Solo con esa información, difícilmente se podría hacer una suposición en cuanto a cuál es el indicador de compás en esta introducción. Sin embargo, resultaría lógico pensar que nos encontramos en un compás de 4 pulsos, aunque no sabríamos si estos pulsos se subdividirían luego de manera binaria o ternaria. Es decir, la primera sensación que probablemente tenga el cerebro del oyente, será que nos encontramos en un compás de 4/4 o 12/8.

Después de algunas repeticiones, entrará el bajo (compás 5) haciendo un ritmo que consiste en dos ataques en stacatto por cada acorde del piano. Sin embargo, estas figuras rítmicas que toca el bajo no son de la misma duración, una de ellas es más larga que la otra. Así, cada golpe del piano, está siendo dividido por un “corto-largo” del bajo. La primera impresión que nos da este ritmo (Figura 20), es que nos encontramos en un compás de 12/8 (4 tiempos subdivididos de manera ternaria por compás), dado que la nota de mayor duración del bajo parece durar el doble que la de menor duración.

Figura 20. Notación probable del ritmo de la INTRO de *Same Fight* (piano, contrabajo). Elaboración propia.

No obstante, esta suposición en cuanto a cuál es el indicador de compás, se volverá muy poco probable apenas se introduzca el *groove* de la batería (compás 7). Solo con escuchar el *hi-hat*, nos podremos dar cuenta de que este hace 5 pulsos regulares en el mismo espacio en el que el piano hace 4, por lo que se puede afirmar que se ha creado una polirritmia de 5 contra 4. Incluso sin ver la partitura, se podría en este momento empezar a deducir que estamos en un compás de 5/4, ya que el *hi-hat* es tradicionalmente el componente de la batería encargado de marcar el pulso y, si se escucha detenidamente los demás elementos de la batería, nos podremos dar cuenta de que cada uno de los pulsos del *hi-hat* está siendo subdividido en 4.

En la Figura 21 se presenta la partitura del patrón de batería junto a los ritmos realizados por el piano y el contrabajo, con lo que se puede visualizar cómo este *loop* que inicialmente se percibía en 12/8, realmente está en 5/4.

Figura 21. Sección rítmica en los compases 7 y 8 de *Same Fight*. Partitura original.

Como se observa, el piano realmente ejecuta figuras rítmicas equivalentes a 5 semicorcheas, mientras que el contrabajo ejecuta un ritmo de 2-3 (considerando la semicorchea como unidad de medida). Ahora, observemos el patrón de batería, centrándonos en el *hi-hat* y el bombo. El bombo también realiza este ritmo de 2-3, doblando lo realizado por el bajo, mientras que el *hi-hat* está marcando negras. En la Figura 22 se muestra cómo se lleva a cabo esta polirritmia mediante un gráfico:



**Figura 22.** Gráfico de polirritmia entre batería, contrabajo y piano en *Same Fight*. Elaboración propia.

Como se observa, en un compás de 5/4 en el que entran cinco negras (marcadas en este caso por el *hi-hat*), pueden tocarse cuatro figuras equivalentes a cinco semicorcheas (lo cual es realizado por el piano). A su vez, esa figura de cinco semicorcheas puede ser dividida en grupos de dos y tres, tal como lo hacen el contrabajo y el bombo.

Entonces, ¿cómo es posible que algo que parecía ser 12/8 al final termine siendo un 5/4? Es porque al no estar clara sin la batería cuál era la subdivisión de los pulsos (y a decir verdad, tampoco estaba claro cuál era el pulso), un ritmo de “corto-largo” en el que estos se encuentran en una relación de 1 a 2, podría ser confundido con uno de relación 2 a 3 o incluso con otras combinaciones como 3 a 5, 4 a 7, entre otras. Más adelante en la pieza, esta ambigüedad entre 1-2 y 2-3 y entre 12/8 y 5/4, se seguirá mostrando de otras formas.

### 2.2.2.2 Superposición de 12/8 sobre 5/4

Algo aún más curioso ocurrirá cuando inicie la melodía realizada por el primer saxofón alto y la segunda trompeta (sección A). Probablemente, en una primera escucha, se percibirá esta melodía como fuera de ritmo o de métrica, pero escuchando con atención se podrá detectar que lo que está pasando es que esta melodía está tomando como pulso el ritmo consistente en figuras equivalentes a 5 semicorcheas realiza el piano (también reforzado con el 2-3 realizado por el bombo y el bajo) y está subdividiendo este pulso de manera ternaria. En otras palabras, está sugiriendo un compás de 12/8 superpuesto al 5/4 en el mismo espacio temporal. La Figura 23 ayudará a visualizar mejor esta superposición:



Figura 23. Superposición de 12/8 sobre 5/4 en *Same Fight*. Elaboración propia.

Como consecuencia de esta superposición, en el espacio donde originalmente entraban 20 semicorcheas (5 pulsos de negras subdivididas en 4), ahora entran 12 corcheas (cuatro pulsos de negra con punto subdivididas en 3). Por este motivo, en la partitura se representa el ritmo de ésta melodía creando un grupillo de 12, o “docecillo”, como se muestra en la Figura 24.



Figura 24. Fragmento de la melodía de la sección A de *Same Fight*. Partitura original.

Así, los instrumentos que tocan la melodía en esta sección están percibiendo este ritmo de “corto-largo” realizado por el bajo y el bombo como un 1-2 en vez de un 2-3, que es como lo perciben la batería, el bajo y el piano. Si uno observa el inicio de la partitura, se podrá dar cuenta de que el compositor graficó esta dualidad perceptiva como una indicación para el ejecutante, tal como se muestra en la Figura 25.

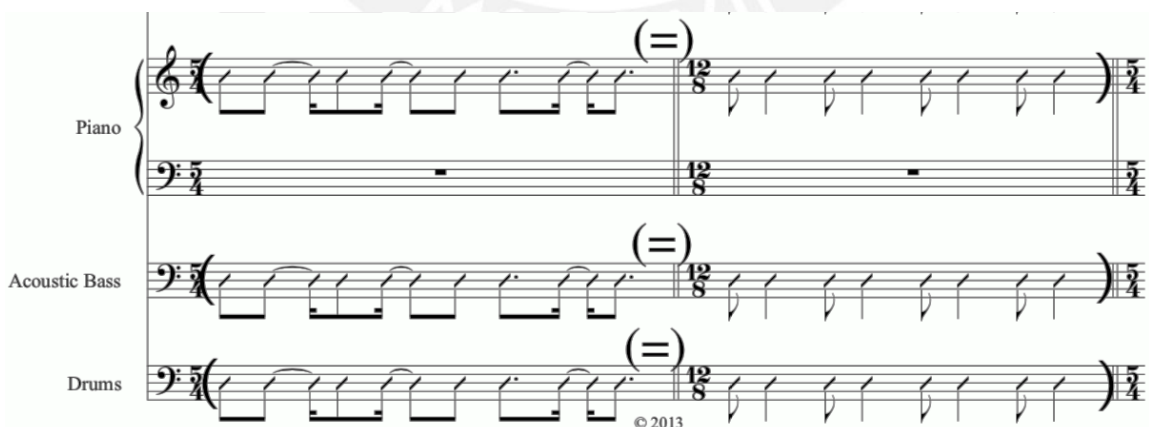


Figura 25. Indicación de Miguel Zenón al inicio de *Same Fight*. Partitura original.

Con este gráfico el autor pone en evidencia desde un principio cuál va a ser la relación polirrítmica más importante de la obra, ya que explica cómo se relacionarán

estos compases de 12/8 y 5/4 y cómo esa ambigüedad del ritmo “corto-largo” (1-2 o 2-3) estará presente a lo largo de la pieza.

Como síntesis, la melodía de esta primera parte de la pieza superpone un ritmo de 12/8, mientras la sección rítmica toca en 5/4 y hace a su vez ritmos de 5 contra 4. Esto seguirá sucediendo a lo largo de las primeras secciones de la pieza (A, B, C y D). Todos los instrumentos que toquen la melodía o que la armonicen por bloque seguirán este ritmo de subdivisión ternaria, mientras que todos los instrumentos que se encarguen de tocar el acompañamiento, e incluso los que realicen contramelodías seguirán el compás de 5/4. La Figura 26, presentada a continuación, es un ejemplo de esto.

The image shows a musical score for measure 52 of the piece 'Same Fight'. The score is divided into two systems. The first system contains the saxophone parts: A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, and B. Sax. The second system contains the trumpet parts: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, and B♭ Tpt. 4. The saxophones play a melodic line with a 12/8 time signature indicated by a '12' over a bar line. The trumpets play a rhythmic accompaniment with a 5/4 time signature indicated by a '5' over a bar line. The dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) is present for the trumpet parts.

**Figura 26.** Secciones de saxofones y trompetas en el compás 52 de *Same Fight*. Partitura original.

En estos compases, las trompetas hacen una contramelodía con figuras de semicorcheas y corcheas mientras el saxofón barítono toca un obligado (que está siendo por el contrabajo y la mano izquierda del piano), también en semicorcheas.

Simultáneamente, los saxofones altos y tenores tocan la melodía en 12/8. Algo que cabe resaltar es que todas estas frases y acompañamientos en semicorcheas en 5/4, siempre acentúan cada cinco subdivisiones, es decir, marcan los golpes que vendrían a ser el pulso del 12/8.

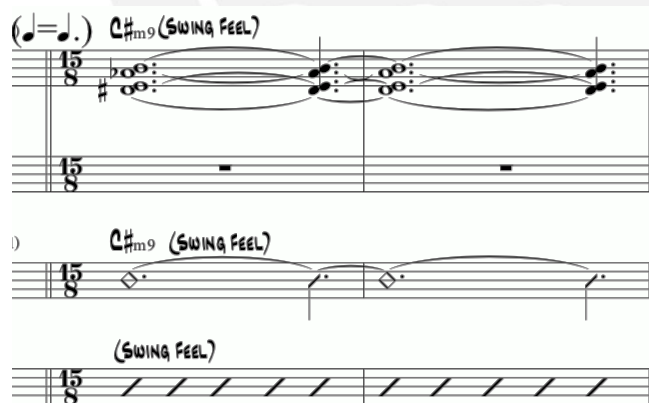


**Figura 27:** Contramelodía de primera trompeta agrupada de a cinco en el compás 52 de *Same Fight*. Elaboración propia.

La Figura 27 muestra un fragmento de la contramelodía que realizaba la primera trompeta y muestra manera más clara estas agrupaciones de cinco semicorcheas. Se le ha agregado un símbolo que acentúa la notas que caen en la primera semicorchea de estos grupos.

