



Vigilada Mineducación

Como Tambor y Voz: Análisis de la aplicación del piano en músicas afroamericanas

Like Drum and Voice: Analysis of the Application of the Piano in African-American Music

JUAN SEBASTIÁN RAMIREZ ESPINOSA

Artículo de investigación para optar por el título de Magíster en Música.

Asesora

Laura Isabel Lennis-Cortés, Ph.D.

UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE ARTES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN
2025

Como Tambor y Voz: Análisis de la aplicación del piano en músicas afroamericanas

Resumen

Este trabajo analiza la influencia de los elementos africanos en el lenguaje pianístico de las músicas afrodescendientes del continente americano. Se abordan elementos estructurales, rítmicos y tímbricos que evidencian una lógica musical heredada de tradiciones africanas, que han sido resignificadas desde el piano en géneros como el jazz, la salsa, el funk y el blues. Se aborda el piano como instrumento percusivo y expresivo, más allá de su concepción melódico-armónica tradicional en géneros como la salsa y el funk. Se propone un marco de análisis basado en principios organizativos característicos de las músicas africanas, como la interacción entre elementos constantes y variables, y la combinación de agrupaciones binarias y ternarias del pulso. Por medio de este texto, se pretende profundizar en los elementos que permiten entender los africanismos del piano en América, con especial interés en su futura aplicación al estudio de las músicas afrocolombianas.

Palabras Clave: Africanismos, piano, músicas afrodescendientes, ritmo, timbre, blues, salsa, funk, tradiciones africanas, músicas afrocolombianas.

Like Drum and Voice: An Analysis of the Application of the Piano in African-American Music

Abstract

This work analyzes the influence of African elements on the piano language of Afro-descendant music from the Americas. It addresses structural, rhythmic, and timbral elements that reveal a musical logic inherited from African tradition--reinterpreted through the piano in genres such as jazz, salsa, funk, and blues. It addresses the piano as a percussive and expressive instrument beyond its traditional melodic-harmonic conception in genres such as salsa and funk. Additionally, this document proposes an analytical framework based on organizational principles characteristic of African music, such as the interaction between constant and variable elements and the combination of binary and ternary pulse groupings. This text aims to delve deeper into the elements that allow us to understand the Africanisms of the piano in the Americas, with special interest in their future application to the study of Afro-Colombian music.

Keywords: Africanisms, piano, Afro-descendant music, rhythm, timbre, blues, salsa, funk, African traditions, Afro-Colombian music.

Introducción

Desde el siglo XIX, el piano se consolidó como un instrumento central en la práctica musical europea, alcanzando un alto grado de sofisticación técnica y expresiva con figuras como Frédéric Chopin y Franz Liszt. Sin embargo, al ser introducido en el continente americano por los colonizadores europeos, el piano entró en contacto con realidades culturales profundamente distintas. En particular, la presencia de africanos esclavizados y sus descendientes desempeñó un papel fundamental en la transformación del lenguaje pianístico en América.

Las prácticas musicales africanas, de transmisión oral y con características estructurales, rítmicas y melódicas diferentes a las europeas; trazaron nuevas rutas expresivas para el piano. Esta mezcla dio lugar a formas pianísticas que se alejaban de la tradición occidental, desarrollando un lenguaje pianístico marcado por la presencia de africanismos en las músicas populares del continente. En este trabajo, se usará el término *africanismo* para referirse a las lógicas musicales provenientes de prácticas africanas, tal como se observan en el piano dentro de las músicas afrodescendientes del continente americano.

El musicólogo estadounidense Olly Wilson (1974) propone la existencia de una esfera cultural de música negra—que incluye a los pueblos africanos y afrodescendientes de África Occidental, Sudamérica, Norteamérica y el Caribe—desde lo que denomina la perspectiva negra en la música. Por su parte, Van Seters (2011) señala que el piano en el

jazz funciona predominantemente como instrumento de percusión, y que su lógica rítmica deriva de las prácticas musicales africanas traídas por los esclavos a América.

No obstante, la discusión sobre los africanismos en el piano se ha centrado principalmente en las músicas afroestadounidenses, y con menor intensidad, en las tradiciones latinoamericanas. Tal es el caso de Colombia, donde, a pesar de la riqueza y diversidad de músicas afrodescendientes, existen pocos estudios sobre el uso del piano en estos contextos.

Por esta razón, el propósito de este trabajo es profundizar en los africanismos presentes en el piano dentro de las músicas americanas, mediante el análisis de diversas obras y prácticas pianísticas provenientes del norte, la parte central y el sur del continente americano.

Marco Teórico

El continente africano se caracteriza por su extrema diversidad cultural, al albergar una amplia variedad de grupos étnicos, cada uno con su propio idioma y prácticas culturales. Esta pluralidad evidencia la heterogeneidad de la cultura africana (Mashau, Kone, & Mutshaeni, 2015). Sin embargo, existen rasgos comunes en sus sistemas de creencias y valores que crean vínculos entre estos grupos y los diferencian de otros pueblos en otros continentes. Los africanos que fueron llevados a América desarrollaron un sentido de comunidad e identidad africana a partir de estas coincidencias culturales, pese a pertenecer a distintas etnias y no compartir una lengua común (Wilson, 1974).

En América, esta identidad africana se consolidó particularmente a través de sistemas de comunicación transformados por los afrodescendientes para adaptarse a sus nuevas realidades. Lenguas criollas como el papiamento en el Caribe holandés, el palenquero y el criollo sanandresano en Colombia, así como el criollo haitiano, surgieron como soluciones lingüísticas que facilitaron la comunicación entre personas de distintos orígenes étnicos. Estas lenguas son el resultado de la mezcla entre idiomas africanos y lenguas coloniales europeas; la cual fue clave para construir una identidad lingüística común (Patiño Rosselli, 1998).

Más allá de facilitar la comunicación, este proceso lingüístico permitió el surgimiento de nuevas formas de expresión cultural. En el proceso de construcción identitaria, la cultura funcionó como un espacio simbólico compartido desde el cual se articularon sentidos de pertenencia y memoria colectiva. Así, se convirtió en una herramienta esencial tanto para la preservación de saberes ancestrales como para la resistencia frente a los procesos de deshumanización impuestos por el sistema esclavista.

Este sistema despojaba a las personas de su libertad y se les prohibía aprender a leer y a escribir. La música y la danza, por lo tanto, eran sus principales formas de expresión creativa (Garon, 1996). En este contexto, Salaam (1995) afirma que la música ha sido considerada una lengua materna para los afroamericanos: un lenguaje no verbal mediante el cual se manifiesta la máxima expresión del yo. De este modo, la música no solo ha actuado como un medio de expresión, sino también como una poderosa herramienta para la unificación cultural afroamericana y para la consolidación de su identidad.

Esta dimensión social de la música es particularmente evidente en las prácticas sonoras de las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano. Birenbaum

Quintero (2012) sostiene:

Para las comunidades negras del Pacífico Sur, las prácticas sonoras no se limitan a la producción del sonido, ni mucho menos a un concepto occidental de “música”. Más bien, hacen parte de una cosmovisión sonora, profundamente sentida y mantenida en el procomún social y el interior personal, que comprende y media las afectividades y epistemologías locales del mundo, natural y sobrenatural, y de los seres, humanos y no-humanos, que lo habitan.

Este contexto también influye profundamente en la forma en que se realiza la música. Según Birenbaum Quintero (2012), las interpretaciones musicales varían dependiendo de su función. Por ejemplo, si tienen lugar en la selva o en la playa, si abordan temas religiosos o profanos, o si rinden homenaje a niños o adultos en funerales. Prácticas similares se encuentran en comunidades afrodescendientes de Cuba, Brasil y, en general, en toda la diáspora africana del continente.

Junto a esto, las músicas afrodescendientes en América comparten células rítmicas comunes. Entre ellas se destacan la Clave (Ver Figura 1), los Cinquillos y Tresillos cubanos (Ver Figura 2)

Figura 1. La Clave en su forma 3-2.



Figura 2. Tresillo y Cinquillo cubanos



En el caso del jazz, diversos investigadores señalan que estos patrones rítmicos tienen su origen en Haití a finales del siglo XVIII (Washburne, 1997), y que fueron introducidos en Nueva Orleans por músicos cubanos durante el surgimiento del género (Delanoy, 2001).