### 2.2.2.3 Otros cambios de ritmo

A partir del compás 67, dos compases antes del inicio de la sección E, el ritmo de la pieza pasa a *swing*, aunque sigue teniendo 5 pulsos por compás y sigue teniendo el mismo pulso. En la partitura, el compositor lo escribe en 15/8 y da una indicación de negra=negra con punto (Figura 28), pero funciona de la misma manera que si fuera un 5/4 con la corchea *swing*.



**Figura 28.** Cambio a *swing* de 5 tiempos en el compás 67 de *Same Fight*. Partitura original.

Este *swing feel* se mantiene durante las secciones E y E1. Es en la sección F, en el compás 113, que se produce un cambio en la subdivisión del 5, la cual se vuelve binaria de nuevo. Sin embargo, este nuevo ritmo no es muy similar con el de los segmentos A, B, C y D, dado que en este no se produce la polirritmia de 4 contra 5, ni tampoco la superposición del 12/8. Se presenta, más bien, un 5/4 con un ritmo bastante

simple, con todos los instrumentos tocando ritmos en corcheas y con una indicación de *straight feel*.

**Figura 29.** Indicación de *straight feel* en el compás 113 de *Same Fight*. Partitura original.

Este nueva rítmica dura solo hasta el compás 117, ya que en el compás 118 todos los instrumentos otra vez empiezan a tocar agrupaciones de 5 semicorcheas y a marcar el ritmo de 2-3, con excepción de los saxofones alto y el primer saxofón tenor, que continúan realizando melodías de corcheas hasta el siguiente compás. En el compás 119 y 120 ya todos los instrumentos melódicos empiezan a hacer frases agrupadas de a 5 semicorcheas para preparar el inicio de la sección F1, la cual presentará algo que hasta ahora no había sucedido en toda la pieza, como se muestra a continuación en la Figura 30.

**Figura 30.** Inicio de melodía de F1, en el compás 120 de *Same Fight*. Partitura original.

Así, el piano realiza una melodía (doblada por la sección de saxofones) con agrupaciones de 5 semicorcheas. A pesar de que este tipo de agrupaciones han estado presentes durante gran parte de la pieza, es la primera vez que la melodía las toca (recordemos que anteriormente la melodía estaba en 12/8 o en *swing*). Por otro lado, el patrón de batería que Henry Cole ejecuta en el audio de la pieza no marca con el *hi-hat* el pulso de negra, sino que en vez de eso también acentúa grupos de cinco. Estos dos



factores producen un *feel* de 4/4, como sí cada compás tuviera 4 pulsos y cada uno estuviera subdividido en quintillos, tal como se muestra en la Figura 31.

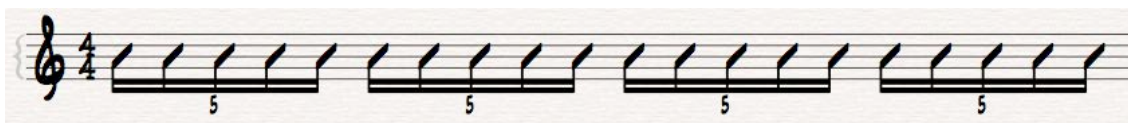


Figura 31. *Feel* en 4/4 del compás 120 en *Same Fight*. Elaboración propia.

En la Figura 32 se muestra cómo se escribiría la melodía de la Figura 30 en 4/4.



Figura 32. Melodía del compás 120 de *Same Fight* escrita en 4/4. Elaboración propia

#### 2.2.2.4 Modulaciones métricas en el solo de Miguel Zenón

La sección G (solo de Miguel Zenón) inicia en 5/4 y con una indicación de “*latin feel*” para la sección rítmica. Después de 12 compases en este ritmo, el ritmo del acompañamiento cambia al 2-3 que predomina a lo largo de la obra. Este patrón continúa hasta el penúltimo compás antes del final de la progresión armónica del solo y en el compás 147 se produce un cambio a 12/8, lo que significará que, por primera vez en toda la pieza, toda la banda dejará de lado el ritmo en 5 y pasará a tocar un acompañamiento de cuatro pulsos de subdivisión ternaria. Para graficar este cambio en la partitura, el compositor escribe una indicación de “5 semicorcheas = 3 corcheas”, lo que significa que en el espacio en el que entraban 5 semicorcheas en 5/4, ahora entrarán 3 corcheas (un pulso) de 12/8. A este cambio en el ritmo se le denomina **modulación métrica**. Tal y como lo definen Hoenig y Weidenmueller su libro *Intro to Polyrythmics Vol 1.*, esta consiste en “cambiar el *tempo* de una pieza para que el nuevo *tempo* tenga una relación matemática con el *tempo* original. Esto se logra haciendo que un valor de nota del primer *tempo* sea equivalente a un valor de nota en el segundo” (Hoenig y Widenmueller: 2009, 4). Entonces, en el caso de la modulación que se lleva a cabo en esta pieza, la relación matemática que existe es la indicada en la partitura (5 semicorcheas = 3 corcheas)

Así, los primeros diecinueve compases estuvieron en 5/4 y en el número 20 fue en el que se realizó esta transición, completando una progresión armónica de veinte compases. Lo que seguirá es la continuación del solo, repitiendo la misma progresión

armónica de veinte compases pero ahora en 12/8. De manera similar, los primeros 12 compases llevarán un ritmo más libre, mientras que los últimos ocho, acentuarán este ritmo “corto-largo”, que lógicamente ahora será de 1-2 en vez de 2-3, para en el último de estos 8 realizar otra vez una transición para volver a modular a 5/4, con una indicación inversa a la anterior (3 corcheas = 5 semicorcheas). Todo este proceso se repetirá una vez más para concluir con el solo.

A continuación, en la Figura 33 se mostrará un gráfico de cómo están delimitados los cambios de métrica y de groove en la sección de solos:

**INICIO DE PROGRESIÓN ARMÓNICA**  
**LATIN FEEL (12 COMPASES)**

148  $Bb^{13}$   $F\sharp^{13}$   $D^{13}$   $F^{13}$   $E^{13}$   $Ab^{13}$

154  $Gm^9$   $F\sharp maj9(\sharp 11)$   $Fm^9$   $E maj9(\sharp 11)$   $Eb^{13}$   $B maj13(\sharp 11)$   $C\sharp^{13}$   $F\sharp maj13(\sharp 11)$

**GROOVE CON AGRUPACIONES 2-3 (7 COMPASES)**

160  $Ab^{13}$   $Db^{13}$

**MODULACIÓN A 12/8**  
 (5 SEMICORCHEAS = 3 CORCHEAS) **FIN DE LA PROGRESIÓN ARMÓNICA**

162  $Ab^{13}$   $Db^{13}$   $Ab^{13}$   $Db^{13}$   $B^{13}(\sharp 11)$

**INICIO DE PROGRESIÓN ARMÓNICA**  
**12/8 AFRO FEEL (12 COMPASES)**

168  $Bb^{13}$   $F\sharp^{13}$   $D^{13}$   $F^{13}$   $E^{13}$   $Ab^{13}$

174  $Gm^9$   $F\sharp maj9(\sharp 11)$   $Fm^9$   $E maj9(\sharp 11)$   $Eb^{13}$   $B maj13(\sharp 11)$   $C\sharp^{13}$   $F\sharp maj13(\sharp 11)$

**GROOVE CON AGRUPACIONES 1-2 (7 COMPASES)**

**MODULACIÓN A 5/4**  
 (3 CORCHEAS = 5 SEMICORCHEAS) **FIN DE LA PROGRESIÓN ARMÓNICA**

180  $Ab^{13}$   $Db^{13}$   $Ab^{13}$   $Db^{13}$   $Ab^{13}$   $Db^{13}$   $B^{13}(\sharp 11)$

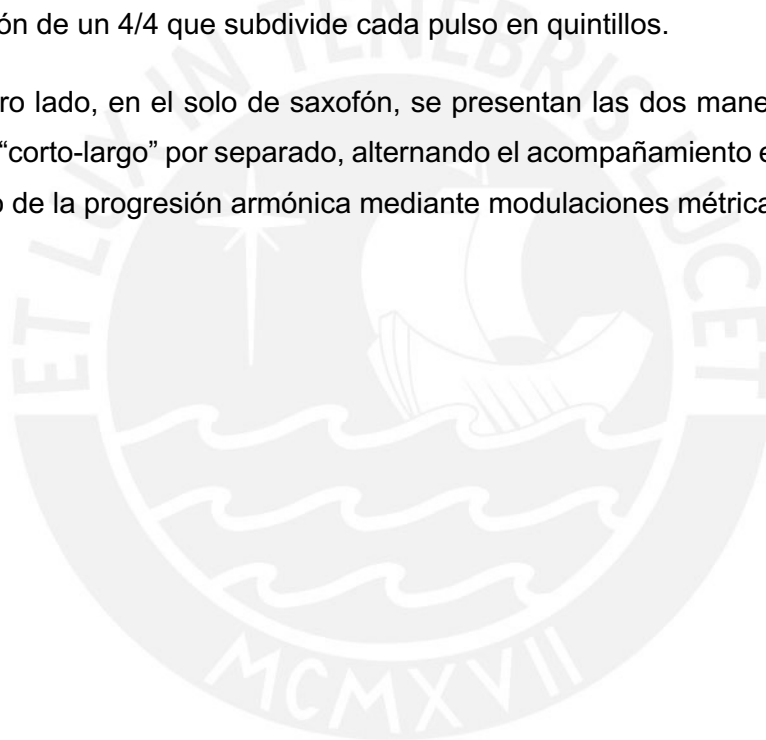
Figura 33. Estructura del solo de saxofón alto en *Same Fight*. Elaboración propia.

### 2.2.3 Conclusiones acerca del ritmo

Esta pieza juega con dos diferentes maneras de percibir un ritmo de “corto-largo”. En ciertos contextos, este funciona como un ritmo de 2-3 dentro de un compás de 5/4 y en otros funciona como un ritmo de 1-2 dentro de un compás de 12/8. Durante la primera parte de la pieza, estas dos maneras de percibir el ritmo coexisten entre ellas, ya que los instrumentos que se encargan de la función melódica tocan en 12/8 mientras la sección rítmica, las contramelodías y acompañamientos tocan en 5/4.

Sin embargo, conforme va avanzando la pieza se desarrollan otras formas de organización rítmica, sin alejarse de esta idea inicial. Así, en algunas secciones el 5/4 pasa a *swing*, en otras pasa a un *straight feel* sin el ritmo de 2-3 superpuesto y en otras da la sensación de un 4/4 que subdivide cada pulso en quintillos.

Por otro lado, en el solo de saxofón, se presentan las dos maneras de percibir este ritmo de “corto-largo” por separado, alternando el acompañamiento entre 12/8 y 5/4 en cada inicio de la progresión armónica mediante modulaciones métricas.



## 2.3 PIEZA 3: *Through Culture and Tradition*

### 2.3.1 Estructura

Esta composición usa como principal recurso rítmico la modulación métrica. Por ello, esta siguiente tabla se diferencia de las dos presentadas anteriormente en tanto se le ha agregado la fila de “tempo”, en la que se muestran los cambios de bpm. Por otro lado, se desarrolla en base a dos “temas” melódicos importantes, por lo cual también se ha agregado una fila en la que se indica sí uno o ambos de estos temas se hacen presentes en la sección dada.

	<b>INTRO</b>	<b>A</b>	<b>A1</b>	<b>B</b>	<b>B1</b>
<b>Función</b>	Melodía	Melodía	Transición	Melodía	Transición
<b>Tema</b>	Tema 1	Tema 1	Tema 1	Tema 1	Tema 1
<b>Indicador de compás</b>	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
<b>Numeradores de compás que abarca</b>	1-7	8-13	14-15	16-21	22-25
<b>Tempo (bpm)</b>	120	120	80	80	120
<b>Entrevistas</b>	Sí	No	No	No	No

	<b>B2</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>D1</b>	<b>E</b>
<b>Función</b>	Transición	Soli	Melodía	Transición	Melodía
<b>Tema</b>	Tema 1		Tema 1 y 2	Tema 1 y 2	Tema 1 y 2
<b>Indicador de compás</b>	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
<b>Numeradores de compás que abarca</b>	26-28	29-45	46-54	55-56	57-65
<b>Tempo (bpm)</b>	120	120	120	80	80
<b>Entrevistas</b>	No	No	No	No	No

	<b>E1</b>	<b>E2</b>	<b>F</b>	<b>G</b>	<b>H</b>
<b>Función</b>	Transición	Transición	Soli	Interludio	Solo
<b>Tema</b>	Tema 1 y 2	Tema 1 y 2		Tema 2	
<b>Indicador de compás</b>	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
<b>Numeradores de compás que abarca</b>	66-69	70-72	72-87	88-100	101-106
<b>Tempo (bpm)</b>	120	120	120	120	120
<b>Entrevistas</b>	No	No	No	Sí	No

	<b>H1</b>	<b>H2</b>	<b>I</b>	<b>J</b>	<b>K</b>
<b>Función</b>	Solo	Transición	Interludio	Solo	Transición
<b>Tema</b>					
<b>Indicador de compás</b>	4/4	4/4	3/8	3/8	3/8
<b>Numeradores de compás que abarca</b>	107-109	110-112	113-120	121-130	131-146
<b>Tempo (bpm)</b>	120	120	120	120	120
<b>Entrevistas</b>	No	No	No	No	No

	<b>K1</b>	<b>L</b>	<b>L1</b>	<b>M</b>
<b>Función</b>	Transición	Melodía	Transición	Outro
<b>Tema</b>		Tema 2	Tema 2	Tema 1
<b>Indicador de compás</b>	4/4	4/4	4/4	4/4
<b>Numeradores de compás que abarca</b>	147-149	150-158	159-161	162-174
<b>Tempo (bpm)</b>	80	80	120	120
<b>Entrevistas</b>	No	No	No	Sí

Tabla 3: Estructura de *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

Como se puede observar en la tabla 3, los temas melódicos previamente mencionados se desarrollan principalmente en las secciones A, A1, B, B1 y B2, así como en D, D1, E, E1 y E2. Dentro de cada uno de estos grupos de secciones, se producirán los cambios de *tempo* a partir de modulaciones métricas, las cuales serán analizadas a detalle más adelante. Al final de cada uno de estos grupos, en las secciones C y F, se llevan a cabo dos *solís* protagonizados por la sección saxofones y el piano.

A partir de la sección G, se presentarán secciones interlúdicas y de solos que desarrollan aún más los recursos rítmicos presentados en las secciones previas, dejando a un lado los temas 1 y 2, los cuales recién vuelven a aparecer en las últimas secciones (L, L1 y M)

## 2.3.2 Análisis de recursos rítmicos

### 2.3.2.1 Cambios en el patrón base de batería

De la misma manera que en *Identities are Changeable* (pieza), la batería cumple un rol fundamental en el desarrollo rítmico de esta pieza; ya que, a partir de la variación de un patrón base presentado al inicio, se llevarán a cabo modulaciones métricas e ilusiones sonoras que sugieren la presencia de dos pulsos en simultáneo.

#### 2.3.2.1.1 Presentación de patrón base de batería

El patrón base de batería de esta pieza aparece por primera vez en el compás 8, al inicio de la sección A. La notación de este se muestra en la Figura 34:



**Figura 34:** Patrón base de batería en *Through Culture and Tradition*. Partitura original.

Como se puede observar, este patrón tiene una duración de tres compases de 4/4, en los que el *ride* y el *hi-hat* realizan ritmos constantes de corcheas y negras, respectivamente. Al mismo tiempo, el bombo y la tarola realizan un ritmo que consta de combinaciones de corcheas y semicorcheas, el cual se muestra en la Figura 35.



Figura 35: Tarola y bombo de patrón base de batería en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

Entonces, este patrón consta de dos semi-frases compuestas por una galopa seguida de un par de corcheas y una sincopa seguida de otro par de corcheas, y una tercera frase compuesta de dos galopas seguidas de una sincopa y otra galopa.

### 2.3.2.1.2 Modulación métrica de 120 a 80 bpm

El patrón anterior se toca dos veces (indicado por una barra de repetición) y posteriormente, en el compás 11, presenta la siguiente variación:

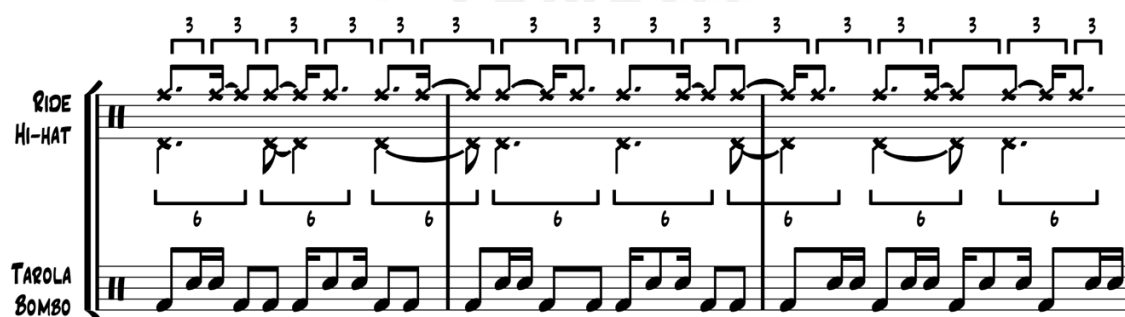


Figura 36. Variación de patrón base de batería en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

Como se puede observar, los elementos que han cambiado su patrón son el *hi-hat* y el *ride*. Los números y los corchetes del gráfico indican el número de subdivisiones que separan los ataques de cada elemento (en este caso semicorcheas debido a que es la figura más corta utilizada en este patrón). En el caso del *ride*, este comienza a realizar un ritmo constante de figuras de tres semicorcheas de duración, mientras que el *hi-hat*, realiza un ritmo constante de figuras de seis semicorcheas de duración. Es decir, por cada dos golpes del *ride*, el *hi-hat* hace uno. Mientras tanto, el patrón de la tarola y el bombo se mantiene exactamente igual.

Comparando esta variación con el patrón base, nos daremos cuenta de que las duraciones de las figuras del *hi-hat* y del *ride*, se han vuelto más largas, extendiéndose en una relación de 2 a 3. El *ride* pasó de realizar golpes cada dos subdivisiones (corchea) a cada tres subdivisiones, y el *hi-hat* paso de hacer golpes cada cuatro subdivisiones (negra) a cada seis.

Para llevarse el primer cambio de *tempo* en la pieza, el ritmo que realiza el *hi-hat* en esta variación se volverá la negra del nuevo pulso, lo que también significa que el nuevo ritmo de *ride* se volverá la corchea del nuevo pulso. Es por ello que la indicación

de *tempo* al momento de la modulación es tan precisa, porque la relación entre 120 y 80 también es de 3 a 2 ( $120 \times 2/3=80$ ). Mientras que el cambio de las duraciones de las figuras significaban un incremento en relación de 2 a 3, esto conlleva a que el nuevo pulso sea más lento, es decir, significa una disminución de los bpm en una relación de 3 a 2.

A continuación, la Figura 37 muestra cómo en el compás 14 regresa el patrón original de batería en el nuevo *tempo*, y cómo se indica en la partitura esta modulación métrica:

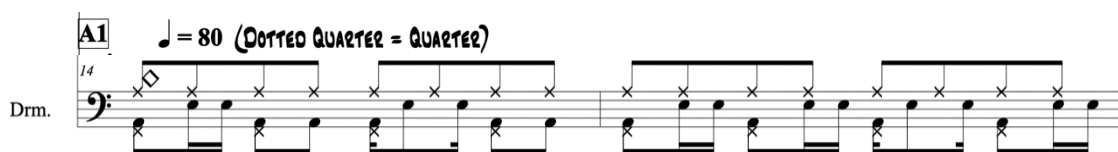


Figura 37. Patrón de batería en sección A1 en *Through Culture and Tradition*. Partitura original.

Como se puede observar, se ha dado una indicación de negra con punto = negra. Esto significa que una negra en el nuevo pulso va a durar el mismo tiempo real de lo que duraba una negra con punto en el pulso anterior, tal como fue explicado anteriormente. Esta negra con punto a la que se hace referencia equivale a la figura que realizaba el *hi-hat* (6 subdivisiones) en la variación de la Figura 36.

Entonces, se ha regresado al patrón base de batería de la Figura 34, pero esta vez en 80 bpm. Sin embargo, es importante señalar que en la sección A1 el patrón base de batería se ha reducido a dos compases, omitiendo la repetición de la primera semifrase rítmica. Es en la sección B (compás 16) que el patrón vuelve a su composición original de tres compases.