Ahora bien, a diferencia de Cuba y Nueva Orleans, cuya relación cultural ha sido ampliamente documentada, la distancia geográfica limitó el intercambio musical entre Uruguay y Brasil con las islas del Caribe. Sin embargo, la clave, los cinquillos y los tresillos también están presentes como elementos esenciales en expresiones musicales del Cono Sur, como el candombe uruguayo, el partido alto y la samba brasileña.

En este marco, el musicólogo nigeriano Laz Ekwueme (1975), al describir las propiedades que organizan el discurso musical en los ensambles de África Occidental, expone un concepto que también puede observarse en la música de los afrodescendientes en América. Según este concepto, los ensambles musicales presentan dos tipos de elementos: constantes y variables. Estos elementos configuran la forma y textura de la música y articulan los recursos melódicos y rítmicos.

Los elementos constantes corresponden a patrones rítmicos ejecutados por instrumentos específicos que se mantienen inalterables a lo largo de la pieza. Por su parte, los elementos variables introducen variación mediante acompañamientos rítmicos irregulares y de carácter improvisado.

Este tipo de organización se puede observar en diversas músicas afrodescendientes en América. En la cumbia tradicional colombiana, por ejemplo, el llamador ejecuta un patrón constante, mientras que el alegre introduce variaciones. En la salsa, la conga se encarga del constante y el bongó del variable. En el jazz, el contrabajo ofrece un constante con el llamado *walking bass*, mientras que el piano asume el variable manteniendo un discurso rítmico irregular e improvisado (Ver Figura 4).

Figura 4. Patrones rítmicos a partir de elementos constantes y variables.

The figure displays four musical staves in 4/4 time, illustrating rhythmic patterns for different instruments and roles. The first two staves are grouped under 'Cumbia', and the last two under 'Salsa'.

- Llamador (Cumbia):** Shows a constant rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing up, starting on the second line of the staff.
- Alegre (Cumbia):** Shows a variable rhythmic pattern consisting of eighth notes with stems pointing down, starting on the second line of the staff.
- Congas (Salsa):** Shows a constant rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing down, starting on the second line of the staff.
- Bongó (Salsa):** Shows a variable rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing down, starting on the second line of the staff, with some notes marked with an 'x' to indicate specific accents or variations.

Jazz

Contrabajo

Piano

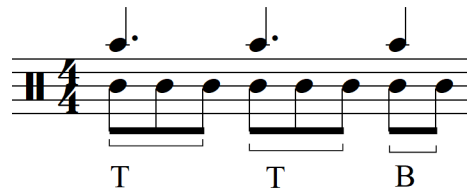
Nota: Elementos rítmicos estructurales en músicas afrodescendientes (cumbia, salsa y jazz).

Además, Ekwueme (1975) menciona que las figuraciones rítmicas que estructuran la música africana se organizan desde la subdivisión del pulso, a través de su agrupación de forma binaria y ternaria. Es decir, en un compás de 4/4, donde el pulso corresponde a la negra y la subdivisión a la corchea, las ocho corcheas que caben en dicho compás pueden agruparse en motivos de dos o tres corcheas. Esto puede observarse en los siguientes ejemplos extraídos de patrones rítmicos usados en músicas con influencia africana en América (ver Figura 5 y 6).

Figura 5. Subdivisión del pulso en el patrón de clave del bossa nova.

Nota: Subdivisión del pulso agrupado en ritmos binarios y ternarios. La parte superior muestra el patrón rítmico completo, y la inferior, las agrupaciones de las subdivisiones.

Figura 6. Ejemplo de agrupaciones de las subdivisiones del pulso.



Nota: Subdivisiones binarias (B) y ternarias (T), en el patrón de tresillo cubano. La línea superior muestra el patrón en sí, y la inferior, las agrupaciones de las subdivisiones. El tresillo cubano fue indispensable en el desarrollo de la síncopa del ragtime, que eventualmente desembocaría en el jazz.

Además de la dimensión rítmica, otros aspectos estructurales como la afinación y el timbre también reflejan estos africanismos musicales en la diáspora.

La afinación o temperamento es un elemento clave para comprender la organización sonora en distintas tradiciones musicales. En el caso de la música occidental, el sistema de temperamento igual se consolidó como estándar a partir del siglo XIX, especialmente con el auge del piano y la armonía tonal (Bakker, 2016). Otras culturas, en cambio, han empleado diversos sistemas de afinación a lo largo de los siglos, especialmente en músicas de tradición oral o folclórica.