### 2.3.2.1.3 Modulación métrica de 80 a 120 bpm

Al igual que en la sección A, en la B el patrón base (en el nuevo *tempo*) se ejecutará dos veces antes de que aparezca una nueva variación, la cual se muestra en la Figura 38:

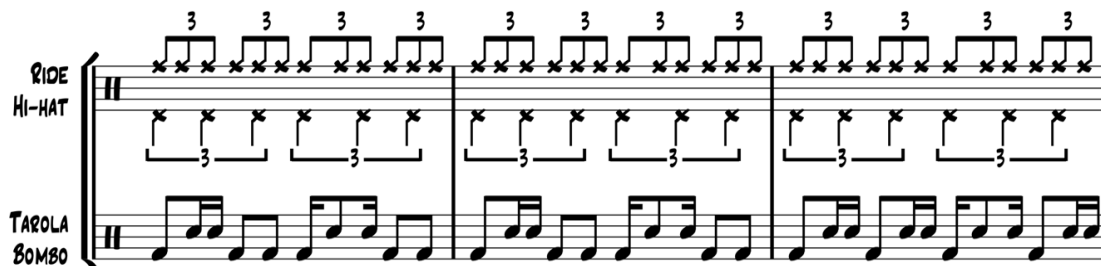


Figura 38. Variación de patrón de batería en sección B en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

Como se puede observar, otra vez los elementos que varían resultan ser el *ride* y el *hi-hat*. El *ride* realiza figuras de tresillos de corchea, mientras que el *hi-hat* tresillos de negra, lo que significa que se sigue manteniendo la misma relación entre estos elementos: por cada dos golpes de *ride*, uno de *hi-hat*.

Por otro lado, si lo relacionamos con el patrón base no variado, se observará que en el espacio en el que el *ride* ejecutaba dos corcheas ahora está ejecutando tres, lo que significa que el espacio entre cada uno de los ataques se ha reducido en una relación de 3 a 2. Ya que en todos estos casos se ha observado que la relación entre el *hi-hat* y el *ride* se mantiene igual, se puede inferir también que el *hi-hat* también ha reducido el espacio entre cada uno de sus ataques en una relación de 3 a 2.

A continuación, se producirá en el compás 22 la modulación métrica de una manera similar a la anterior, tomando como nueva corchea la figura realizada por el *ride* y como nueva negra la realizada por el *hi-hat*, es decir, el tresillo de negra (figura del *hi-hat*) pasa a ser la nueva negra, lo cual se ve reflejado en la indicación del compositor (Figura 39). En este caso el *tempo* está acelerándose en una relación de 2 a 3 ( $80 \times \frac{3}{2} = 120$ )



**Figura 39.** Patrón de batería en sección B1 en *Through Culture and Tradition*. Partitura original.

Observando la figura 39, notamos que hemos vuelto al patrón base de batería en 120, pero con una pequeña variación. Similarmente a como ocurrió con el patrón de la sección A1, se ha variado la cantidad de repeticiones de la primera semifrase rítmica. Esta vez, en vez de reducirse de dos a una se ha aumentado de dos a tres, produciendo un patrón con una duración total de cuatro compases. Posteriormente, en la sección B2, se tocará el patrón original de tres compases solo una vez para dar por iniciado el *solí* (sección C).



### 2.3.2.1.4 Estructura de las transiciones y modulaciones métricas previamente analizadas

Recapitulando, la sección A empezó con el patrón base de batería de tres compases en 120 bpm ejecutado dos veces, seguido por la variación de tres compases que funciona como transición para modular métricamente, también con una duración de tres compases. En la sección A1 el *tempo* cambia a 80 bpm, ejecutando el patrón base en este nuevo *tempo*, pero reducido a solo dos compases. En la sección B, el patrón vuelve a su composición original de tres compases, aún a 80 bpm; y se ejecuta dos veces. Al igual que en la sección A, después de esto se da la transición para modular métricamente, nuevamente de tres compases de duración. A continuación, en la sección B1, el *tempo* vuelve a 120 bpm y se ejecuta el patrón en este *tempo*, pero extendido a cuatro compases en vez de tres. Por último, en la sección B2 se toca el patrón completo (tres compases), para dar paso al *solí* de la C.

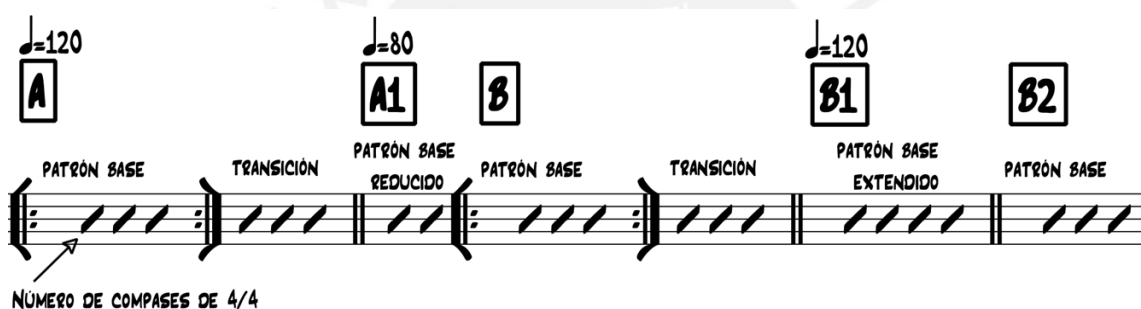


Figura 40: Estructura de primeras secciones de *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

En la figura 40 se visualiza de manera más clara la estructura descrita en el párrafo anterior. Se puede observar que las secciones B y B1 se desarrollan de manera prácticamente idéntica que la A y A1, con la A y A1 modulando de 120 a 80 y la B y B1 de 80 a 120. La única diferencia que se encuentra es que la A1 presenta un patrón de dos compases, mientras que la B1 un patrón de cuatro compases. Surge entonces la interrogante de por qué el compositor decidió hacer estas variaciones en la A1 y B1. La respuesta que resulta probable después de realizar un análisis es que estos patrones han sido modificados de tal manera que ocupen el mismo espacio temporal real que un patrón regular en el *tempo* anterior.

The image displays two musical staves for a drum set, labeled 'RIDE HI-HAT' and 'TAROLA BOMBO'. The top staff is marked with a tempo of 120 bpm. It shows a rhythmic pattern where the Ride and Hi-Hat play a series of eighth notes with accents, and the Tom/Bombos play a steady eighth-note pattern. The bottom staff is marked with a tempo of 80 bpm and a box labeled 'A1'. It shows a similar pattern but with a slower tempo, where the Ride and Hi-Hat play eighth notes with accents, and the Tom/Bombos play a steady eighth-note pattern. The transition from 120 bpm to 80 bpm is indicated by the change in tempo markings and the 'A1' section label.

**Figura 41:** Relación entre el patrón de batería en sección A1 y la transición previa en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

Tomemos el caso de la A1, mostrado en la Figura 41. Considerando que la modulación métrica de 120 a 80 establece que una negra con punto en 120 será igual a una negra en 80 y tomando en cuenta que en un patrón completo en 120 entran ocho negras con punto, se concluye que la cantidad de negras en 80 bpm necesarias para que se ocupe el mismo espacio temporal que doce negras en 120 bpm (tres compases de 4/4) es ocho. Es por ello que la A1 solo cuenta con dos compases de 4/4, un espacio de ocho negras.

The figure shows two musical staves for a drum set, labeled 'RIDE', 'HI-HAT', and 'TAROLA BOMBO'. The top staff is marked with a tempo of 80 bpm and shows a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three (trios). The bottom staff is marked with a tempo of 120 bpm and shows the same pattern of eighth notes, but each note is shorter, representing a change in the metric structure. The pattern is numbered 1 through 18 in the top staff and 1 through 16 in the bottom staff.

Figura 42: Relación entre el patrón de batería en sección B1 y la transición previa en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

El caso de la B1, mostrado en la Figura 42, es algo diferente. Considerando que la modulación métrica de 80 a 120 establece que un tresillo de negra en 80 será igual a una negra en 120 y tomando en cuenta que en un patrón completo en 80 entran dieciocho tresillos de negra, se concluye que la cantidad de negras en 120bpm necesarias para que se ocupe el mismo espacio temporal que doce negras en 80 bpm es dieciocho. Sin embargo, en cuatro compases de 4/4 solo entran dieciséis negras, por lo que en este caso la equivalencia no es exacta. Para que resulte exacta, se tendría que haber agregado un compás extra de 2/4 que complete las dos negras faltantes. Sin embargo, el compositor decidió agregar este compás, probablemente porque un compás de 2/4 cortaría a la mitad una de las semifrases rítmicas, lo cual podría haber resultado poco musical.

Debido a que en la A1 la duración real del patrón resulta exactamente igual al patrón de la transición previa, es razonable asumir que la variación de los patrones de la A1 y B1 están compuestos con esta intención, a pesar de la inexactitud en el caso de la B1.

Esta misma estructura de los patrones rítmicos y las modulaciones métricas de las secciones A, A1, B, B1 y B2 será replicada con exactitud en las secciones D, D1, E, E1 y E2; las cuales solo se diferenciarán de las por contar con melodías diferentes, las cuales serán analizadas más adelante.

### 2.3.2.1.5 Creaciones de pseudo-pulsos

De la misma manera que en las transiciones presentes en las secciones A, B, D y E, en las que la superposición de un nuevo ritmo constante prepara la creación de un nuevo pulso; en la sección G se produce un fenómeno rítmico que da un efecto similar.

Durante toda la G, que tiene una extensión de trece compases, el valor de la negra permanecerá siendo 120 bpm, es decir, no se producirá ninguna modulación métrica, y el *hi-hat* marcará esta negra constantemente. Sin embargo, lo que ocurrirá simultáneamente con el resto de los elementos de la batería resultará bastante interesante: se repetirá varias veces la primera semifrase rítmica del patrón base de batería, pero no siempre tomando como negra lo marcado por el *hi-hat*, sino que tomando como referencia distintas figuras rítmicas y construyendo el patrón como si estas fueran las negras; todo mientras el *hi-hat* marca la negra original sin parar. En otras palabras, todos los elementos de la batería, con excepción del *hi-hat*, estarán siguiendo un **pseudo-pulso** distinto del pulso original.

Debido a la complejidad rítmica de esta sección, y a lo confusa que puede resultar su notación en la partitura, nos concentraremos primero en el análisis de lo que realizan el *crash* y el *ride*. Recordemos que en los patrones analizados previamente, el *ride* siempre estuvo encargado de subdividir en dos el pulso de negra. En el caso de la sección G esta función seguirá vigente, esta vez no subdividiendo el pulso original sino, el pseudo-pulso que será sugerido por todos los elementos de la batería, con excepción del *hi-hat*. La función del *crash*, por otro lado, será marcar cada blanca de este pseudo-pulso, es decir, cada cuatro golpes de *ride*. En la Figura 43 se muestra dicho análisis, aplicado solo a los siete primeros compases de la sección:

The figure shows two staves of musical notation for 'CRASH' and 'RIDE' instruments. The tempo is marked as 120 bpm. The first staff, starting at measure 88, shows a 'CRASH' part with diamond symbols and a 'RIDE' part with 'x' marks. Brackets below the staff indicate 'BLANCA COMO PSEUDO-PULSO' (measures 1-4) and 'NEGRA CON PUNTO COMO PSEUDO-PULSO' (measures 1-4). The second staff, starting at measure 92, shows a 'CRASH' part with diamond symbols and a 'RIDE' part with 'x' marks. Brackets below the staff indicate 'BLANCA COMO PSEUDO-PULSO' (measures 2-4) and 'NEGRA CON PUNTO COMO PSEUDO-PULSO' (measures 1-4).

Figura 43: Análisis del *crash* y el *ride* en los primeros siete compases de la sección G de *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

En esta imagen los corchetes ubicados en la parte inferior del pentagrama indican el comienzo y el final de la semifrase rítmica completa, la cual normalmente ocuparía la extensión de un compás, pero en estos casos esta extensión variará debido a que se interpretarán diversas figuras rítmicas como si fueran la negra (es decir, como pseudo-pulso). Por otro lado, la numeración del 1 al 4 que acompaña a estos corchetes cuenta los cuatro tiempos que ocupa cada semifrase rítmica.

Como se puede observar, en los dos primeros compases se toma a la blanca como el pseudo-pulso, lo que produce que una semifrase rítmica que normalmente duraba un compás, se extienda al espacio de dos compases. Por ese motivo, el *ride* que normalmente realizaría un ritmo de corcheas ahora realiza un ritmo de negras. En el tercer compás, el *ride* comienza a hacer ataques cada tres semicorcheas, lo que significa que se está tomando a la negra con punto (figura que equivale a seis semicorcheas) como el pseudo-pulso. Esto produce que el final de la semifrase no se de al final del cuarto compás, sino a la mitad, debido a que cuatro negras con punto equivalen a seis pulsos originales. En consecuencia, la tercera semifrase iniciará en el tercer tiempo del cuarto compás, y de nuevo tomará a la blanca como el pseudo-pulso, por lo que finalizará a la mitad del sexto compás. La última semifrase mostrada en la Figura 43 iniciará en el tercer tiempo del sexto compás, y nuevamente tomará a la negra con punto como el pseudo-pulso, lo cual hará que el final coincida con el final del séptimo compás. Así, en siete compases de 4/4 entraron cuatro semifrases completas.

Figura 44: Análisis del *crash*, *ride*, tarola y bombo en los primeros siete compases de la sección G de *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

La Figura 44 muestra cómo se adaptan la tarola y el bombo a estos pseudo-pulsos. Cuando se toma la blanca como pseudo-pulso, esto conlleva a que todas figuras

del patrón original doblen su duración. Por otro lado, cuando la negra con punto se toma como pseudo-pulso, a cada una de las figuras debe agregársele la mitad de su valor. Esta conversión se puede apreciar con mayor claridad en la Figura 45, en la que los números escritos en la parte superior de las notas representan la cantidad de semicorcheas que ocupa cada figura rítmica.

**Figura 45:** Adaptación de patrón base de bombo y tarola a “blanca como pseudo-pulso” y “negra con punto como pseudo-pulso” en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

A continuación se realizará el mismo proceso de análisis con los últimos seis compases de esta sección, donde se presentan diferentes maneras de alterar este patrón. Al igual que con los siete primeros compases, se mostrará primero el análisis del *crash* y el *ride*:

**Figura 46:** Análisis del *crash* y el *ride* en los últimos seis compases de la sección G de *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

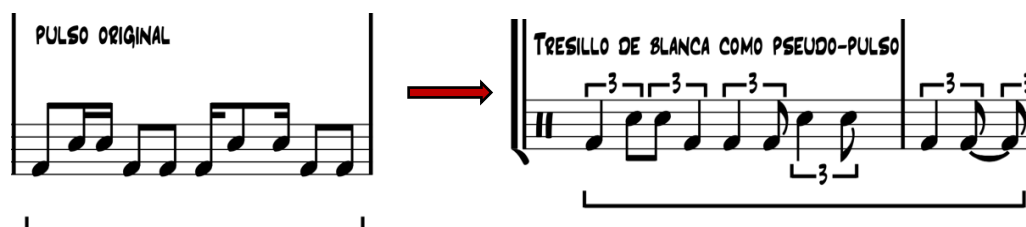
Como se puede observar, se comienza tomando al tresillo de blanca como el pseudo-pulso, ya que el *ride* está marcando tresillos de negra. Esta nueva manera de percibir el pulso hará que la semifrase de cuatro pseudo-pulsos termine en el segundo tresillo de negra del segundo compás, ya que en un compás de 4/4 solo caben seis de estas figuras, y se necesitan ocho para completar una semifrase. Debido a la extrema complejidad rítmica que produciría introducir otra manera de percibir el pulso en el tercer tresillo de negra de un compás, el compositor decide iniciar otra semifrase continuando con este mismo pseudo-pulso. A continuación, finalizando el segundo de estos pseudo-pulsos, es decir, a la mitad de la semifrase rítmica, decide cambiar nuevamente la percepción del pulso, ya que este punto coincide con el inicio del tercer compás de la Figura 46. Durante este compás, el pulso vuelve a ser el original, es decir, la negra a 120 bpm. Así, la semifrase rítmica es completada en la primera mitad del compás, y en la otra mitad se abarcan los dos primeros pulsos de la siguiente semifrase. Seguidamente, se vuelve a tomar el tresillo de blanca como el pseudo-pulso, así que en los dos compases de 4/4 que siguen se completará la otra mitad de esta semifrase y se abarcará una semifrase entera más. Para finalizar, en el último compás de G se percibirá nuevamente la negra original como el pulso y se ejecutará una semifrase entera. Así, en seis compases de 4/4 se ejecutaron cinco semifrases.

The image displays two systems of musical notation for a drum set, labeled 'CRASH RIDE' and 'TAROLA BOMBO'. The first system covers measures 95 and 96, and the second system covers measures 97 and 98. The notation includes various rhythmic figures, primarily triplets, and is divided into sections labeled 'TRESILLO DE BLANCA COMO PSEUDO-PULSO' and 'PULSO ORIGINAL'. In the final measure (98), a specific drum pattern is indicated: 2 1 1 2 2 1 2 1 2 2.

**Figura 47:** Análisis del *crash*, *ride*, tarola y bombo en últimos seis compases de la sección G de *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

La Figura 47 muestra como se adaptan la tarola y el bombo a estas variaciones. Cuando se toma al tresillo de blanca como pseudo-pulso, esto conlleva a que las

corcheas del patrón original se vuelvan tresillos de negra, y que las semicorcheas dese vuelvan tresillos de corchea. Por otro lado, cuando la negra original vuelve a ser considerada como el pulso, lógicamente las figuras originales no se ven afectadas. En la Figura 48, se presenta la adaptación del patrón de bombo y tarola al tresillo de blanca como pseudo-pulso:



**Figura 48:** Adaptación de patrón base de bombo y tarola a “tresillo de blanca como pseudo-pulso” en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

De esta manera, en el total de trece compases que abarca la sección G, Zenón consiguió que se ejecuten nueve de estas semifrases rítmicas, las cuales hubieran ocupado solo nueve compases si la negra en 120 bpm siempre se hubiera mantenido como pulso único.

### 2.3.2.2 Adaptación de temas melódicos 1 y 2 a cambios rítmicos

Después de haber analizado los recursos rítmicos más importantes de la pieza desde la perspectiva de la batería, toca revisar cómo es que las melodías logran adaptarse ante esta complejidad. Como se mencionó previamente, en *Through Culture and Tradition* se desarrollan dos melodías principales, denominadas en el presente trabajo como Tema 1 y Tema 2, las cuales se presentarán a continuación.

#### 2.3.2.2.1 Presentación del Tema 1



**Figura 49:** “Tema 1” en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

En la Figura 49 se presenta el Tema 1. Como se puede observar, este tiene una duración de tres compases de 4/4. Las dos primeras semifrases del tema son idénticas, mientras que la tercera es distinta a las anteriores. Esta estructura (semifrase 1 x 2 +



semifrase 2) es exactamente igual a la del patrón base de batería y, además, si se analiza el ritmo de este tema y se compara con el ritmo que realizan el bombo y la tarola en este patrón base, se podrá notar una inmensa similitud:

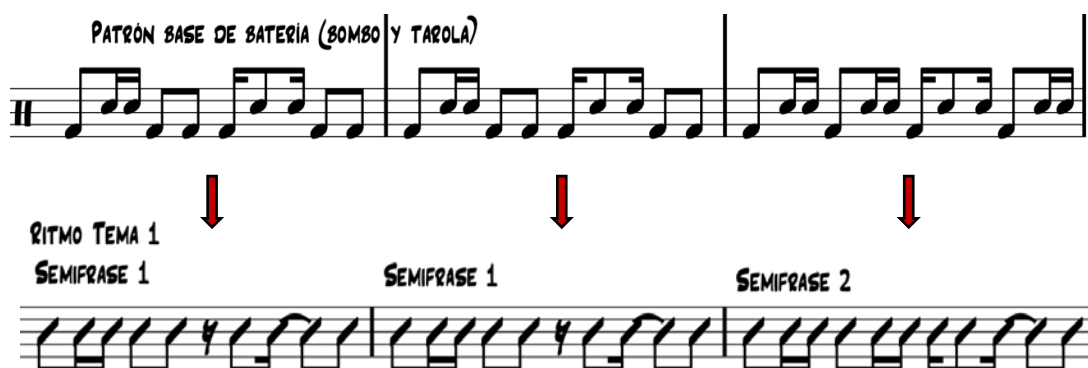


Figura 50: Comparación entre el patrón base de batería y el ritmo del “Tema 1” en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

### 2.3.2.2.2 Adaptación del Tema 1 a las secciones A, A1, B, B1 y B2

Como se puede observar, la similitud entre estos ritmos es tal que el Tema 1 podría ser considerado la “melodización” de este patrón de bombo y tarola. Este tema es el primer elemento musical que se presenta en la pieza, apareciendo en el primer compás y desarrollándose a lo largo de las secciones A, A1, B, B1, y B2; adaptándose rítmicamente a los cambios de métrica tal cual lo hacen el bombo y la tarola.