En las prácticas musicales del Pacífico sur colombiano se observa una preferencia por sonidos ricos en sobretonos, lo cual suele interpretarse como una herencia de las tradiciones musicales africanas (Blasco, 2012). Los sobretonos son aquellas frecuencias que se ocurren por encima de la frecuencia fundamental de un sonido. Los armónicos constituyen un caso particular entre los sobretonos, ya que sus frecuencias mantienen una relación matemática exacta con la fundamental. Esta regularidad, conocida como la

serie armónica, ha sido fundamental para el desarrollo del sistema tonal en la música occidental. No todos los sobretonos son armónicos: aquellos cuya frecuencia no guarda esa proporción matemática con la fundamental, se conocen como inarmónicos.

Un ejemplo notable del uso preferencial de sobretonos inarmónicos en un sistema de afinación se encuentra en las marimbas de chonta del Pacífico colombiano, cuyos intervalos de octava suelen estar más bajos que los definidos por un mismo temperamento. Esta afinación refleja una continuidad estructural con sistemas musicales africanos, en los que la organización sonora no se basa en la escala temperada, sino en principios acústicos orientados a funciones expresivas específicas, como la generación de densidad y tensiones tímbricas. Por lo tanto, la presencia de sobretonos inarmónicos en las marimbas no solo constituye una marca tímbrica, sino también un testimonio de una lógica musical distinta, heredada y resignificada en el contexto del Pacífico colombiano (Blasco, 2012).

Esta lógica de flexibilidad tonal también puede observarse en las músicas afroestadounidenses. El blues, por ejemplo, se caracteriza por el uso de *bends* o alteraciones microtonales, conocidas como *blue notes*, que se desvían sutilmente de los intervalos definidos por el sistema temperado (Weisethaunet, 2001). En el caso del piano, que no permite modificar la afinación de una nota individual durante la ejecución, esta práctica se traduce frecuentemente en la alternancia o superposición de la tercera menor y la tercera mayor dentro de un mismo acorde. Más que una elección armónica convencional, esta combinación busca evocar una sonoridad intermedia, situada entre ambas terceras, como una forma de aproximarse al gesto expresivo que, en otros

instrumentos como la guitarra, la trompeta o la voz, puede realizarse con mayor libertad (Weisethaunet, 2001). Esta sonoridad no solo define la estética del blues, sino que constituye un vehículo expresivo fundamental. A través de ella, los músicos afroestadounidenses buscaban comunicar una emoción profunda de melancolía o dolor, sentimiento que dio origen al nombre del género, blues, asociado con la expresión emocional de “sentirse triste” o “estar azul” (*feeling blue*) (Weisethaunet, 2001).

Por último, la influencia de las lenguas tonales africanas en la organización de alturas y articulaciones dentro de las músicas afrodescendientes puede considerarse significativa, especialmente en lo que respecta a las tradiciones vocales. Las lenguas habladas en gran parte de África son predominantemente tonales (Mukuna, 1997). En este tipo de lenguas, el significado de una palabra no depende únicamente de los sonidos segmentales, sino también de las inflexiones melódicas con que se articula. Según Mukuna (1997), estas inflexiones no solo son fundamentales en la construcción melódica del canto africano, sino que también condicionan la textura armónica y el ritmo musical. De este modo, la organización melódica en tradiciones como el jazz, el son cubano, el blues o la música afrocolombiana, no debe entenderse exclusivamente desde principios armónicos occidentales, sino también como el resultado de patrones expresivos profundamente enraizados en estructuras lingüísticas africanas.

Este trabajo se basa en el análisis de partituras, grabaciones y transcripciones de obras representativas del jazz, la salsa, el funk, el blues y las músicas afrocolombianas. Entre los materiales analizados se incluyen *Maple Leaf Rag* de Scott Joplin, *Remember*

interpretada por Wynton Kelly en el disco *Soul Station* de Hank Mobley, *St. Louis Blues Boogie* en la versión de Brian Holland y Danny Coats, la sesión de improvisación entre Cory Henry y Michael League (registrada en un taller en Río de Janeiro en 2023), así como patrones rítmicos específicos como el tumbao de piano en la salsa. Los resultados se organizan bajo dos ejes principales: el piano como instrumento percusivo, explorando su dimensión rítmica y tímbrica; y el piano como voz, examinando su capacidad para emular gestos expresivos del canto afrodescendiente. Esta estructura permite al lector identificar de forma clara los africanismos presentes en cada dimensión analizada.

Resultados

El Piano Como Instrumento Percusivo: Función Rítmica Y Timbre En Músicas Afrodescendientes

En la música afrodescendiente, el ritmo constituye un elemento fundamental que remite a sus raíces africanas, y se manifiesta principalmente a través de la percusión. En la conga, por ejemplo, la altura y la articulación de las notas dependen de la manera en que se ejecutan los ataques, los cuales pueden especificarse en la partitura (véase Figura 7). De este modo, un patrón rítmico puede adquirir gran variedad tímbrica sin alterar su estructura formal.

Figura 7. Representación estándar de cinco tipos de ataque en la conga.



En la salsa, por ejemplo, las congas suelen interpretar el llamado "ritmo de marcha", caracterizado por una sucesión regular e ininterrumpida de ocho corcheas por compás (Ver Figura 8). Las variaciones de altura y articulación subyacen en su ejecución (Ver figura 9).

Figura 8. Representación escrita del ritmo de las congas en una marcha de salsa.



Figura 9. Representación del mismo patrón diferenciando los tipos de ataque.



Nota: En este patrón, ambas manos se alternan de forma continua, indicadas como I (mano izquierda) y D (mano derecha).

En este contexto rítmico, el piano también es abordado como un instrumento de percusión. En géneros como el funk, se concibe como un tambor temperad—un instrumento capaz de producir alturas definidas, pero utilizado con un enfoque rítmico. Su sonoridad se enriquece a través de la combinación de alturas y tipos de ataque para generar variedad sobre patrones repetitivos. En el siguiente ejemplo (Ver Figura 10), extraído de una sesión de improvisación entre el pianista Cory Henry y el bajista Michael League en un taller en Río de Janeiro (Nehemiahs Avlis, 2023), se observa cómo el piano

articula un discurso más rítmico que melódico. En la Figura 10, se muestra cómo el patrón, distribuido entre ambas manos.

Figura 10. Patrón rítmico, y transcripción de patrón rítmico según su ejecución.

The image displays two musical staves. The top staff is a single-line notation in treble clef, showing a rhythmic pattern in 4/4 time. It consists of four measures: the first and third measures have a dotted quarter note followed by an eighth note, and the second and fourth measures have a quarter note followed by an eighth note. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) in 4/4 time, transcribing the same pattern. The right hand (treble clef) plays chords in the first and third measures, and single notes in the second and fourth measures. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment throughout all four measures.

Nota: Al igual que en la conga, el patrón se ejecuta alternando ambas manos.

El piano también cumple funciones diferenciadas en el ensamble según el género.

En sintonía con lo planteado por Ekwueme (1975), puede funcionar como instrumento constante o variable, dependiendo del contexto.

Un ejemplo del piano como instrumento de función constante se encuentra en el tumbao de la salsa. En este género, el piano debe mantener un patrón rítmico estable durante las secciones de acompañamiento (Ver Figura 11). Aunque el patrón se adapta a los cambios armónicos, su estructura rítmica permanece inalterada (Ver Figura 12), lo que lo diferencia de otros instrumentos cuya función es variable.

Figura 11. Tumbao estándar de piano en salsa.



Nota: En este ejemplo la armonía oscila entre la tónica (Dm) y la dominante (A7) por cambio de compás.

Figura 12. Simplificación rítmica del tumbao. diferenciando entre registros grave y agudo.



Nota: Ejemplo donde se diferencia el registro grave y el agudo.

En contraste, el piano como instrumento de función variable es común en el jazz. A diferencia de la salsa, donde se espera estabilidad rítmica, el pianista de jazz debe responder de forma improvisada y continuar al discurso que los demás instrumentos proponen. En el siguiente ejemplo (véase Figura 13), tomado del tema *Remember* del disco *Soul Station* de Hank Mobley (Blue Note, 1960), se observa cómo el pianista Wynton Kelly elabora frases rítmicas que responden a la intención expresiva de la música. Mientras el contrabajo mantiene un patrón regular de *walking bass*, característico de su función constante dentro del ensamble, el piano introduce espontaneidad y variación, asumiendo funciones rítmicas y tímbricas.