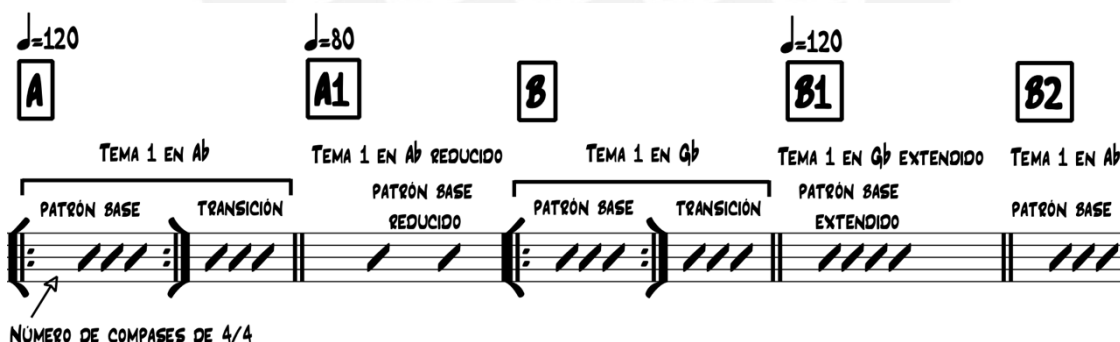


Figura 51: Estructura de las primeras secciones de *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

La Figura 51 es idéntica a la figura 40, en tanto presenta la estructura de estas primeras secciones, con la adición de los cambios que sufre el Tema 1 a lo largo de estas. Durante toda la sección A, tanto cuando la batería hace el patrón base como cuando realiza la transición para modular el *tempo*, el Tema 1 se ejecutará sin ninguna variación rítmica ni melódica, un total de tres veces. Cuando el *tempo* cambia a 80 bpm en la A1 y el patrón base de la batería se reduce a dos compases, removiéndosele una “semifrase 1”, el Tema 1 se ve modificado de esta misma manera. A partir de la sección B, se seguirá ejecutando el Tema 1 a 80 bpm, con la diferencia de que este modulará

un tono abajo (de Ab a Gb), lo cual enfatizará el cambio de sección. La melodía de B y B1 se desarrollará de la misma manera que en la A y la A1, solo diferenciándose en cuanto al *tempo* y la tonalidad, por lo que la extensión del patrón de batería en la B1 significará que el Tema 1 se verá modificado de la misma manera (agregándole una “semifrase 1”). Por último, en la B2, la melodía retorna a su tonalidad original.

Tal como lo hace la batería, la manera en la que se desarrolla el Tema 1 en las secciones A, A1, B, B1 y B2, se replicará en las secciones D, D1, E, E1 y E2. La diferenciación entre estas secciones se radicará en la superposición de la otra melodía importante en esta pieza: el Tema 2, el cual será presentado y analizado a continuación.

### 2.3.2.2.3 Presentación del Tema 2

TEMA 2 (Ab)

FRASE 1

VARIACIÓN DE FRASE 1

FRASE 2

The image displays three staves of musical notation for 'TEMA 2 (Ab)'. The first staff, labeled 'FRASE 1', shows a melody in 4/4 time with a key signature of two flats (Ab). The second staff, labeled 'VARIACIÓN DE FRASE 1', shows a variation of the first phrase, maintaining the same rhythm but with a different melodic contour. The third staff, labeled 'FRASE 2', shows a completely new phrase with a different rhythmic structure and melodic line.

Figura 52: “Tema 2” en Ab en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

Como se puede observar en la Figura 52, el Tema 2 tiene una duración de nueve compases de 4/4, a diferencia del Tema 1, que tiene una duración de tres compases; y está compuesto por tres frases de tres compases. Las dos primeras frases (a partir de ahora denominadas “frase 1” y “variación de frase 1”), son casi idénticas, solo diferenciándose por la altura de la última nota; mientras que la tercera frase (a partir de ahora denominada “frase 2”) cuenta con una estructura rítmica y melódica totalmente distinta.

#### 2.3.2.2.4 Adaptación del Tema 2 a las secciones D y D1

Debido a la duración de nueve compases del Tema 2, este se presentará de corrido durante toda la sección D, mientras el Tema 1 es ejecutado simultáneamente tres veces. Por otro lado, en la sección D1, en la que el *tempo* modula a 80 bpm y al patrón de la batería y al Tema 1 se les reduce un compás; el Tema 2 se ve modificado de otra manera:

Figura 53: Adaptación del “Tema 2” en Ab a la sección D1 en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

La Figura 53 muestra cómo los instrumentos que estaban ejecutando el Tema 2 durante la sección D prosiguen durante la sección D1. Al ya haber finalizado la melodía de nueve compases, se puede observar cómo durante los primeros tres pulsos del compás 55 se vuelve a iniciar la melodía pero tomando al tresillo de negra como pseudo-pulso. Recordemos que esta misma percepción del pulso es usada por la batería en la transición para volver del *tempo* de 80 bpm a 120 bpm. Entonces, estos tres primeros pulsos están siendo tocados como si el *tempo* siguiera siendo 120 bpm, como lo era en la sección D. A partir del cuarto pulso del compás la percepción del pulso se alinea con el nuevo *tempo*, creándose un enlace de cuatro semicorcheas para, en el siguiente compás, tocar la semifrase 2 del Tema 1.

Entonces, lo ocurrido en esta sección representa un retardo en el cambio de *tempo* por parte de los instrumentos que estaban tocando el Tema 2, y un indicio de repetición de la melodía que ya había terminado, pero que se ve interrumpido al poco rato para enlazarse con el final del Tema 1.

### 2.3.2.2.5 Adaptación del Tema 2 a las secciones E, E1 y E2

Iniciando la sección E, el Tema 2 modulará un tono abajo junto con el Tema 1, y continuará siguiendo el pulso de 80 bpm. Sin embargo, variará un poco en cuanto a su ritmo y altura de notas, aunque conservando la misma estructura y dirección de las frases.

TEMA 2 (F#)

16 FRASE 1

19 FRASE 1 VARIADA

22 FRASE 2

Figura 54: “Tema 2” en F# en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

Esta melodía se presentará de corrido durante los doce compases de la sección E, de la misma manera en la que la melodía previa se ejecutó en la D. Iniciando la sección E1, en la que el *tempo* vuelve a 120 bpm y al patrón de la batería y al Tema 1 se les extiende un compás, el Tema 2 se verá modificado de la siguiente manera:

♩=120

E1

66 INICIO DE TEMA 2. TOMANDO LA NEGRA CON PUNTO COMO PSEUDO-PULSO

TEMA 2

TEMA 1

68 SEMIFRASE 2 DE TEMA 1

Figura 55: Adaptación del “Tema 2” en F# a la sección E1 en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

Como se puede observar en la Figura 55, durante los primeros tres compases de la E1 los instrumentos que interpretan el Tema 2 vuelven a repetir el inicio de la frase 1, esta vez tomando la negra con punto como el pseudo-pulso. Esta percepción del pulso resulta la misma que realiza la batería en la transición para cambiar de 120 a 80 bpm, lo que significa que la melodía está siendo interpretada como si el *tempo* de 80 se mantuviera, cuando en realidad ya volvió a 120. Al finalizar estos tres compases, los instrumentos que interpretan el Tema 2 se alinearán con la melodía del Tema 1. Por último, en la sección E2, en la cual el Tema 1 se desarrolla de manera regular (tres compases), el Tema 2 se presentará durante dos compases, para luego volverse a alinear con la semifrase 2 del Tema 1:

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'TEMA 2' and the bottom staff is labeled 'TEMA 1'. Above the first measure of TEMA 2, there is a box containing 'E2' and a tempo marking of 120. A bracket above the TEMA 2 staff spans the first two measures, labeled 'INICIO DE TEMA 2', and another bracket above the last measure of TEMA 2 is labeled 'SEMIFRASE 2 DE TEMA 1'. The TEMA 1 staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Figura 56: Adaptación del “Tema 2” en Ab a la sección E2 en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

### 2.3.2.2.6 Adaptación del Tema 2 a la sección G

Durante la sección G se desarrolla y se repite únicamente la semifrase 2 del Tema 2, esta vez ejecutada solo por el saxofón alto de Miguel Zenón. Como se identificó previamente, a lo largo de esta sección la batería ejecuta nueve veces la primera semifrase rítmica del patrón base, pero guiándose de diferentes figuras rítmicas como si fueran el pulso. Esta percepción del *tempo* será compartida por los instrumentos que tocarán la melodía en esta sección, por lo que esta resultará modificada de la siguiente manera:

♩ = 120 **G**

88 |----- BLANCA COMO PSEUDO-PULSO -----||----- NEGRA CON PUNTO COMO PSEUDO-PULSO-----||

MELODIA

FRASE 2 TEMA 2

SEMIFRASE RITMICA DE BATERIA SEMIFRASE RITMICA DE BATERIA

CRASH RIDE

92 -- BLANCA COMO PSEUDO-PULSO -----||----- NEGRA CON PUNTO COMO PSEUDO-PULSO -----||

MELODIA

SEMIFRASE RITMICA DE BATERIA SEMIFRASE RITMICA DE BATERIA

CRASH RIDE

95 |----- TRESILLO DE BLANCA COMO PSEUDO-PULSO -----||----- NEGRA COMO PSEUDO-PULSO -----||

MELODIA

FRASE 2 TEMA 2

SEMIFRASE RITMICA DE BATERIA SEMIFRASE RITMICA DE BATERIA SEMIFRASE

CRASH RIDE

98 |----- TRESILLO DE BLANCA COMO PSEUDO-PULSO -----||----- NEGRA COMO PSEUDO-PULSO -----||

MELODIA

FRASE 2 TEMA 2

RITMICA DE BATERIA SEMIFRASE RITMICA DE BATERIA SEMIFRASE RITMICA DE BATERIA

CRASH RIDE

**Figura 57:** Adaptación de la frase 2 del “Tema 2” en Ab a la sección G en *Through Culture and Tradition*. Elaboración propia.