Figura 13. Transcripción de saxofón, piano y contrabajo en *Remember*.

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone (Sx.), Piano (Pno.), and Double Bass (C.B.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The saxophone part is written in the treble clef and features a melodic line with eighth and quarter notes. The piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support with chords and arpeggios. The double bass part is written in the bass clef and plays a steady bass line with eighth and quarter notes.

Nota: Obra original compuesta por Irving Berlin y grabada por Hank Mobley (Blue Note, 1960).

En los ensambles de música afrodescendiente, los elementos constantes y variables, así como aquellos que cumplen funciones tímbricas desde la ejecución rítmica, también se articulan mediante combinaciones de agrupaciones binarias y ternarias en la subdivisión del pulso. Esta característica, como menciona Ekwueme (1975), es fundamental en muchas tradiciones musicales de África Occidental y se encuentra también en géneros como el ragtime.

En los compases 17 a 20 (Ver Figura 14) de *Maple Leaf Rag*, compuesto por Scott Joplin en 1899, se observa cómo la figuración rítmico-melódica alterna grupos de tres semicorcheas (agrupadas como corcheas con puntillo) sobre un compás binario (2/4), produciendo un efecto de hemiola.

Figura 14. Fragmento de *Maple Leaf Rag* (compases 17–20).



Figura 15. Notación del mismo fragmento destacando las hemiolas.



En la Figura 16 se observa cómo los arpeggios ascendentes que conforman la melodía están reforzados a través de un intervalo de octava, lo que permite distinguir entre la línea melódica y el relleno rítmico.

Figura 16. Análisis textural del fragmento de *Maple Leaf Rag*.



Nota: En este ejemplo se diferencia la melodía y el acompañamiento.

Estos ejemplos permiten entender cómo el piano adopta una lógica interpretativa fuertemente influenciada por principios rítmicos y tímbricos de origen africano en diversos géneros afrodescendientes. El piano no solo cumple funciones armónicas o

melódicas propias de la tradición musical occidental, sino que actúa como un instrumento de percusión, adaptándose a las dinámicas del ensamble según el género y el contexto. La noción de función constante o variable resulta útil para comprender cómo el piano se inserta en estructuras rítmicas colectivas, ya sea manteniendo patrones estables, como en la salsa, o participando activamente en la improvisación, como en el jazz. Asimismo, la combinación de agrupaciones binarias y ternarias en la subdivisión del pulso, junto con la articulación de ataques específicos, revela una concepción del ritmo que va más allá de la métrica occidental convencional. Consecuentemente, las aplicaciones técnicas y estructurales del piano en estas músicas permiten apreciar una forma de pensamiento musical que encuentra su raíz en las tradiciones sonoras africanas, reconfiguradas en el contexto americano.

El Piano Como Voz: Traducción Idiomática Del Canto Afrodescendiente En El Blues

Uno de los modos en que el piano incorpora elementos propios de la tradición vocal afrodescendiente es a través de la imitación de ciertos gestos expresivos del canto. En el blues, es posible observar cómo el piano busca emular recursos característicos del estilo vocal afrodescendiente. Para lograrlo, los pianistas recurren a diferentes estrategias técnicas y sonoras. Por ejemplo, el uso de apoyaturas permite evocar los *bendings* vocales y las afinaciones flexibles propias de los cantantes de blues, quienes no se ajustan necesariamente a los valores exactos del sistema temperado. Asimismo, los *clusters* o acordes de notas contiguas se utilizan para reproducir el efecto de una voz rasgada o desgarrada, aportando un color áspero e intensamente expresivo. Finalmente, los

trémolos en el piano remiten a los *flips* vocales, es decir, a los rápidos cambios de altura que caracterizan el estilo interpretativo del blues.

Este tipo de procedimientos técnicos se puede observar con claridad en interpretaciones del repertorio blues. Por ejemplo, en la obra de W.C Handy *St. Louis Blues Boogie*, en versión de Brian Holland y Danny Coots (2014), se recurre al uso de apoyaturas en la mano derecha que ascienden de la tercera menor a la mayor (Ver Figura 17). Este gesto busca evocar los *bends* vocales propios del canto afrodescendiente, en los que la afinación se flexibiliza de manera expresiva y no se ajusta a los valores exactos del sistema temperado. En el piano, este recurso logra simular esa elasticidad melódica, transmitiendo una sensación de ambigüedad tonal cercana a la expresividad de la voz humana.