Así, de la misma manera en la que las figuras rítmicas del bombo y la tarola se veían afectadas por estas diferentes maneras de percibir el pulso, se han modificado las figuras rítmicas de esta melodía.

### 2.3.3 Conclusiones acerca del ritmo

*Through Culture and Tradition* se desarrolla en base a dos melodías, denominadas Tema 1 y Tema 2, los cuáles sufren variaciones a raíz de cambios en la percepción del pulso original de la pieza. Estos cambios se logran por medio de dos recursos rítmicos: la modulación métrica, y la creación de un pseudo-pulso.

En cuanto a las modulaciones métricas, en esta pieza se alternan los *tempos* de 120 bpm y 80 bpm, iniciando en 120. El cambio a 80 se logra a partir de considerar la figura de negra con punto en 120 bpm como la negra del nuevo *tempo*, y el cambio de 80 bpm a 120bpm se logra a partir de considerar la figura de tresillo de negra en 80 bpm como la negra del nuevo *tempo*.

Por otro lado, la creación de un pseudo-pulso consiste en que ciertos elementos musicales dejarán de guiarse del valor de la negra original, y tomarán como pulso otra figura rítmica, a pesar de que el *tempo* en realidad no ha variado. Este recurso de desarrolla de manera clara en la sección G, en la que figuras como la blanca, la negra con punto y el tresillo de negra son tomados como si fueran el pulso.

Dada la semejanza entre estos dos recursos, cabe explicar la diferencia que existe entre ellos. En el caso de una modulación métrica, se produce un cambio de *tempo* que se ve explicitado en la partitura con indicaciones como: “*negra con punto = negra*” o “*blanca = negra*”. Por otro lado, cuando se crea un pseudopulso, esto no implica un cambio de *tempo* en sí, sino solo que ciertos elementos sigan a una figura rítmica diferente a la figura que lleva el pulso (como lo es en esta pieza la negra).

## CAPÍTULO III: Relaciones entre música y entrevistas

Como se mencionó anteriormente, el disco analizado en este trabajo tuvo como punto de partida una serie de entrevistas realizadas por el compositor con el fin de recoger percepciones sobre la identidad de los *nuyoricans* (neologismo usado para definir a los ciudadanos estadounidenses de ascendencia puertorriqueña que viven en la ciudad de Nueva York). Los fragmentos sonoros de las entrevistas discuten una temática específica para cada pieza musical, como el idioma, las identidades múltiples, el hogar, entre otros.

En este capítulo se analizará la relación entre el contenido de dichas entrevistas y el aspecto propiamente musical, es decir, el modo en que lo musical representa simbólicamente las temáticas de cada pieza. Para empezar, se comentarán fragmentos esenciales de las entrevistas de cada pieza musical y se colocarán algunas citas textuales. Seguidamente, se señalará el modo en que los aspectos rítmicos analizados en el *Capítulo 2* se relacionan con los conceptos e ideas de las temáticas abordadas.

### 3.1 *Identities are Changeable* (pieza)

Esta pieza inicia con la voz de Juan Flores, uno de los entrevistados:

*“Puede ser múltiple, y también es cambiable. Puede que no siempre sea lo mismo toda tu vida, podrías ser más de una cosa en una etapa y convertirte en otra cosa o algo, tal vez, un poco diferente o pensar en ello de una manera diferente de lo que hiciste en una etapa anterior. Puedes ser cosas diferentes. Decir que eres neoyorquino y decir que eres puertorriqueño no necesariamente se tiene que contradecir. Mucha gente piensa de esa manera, pero yo no lo creo. Creo que cada vez más personas se están dando cuenta de que puedes ser más de un ser cultural al mismo tiempo, y estás en el cruce de ambos. En lugar de estar directamente en uno, estarás en el cruce”.*

Juan Flores es un escritor estadounidense de ascendencia puertorriqueña que desarrolla el tema de la identidad nacional puertorriqueña en la actualidad. Miguel Zenón lo entrevista expresamente para el proyecto del disco, pues se inspiró en el libro *The Diaspora Strikes Back* (2009) de su autoría. Ahí, Flores analiza experiencias de



puertorriqueños que vivieron en Nueva York. Así, se expresa claramente cómo se sintieron los entrevistados al regresar a Puerto Rico, cómo fue la interacción con los habitantes locales y, específicamente, cómo percibían que la migración los cambió al mismo tiempo que aportó riqueza cultural a su país de origen. *The Diaspora Strikes Back* (2009) es el germen del proyecto del disco de Zenón, ya que a partir de su lectura empezó a hacer las entrevistas que formarían el hilo conductor de *Identities Are Changeable* (2014). La entrevista inicial a Juan Flores es relevante en tanto contiene las ideas principales del total de las conversaciones del grupo, vale decir, la noción de identidad como múltiple y cambiante, que es el concepto articulador del disco.

En esta pieza, los entrevistados exponen cómo perciben su identidad nacional; es decir, si se sienten puertorriqueños, neoyorquinos, o ambos, e, incluso, si sienten necesario clasificar su pertenencia a algún lugar o no. Así, la intervención de Juan Flores al inicio de esta pieza crea una introducción a la temática desde su visión como investigador y conocedor de las identidades nacionales y culturales. Después de esa introducción, las entrevistas usadas son testimonios personales de los entrevistados:

*“En lo personal, mi relación con Puerto Rico siempre ha sido: No soy de allí pero me considero puertorriqueño. Me considero un puertorriqueño que vive en Nueva York. Yo nací en Nueva York, pero aún así me considero puertorriqueño”.* (Camilo Molina)

Tal como lo expresa Camilo Molina, la mayoría de los entrevistados coincide con la idea de que, a pesar de que no nacieron en Puerto Rico, antes que neoyorquinos, se consideran puertorriqueños. Por otro lado, Bonafide Rojas expresa que “Una de las cosas que la gente me decía a medida que iba creciendo es que no me consideraban puertorriqueño, me consideraban neoyorquino.” Este testimonio, a diferencia de el de Molina, hace alusión no a la percepción de la propia identidad, sino a cómo esta es percibida por otras personas.

Luques Curtis, también entrevistado por Zenón, cuenta que le pasa casi lo contrario que a Rojas: “Estoy seguro de que para todos los demás soy puertorriqueño. Soy neoyorquino o lo que sea, pero... no lo sé. Es una pregunta interesante, nunca he pensado en clasificarme como una cosa en específico”. Luque expresa que para la mayoría de las personas él debe ser neoyorquino pero, en realidad, nunca ha sido necesario para él clasificarse como perteneciente a un lugar en específico. Se puede inferir, en este caso, que también se sentiría cómodo considerándose de varios lugares o, como mencionaba Flores, de una identidad múltiple y cambiante.

La música de esta pieza busca representar las diversas identidades múltiples y cambiantes mediante los recursos polirrítmicos descritos en el Capítulo 2. La polirritmia de 3 contra 5 contra 7 representa esa multiplicidad identitaria, mientras que el énfasis que se le da a ciertas estructuras rítmicas en distintos momentos de la pieza y el constante cambio en la percepción rítmica (tanto para el ejecutante como para el oyente) representan cómo la identidad de un individuo puede y suele variar a lo largo de su experiencia de vida.

### **3.2 Same Fight**

En general, las entrevistas en esta pieza musical hablan de las similitudes y diferencias que tienen los afroamericanos y los *nuyoricans*. En cuanto a las similitudes, nuevamente, Juan Flores expresa que, desde su perspectiva, es casi imposible distinguir a simple vista a unos de otros:

*“Incluso la forma en que se visten, la forma en que se ven, la forma en que hablan, todo acerca de ellos. Se hace casi imposible distinguirlos, la parte puertorriqueña y la afroamericana y ver cuál es cuál.”* (Juan Flores)

Esta similitud se debe principalmente a que ambos grupos son hijos de migrantes con fuertes raíces africanas y que, a pesar de haber llegado al territorio continental de Estados Unidos con varias décadas de diferencia, frecuentan los mismos grupos sociales, barrios, música y referentes culturales principalmente estadounidenses. Esto lo refleja Camilo Molina al mencionar que “Hay afroamericanos que disfrutaban la bomba y hay puertorriqueños que disfrutaban del hip-hop”. Es decir, ambas identidades están fuertemente entrelazadas y uno de esos lazos fuertes es la música, que además de disfrutarla en momentos alegres les recuerda que ambos grupos luchan por progresar en un territorio que no necesariamente ha sido acogedor y también funciona como medio para lograr progreso económico y mejor calidad de vida para sus generaciones venideras.

Como se mencionó en las conclusiones del análisis de esta pieza en el Capítulo 2, el autor juega, a lo largo de esta, con dos maneras en las que se puede percibir un ritmo que consiste en la repetición de una figura rítmica corta seguida de una larga. Este ritmo se percibe, en algunas situaciones, como un 2-3 en semicorcheas y, en otras, como un 1-2 en corcheas. A lo largo de la pieza, estas dos percepciones se entrelazan y cierto grupo de instrumentos ejecuta el ritmo de una de estas formas y otro grupo lo ejecuta de la otra manera mencionada. Así, se crea un paralelismo entre 5/4 y 12/8 que

parece ser una descoordinación rítmica pero que, en realidad, tiene como guía común este ritmo ambiguo.

Por otro lado, si observamos la estructura de la sección del solo de saxofón (Ver Figura 33), podremos notar que en la parte que está en 5/4, el compositor da una indicación de *latin feel*, mientras que en la que está en 12/8 da una indicación de *afro feel*. Así, se podría deducir que el ritmo en 5/4 busca simbolizar a los nuyoricans (que son, a su vez, latinoamericanos), mientras que el ritmo en 12/8 a los afroamericanos.

La relación de esta propuesta rítmica con la temática de unión identitaria entre los de ascendencia puertorriqueña y los identificados como afroamericanos neoyorquinos es evidente. Tal vez en la superficie, los ritmos, al igual que las personas de estos grupos y sus identidades, son casi indistinguibles, pero en realidad guardan una peculiaridad que los hace; aun así, únicos.

### **3.3 Through Culture and Tradition**

La temática de esta pieza gira en torno a la importancia de la música en la cultura puertorriqueña y cómo la música es un aspecto que fortalece la identidad de los puertorriqueños que están lejos de su país. Así lo expresa en una de las entrevistas Patricia Zenón: “A los puertorriqueños les encanta su música y es algo que siempre está presente en toda celebración, la música puertorriqueña”.

Asimismo, los entrevistados explican su experiencia personal en relación a su identificación con la música y coinciden en que para ellos la música fue una herramienta muy importante para entender su cultura. Sobre todo, al vivir lejos del lugar que consideraban su hogar y el de sus ancestros y estar inmersos en un cultura distinta a la que consideraban propia.

*“Y a través de la música pude entender a mi familia, y entender el idioma, y entender la comida. Pero la música fue el punto de partida. Entender la “bomba y plena” y la música jíbara y otras... no solo cosas folclóricas, pero todo lo que salió de Puerto Rico, la música de Maelo, la música de todos. Eso me abrió la puerta para entender a mi familia y entender mi pasado. Y entenderme a mí mismo eventualmente.”* (Camilo Molina)

Incluso, la música tradicional puertorriqueña significó un punto de partida para sus intereses en otros estilos musicales que ahora forman parte de sus vidas:

*“El jazz también, que es una forma de arte estadounidense, me encanta. Pero probablemente tengo una atracción más fuerte por el arte puertorriqueño. Solo porque, cuando era más joven eso era lo que más escuchaba.”* (Luques Curtis)

*“Lo que me llevó al blues, al jazz, al rocknroll y a la salsa fue la Bomba y Plena”* (Camilo Molina)

Estos testimonios demuestran fuertemente la importancia de la música y la retratan como algo más que solo ocio o diversión. La música, especialmente para sociedades migrantes, es una forma de sobrepasar las adversidades, de mantenerse unidos, de sentirse parte de un grupo humano, de honrar y mantener sus raíces vivas y, como se evidencia en las citas, también un medio para encontrarse con uno mismo.

Por todo esto es que Miguel Zenón decidió representar musicalmente estas ideas tan potentes y claves que surgieron de su investigación acerca de la importancia de la música originaria de algún lugar (en este caso Puerto Rico). Como se analizó en el Capítulo 2, Zenón tomó una frase rítmica —precisamente un patrón rítmico común de la bomba y plena puertorriqueña (Ver figura 35)— como punto de partida para esta pieza musical. Sin embargo, tal como sucede con un individuo o sociedad migrante que se aleja de su cultura nativa, esta frase primigénea, al comienzo sencilla y fácil de seguir, sufre, a lo largo de la obra, transiciones y modulaciones de todo tipo que la complejizan y llevan la música a otra dirección.

Resulta muy fácil identificar la analogía de lo expresado por los *nuyoricans* en las entrevistas con respecto al papel de la música en su integración tanto con otros grupos como con el suyo propio y hasta consigo mismos. Así, Zenón transforma el ritmo puertorriqueño y, a través de la pieza, lo hace mutar, cambiar y complementar otros ritmos sin dejar de tenerla presente ni transtocar su esencia en ningún momento.

## CONCLUSIONES GENERALES

*Identities are Changeable* es un producto minuciosamente pensado y elaborado para comunicar mensajes relevantes de una manera altamente creativa. Como se demostró en los análisis musicales del Capítulo 2 de esta investigación, esta es una obra de gran complejidad musical y que utiliza técnicas de composición muy sofisticadas. A pesar de esta complejidad, el autor logra transmitir una serie de mensajes de manera clara al saber vincular la realidad social de los neoyorquinos de ascendencia puertorriqueña con recursos rítmicos específicos.

La polirritmia, la modulación métrica, los cambios de compás, entre otras técnicas musicales son usadas de manera conciente como símbolos de problemáticas sociales y conceptos específicos en el álbum conceptual *Identities are Changeable*.

En la primera pieza analizada, llamada *Identities are Changeable*, todo el ritmo surge a partir del patrón básico de batería presentado en la introducción, el cual presenta una polirritmia de 3 contra 5 contra 7 dentro de un ciclo rítmico de 35 corcheas de duración. La organización de los compases dentro de este ciclo rítmico varía según el protagonismo de uno de estos elementos polirrítmicos (3, 5 y 7) y la melodía de la pieza se adapta a estas distintas organizaciones mediante la modificación rítmica de sus motivos. Estos recursos rítmicos representan la multiplicidad, maleabilidad y condición de constante cambio de las identidades, temática principal en las entrevistas de esta pieza, ya que, así como la percepción rítmica varía en distintos momentos de la obra, la identidad de un individuo va variando durante su experiencia de vida.

La segunda pieza analizada, titulada *Same Fight*, se construye a partir de la idea de dos ritmos diferentes (1-2 y 2-3), que podrían resultar similares entre sí debido a que ambos están conformados por un golpe corto seguido de uno largo. En toda la obra se juega con estos ritmos, aprovechando su similitud para crear modulaciones métricas, polirritmia, y cambios de indicador de compás. Esta propuesta rítmica se relaciona con la temática discutida en las entrevistas acerca de la unión identitaria entre aquellos de ascendencia puertorriqueña y los afroamericanos neoyorquinos. Tal y como sucede con los ritmos de esta pieza, a pesar de que estos grupos de individuos y sus identidades son diferentes y únicos, también comparten muchos aspectos en común, tales como el color de piel, la opresión social que han sufrido a lo largo de la historia, y la lucha que viven cada día para hacer valer sus derechos.

La tercera y última pieza analizada, titulada *Through Culture and Tradition*, se desarrolla en base a dos melodías, denominadas Tema 1 y Tema 2, los cuales sufren variaciones a raíz de cambios en la percepción del pulso original de la pieza. Estos cambios se logran por medio de dos recursos rítmicos: la modulación métrica, y la creación de un pseudo-pulso. La temática de las entrevistas en esta pieza gira en torno a la importancia de la música en la cultura puertorriqueña, cómo la música es un aspecto que fortalece la identidad de los puertorriqueños que están lejos de su país, y cómo la música puertorriqueña significó un punto de partida para entender su cultura y construir su identidad. Así, las ideas rítmicas de los Temas 1 y 2 en la pieza representan este “punto de partida”, y los cambios en la percepción del pulso y las demás modificaciones que sufren estas melodías representan la construcción y desarrollo de la identidad de los *nuyoricans*.

El análisis realizado en cada una de estas piezas da cuenta de cómo las tensiones identitarias de un grupo social pueden verse reflejadas y dialogar con recursos musicales específicos, como la polirritmia en este caso en particular. Esta investigación pone en evidencia cómo una obra musical está íntimamente relacionada con el contexto social en la que se inscribe. Esta no se puede entender a profundidad si no se tiene en cuenta el entorno en la que fue creada.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abbey, N. (2011). *Aspects of rhythm in the music and improvisation in six pieces by bassist Avishai Cohen* (Tesis de licenciatura). Edith Cowan University, Joondalup, Australia.
- Anderson, B. (1983). *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica
- Costa, F. (2003). *Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: análisis de la obra para piano Vingt Regars Sur L'Enfant – Jesús* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia, Valencia, España.
- Degregori, C. (2003). Identidad, nación y diversidad cultural. En Oliart, P. (ed.) *Territorio, cultura e historia: materiales para la renovación de la enseñanza sobre la sociedad peruana*. Lima: Proeduca-GTZ: IEP Instituto de Estudios Peruanos.
- Duany, J. (1984). Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of "Salsa". *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, pp. 186-216.
- Flores, J. (2009). *The Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning*. Nueva York, Estados Unidos de América: Taylor and Francis
- García, N. (2000). *Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano*. Recuperado de <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/129>
- García, N. (2002). *La Cultura Visual En La Época Del Posnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la identidad?* Recuperado de [nuso.org/media/articles/downloads/3078\\_1.pdf](http://nuso.org/media/articles/downloads/3078_1.pdf)
- Green, D. (1965). *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. Nueva York, Estados Unidos de América: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Hoenig, A., & Weidenmueller, J. (2009), J. *Intro to Polyrythms*. Missouri: Estados Unidos de América: Mel Bay Publications, Inc.
- Manrique, N. (2005). *Territorio y Nación: la difícil construcción de la comunidad nacional*. Recuperado de <http://www.pucp.edu.pe/aulamagna/2005/docs/manrique.pdf>
- Meintjes, L. (1990). Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning. *Ethnomusicology*, 34(1), 37-73.
- Moreno, J. (2014). Past Identity: Guillermo Klein, Miguel Zenón, and the Future of Jazz. En P. Vila. (Ed.), *Music and Youth Culture in Latin America: Identity*

- Construction Processes from New York to Buenos Aires*, pp. 81-105. Nueva York, Estados Unidos de América: Oxford University Press
- Nemeyer, E. (2015, Marzo). "Entrevista a Miguel Zenón". En *Jazz Inside*. Recuperado de <http://miguelzenon.com/articles/JINYMARCH15webFINAL.pdf>
  - Pinckney, W. (1989). Puerto Rican Jazz and the Incorporation of Folk Music: An Analysis of New Musical Directions. *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, pp. 236-266
  - Romero, R. (2015). Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, pp. 100-129
  - Restiffo, M. (sin fecha). *Pescado Soluble: el surrealismo de Luis Alberto Spinetta*. Recuperado de [https://www.academia.edu/4202923/PESCADO\\_SOLUBLE\\_EI\\_surrealismo\\_de\\_Luis\\_Alberto\\_Spinetta](https://www.academia.edu/4202923/PESCADO_SOLUBLE_EI_surrealismo_de_Luis_Alberto_Spinetta)
  - Stein, L. (1962). *Structure and Style: The study of analysis of musical forms*. Illinois, Estados Unidos de América: Summy-Birchard Company
  - Turino, T. (1999). Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, pp. 221-255
  - Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá, Colombia: Multiletras Editores.
  - Wissmuller, C. (2015, Marzo). "Entrevista a Miguel Zenón". En *Jazzed*. Recuperado de <https://miguelzenon.com/articles/ZenonJazzEdCoverMarch2015.pdf>
  - Ychicawa, K. (2016). *Metric Permeability: Models of Rhythmic Construct and Metric Manipulation in Modern Jazz*. (Tesis de maestría). New York University, Nueva York, Estados Unidos de América.
  - Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito, Ecuador: Ediciones ABYA-YALA. Recuperado de [http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=abya\\_yala](http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=abya_yala)
  - Zenón, M (2014). *Identities are Changeable Charts (with interviews)*. Recuperado de [http://miguelzenon.com/charts/Identities%20are%20Changeable%20\(W%3AInterviews\).pdf](http://miguelzenon.com/charts/Identities%20are%20Changeable%20(W%3AInterviews).pdf)
  - Zenón, M (2013). *Identities are Changeable*. Partitura completa para cuarteto de jazz, bigband de jazz y palabra hablada pre-grabada. Nueva York.