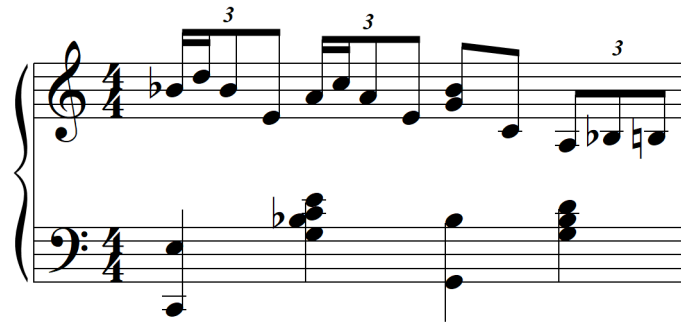
Figura. 17. Fragmento de *St. Louis Blues Boogie* en versión de Brian Holland.



Además del uso de apoyaturas para evocar los *bends* vocales, la misma interpretación de *St. Louis Blues Boogie* por Brian Holland y Danny Coots (2014) recurre a trémolos arpegiados para simular los *flips* (Ver Figura 18), es decir, los rápidos y expresivos cambios de altura propios del fraseo en el blues. En este pasaje, los trémolos se despliegan en la mano derecha como arpeggios ascendentes y descendentes que simulan la

agilidad melódica y la fluidez de la voz humana. Esta estrategia no busca reproducir una altura fija, sino generar una oscilación sonora que remite al carácter elástico e impredecible de la línea vocal afrodescendiente. En el contexto pianístico, estos trémolos no sólo aportan dinamismo rítmico, sino que también actúan como una traducción idiomática del gesto vocal, conservando su intensidad expresiva.

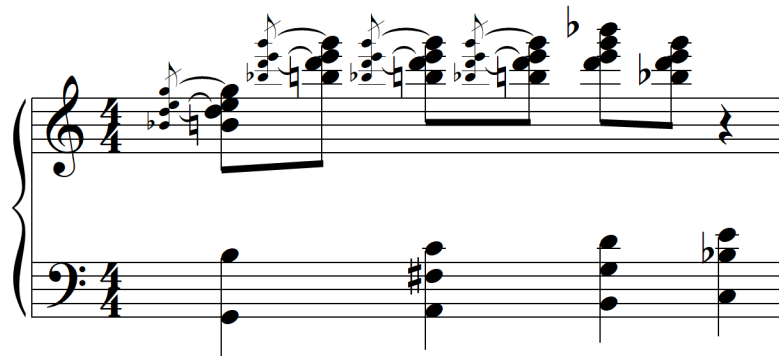
Figura 18. Fragmento de *St. Louis Blues Boogie*, en versión de Brian Holland.



Un tercer recurso expresivo presente en la misma interpretación de *St. Louis Blues Boogie* por Brian Holland y Danny Coats (2014) es el uso de *clusters* en la mano derecha, que integran además una apoyatura ascendente de la tercera menor a la mayor (Ver Figura 19). Esta combinación produce una sonoridad áspera y densa, que remite al timbre de una voz rasgada o desgarrada, recurso expresivo frecuente en las tradiciones vocales afrodescendientes. En el piano, el *cluster* funciona como un gesto percusivo y textural, que no busca claridad armónica sino intensidad tímbrica. La presencia simultánea de ambas terceras refuerza, una vez más, la evocación de una sonoridad intermedia, propia de la flexibilidad tonal del blues. De este modo, el gesto instrumental no sólo aporta tensión y

dramatismo, sino que reinterpreta el carácter visceral del canto a través de los recursos idiomáticos del piano.

Figura 19. Fragmento de *St. Louis Blues Boogie* en versión de interpretación de Brian Holland.



Al analizar los fragmentos de *St. Louis Blues Boogie* se concluye que el piano, no se limita a su papel tradicional como instrumento armónico o melódico en el blues, sino que asume una función expresiva profundamente influenciada por la tradición vocal afrodescendiente. A través de recursos como las apoyaturas, los trémolos y los *clusters*, el piano logra traducir gestos propios del canto, como los *bends*, los *flips* y la voz rasgada, en un lenguaje idiomático propio del instrumento. Estas técnicas no son simples adornos, sino estrategias sonoras que permiten al pianista ampliar el potencial expresivo del instrumento, acercándose a la elasticidad, ambigüedad tonal y riqueza tímbrica de la voz humana. En ese sentido, el piano se convierte en un medio de traducción sonora, capaz de reconfigurar los rasgos vocales afrodescendientes dentro de una lógica instrumental, revelando una dimensión performativa y cultural que va más allá de lo escrito en la partitura.

Discusión

El análisis desarrollado a lo largo de este trabajo permitió evidenciar que el piano, lejos de restringirse a su tradición europea, ha sido profundamente transformado por los africanismos presentes en las músicas afrodescendientes del continente americano. Desde su concepción rítmica y percusiva en géneros como la salsa y el funk, hasta su capacidad para emular gestos vocales en el blues, el piano adopta funciones que reformulan su lenguaje tradicional a partir de principios sonoros de raíz africana.

Este estudio permite concluir que los africanismos no se manifiestan únicamente en aspectos rítmicos, como la combinación de subdivisiones binarias y ternarias del pulso, sino también en dimensiones tímbricas, melódicas y estructurales. Recursos como la superposición de terceras y el uso de *clusters* y trémolos responden a una lógica musical orientada hacia la expresividad, la interacción, y la flexibilidad; en contraste con las convenciones del sistema temperado occidental.

Reconocer en el piano un instrumento capaz de asumir estas lógicas, tanto en su dimensión rítmica como en su dimensión expresiva, permite ampliar la mirada sobre su rol en las músicas del continente. Esta perspectiva invita a repensar el análisis pianístico a través de cualidades que no provienen exclusivamente de la tradición europea, y a valorar las múltiples formas en que el legado africano sigue configurando la creación, la interpretación y la reflexión musical en América.

Referencias

- Bakker, A. (2016). *Tuning and temperament in Western music* [Student presentation]. DigitalCommons@Cedarville.
https://digitalcommons.cedarville.edu/music_and_worship_student_presentations/5
- Birenbaum Quintero, M. (2012). *Músicas y prácticas en el Pacífico afrocolombiano*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Blasco, C. M. (2012). *Músicas y prácticas en el Pacífico afrocolombiano*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Delannoy, L. (2024). *¡Caliente!: Una historia del jazz latino*. Fondo de Cultura Económica.
- Ekwueme, L. E. (1975). Structural levels of rhythm and form in African music: With particular reference to the West Coast. *African Music: Journal of the International Library of African Music*, 5(4), 27–35.
- Franich, K. H., & Lendja Ngnemzué, A. B. (2021). Feeling the beat in an African tone language: Rhythmic mapping between language and music. *Frontiers in Communication*, 6, Article 653747. <https://doi.org/10.3389/fcomm.2021.653747>
- Garon, P. (1996). *Blues and the poetic spirit*. City Lights Books.
- Holland, B., & Coats, D. (2014, November 5). *St. Louis Blues Boogie* [Video]. YouTube. Rivermont Records. <https://www.youtube.com/watch?v=RG5ZKk3Uaio>
- Mashau, T. D., Kone, D. S., & Mutshaeni, H. N. (2015). *African culture and identity*. XYZ Press.
- Mukuna, K. W. (1997). Creative practice in African music: New perspectives in the scrutiny of Africanisms in diaspora. *Black Music Research Journal*, 17(2), 239–250.
- Nehemiahs Avlis. (2023, February 9). *Cory Henry and Michael League – Funk improvisation | Workshop in Rio* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8cfpQdPY2pM>
- Patiño Rosselli, C. (1998). *Lenguas criollas de Colombia: El palenquero y el criollo sanandresano*. Instituto Caro y Cuervo.
- Salaam, K. Y. (1995). It didn't jes grew: The social and aesthetic significance of African American music. *African American Review*, 29(2), 351–375.
- Van Seters, T. (2011). *Eighty-eight drums: The piano as percussion instrument in jazz* (Doctoral dissertation). University of XYZ.
- Washburne, C. (1997). The clave of jazz: A Caribbean contribution to the rhythmic foundation of an African-American music. *Black Music Research Journal*, 17(1), 59–80.
- Weisethaunet, H. (2001). Is there such a thing as the 'blue note'? *Popular Music*, 20(1), 99–116.