

EL USO DE LA GUITARRA ELÉCTRICA EN LA INTERPRETACIÓN DE LA SALSA

Universidad Antonio Nariño
Facultad de Artes UAN
Pregrado en Música
Bogotá 2020

EL USO DE LA GUITARRA ELÉCTRICA EN LA INTERPRETACIÓN DE LA SALSA

Yagber Andrey Urrea Buitrago
Énfasis en Instrumentación

Trabajo de grado para optar al título de Maestro de Música

Asesora:
Mg. Doris Arbeláez

Universidad Antonio Nariño
Facultad de Artes
Pregrado en Música
Bogotá, 2020

AGRADECIMIENTOS

A mi padre Dumbairo Urrea, quien con su amor incondicional me impulsó, me apoyó y me motivó desde el momento en que abrí mis ojos en este mundo.

A Maga y su incansable lucha por construir una familia y ser la mejor madre, aun así sin tener obligaciones conmigo.

A mi maestra Doris, quien con paciencia, perseverancia, amor a su trabajo y profesión, dedicó incontables horas y momentos para ayudarme a construir una mejor escritura y pensamiento; durante este proceso me enseñó que **en la constancia y dedicación está el éxito**.

Finalmente a todas las personas que estuvieron involucradas en los diferentes aspectos de mi vida durante mi carrera universitaria, a todos ellos, gracias.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo de grado a todos los artistas del ámbito musical, egresados de una universidad o no. Siempre, seguiremos construyendo esta hermosa profesión llamada Música.

"La música da alma al universo, alas a la mente, vuelos a la imaginación, consuelo a la tristeza y vida y alegría a todas las cosas" - Platón.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1 Antecedentes.....	6
1.2 Justificación.....	8
1.3 Problematización y Pregunta problema.....	9
1.4 Objetivo general.....	10
1.5 Objetivos específicos.....	10
1.6 Estado del arte	11
1.7 Marco teórico.....	17
1.8 Metodología.....	30
2. Capítulo 1 Experimentación.....	36
3. Capítulo 2 Adaptación y análisis.....	49
4. Conclusiones.....	90
5. Referencias bibliográficas.....	92
6. Anexos.....	97

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Antecedentes

Mi proyecto de grado se centra en el género salsero, porque es para mí uno de los principales referentes musicales y en gran parte de mi vida he estado rodeado del sabor, la interpretación, el color, el ritmo, las connotaciones sociales, el folclor, el estilo, la danza, el baile, la sabrosura de la mezcla étnica y el mestizaje de este fenómeno cultural.

El aspecto cultural más importante fue vivir en la ciudad de Cali (Valle del cauca), y como dice el Grupo Niche en una de sus canciones *“los cueros van en la sangre, del pequeño hasta el más grande...”*¹ .

También me mueve la fibra musical interna y me emociona saber que no solo en Colombia se disfruta de este género, porque es bien sabida la trascendencia internacional de la salsa que tiene como valor principal la trasmisión de ideales culturales, de vivencias sociales, pasionales, históricas, casuales y cotidianas. La salsa es un universo que tiene mucho que explorar y explotar.

A continuación, presentaré mi proyecto de grado, el cual pretende interpretar el género salsero en la guitarra eléctrica, sin perder los parámetros tímbricos del género salsero.

¹ Grupo Niche. *Querer es poder*. “Buenaventura y caney”. 1981. Lp. Codiscos.

1.2 Justificación

Me identifico con poder crear una apropiación no solo del género musical, sino también cultural, una apropiación que surge a través del importante relato de identidad que se generó dentro de las músicas populares y principalmente en la salsa. Mi inquietud surge a partir de poder realizar una interpretación fiel a la estética y el timbre de la salsa que surge durante sus inicios, haciendo uso de la guitarra eléctrica como medio de interpretación.

Cuando encuentro que la guitarra eléctrica no se anexó a los combos de salsa, siento que tengo una oportunidad para mostrar un proceso artístico que me conducirá a la búsqueda de diferentes factores musicales, para poder lograr una interpretación salsera fiel a los parámetros musicales y sonoros tímbricamente impuestos por la salsa.

Los matices y posibilidades que aporta la guitarra eléctrica a la interpretación me permitirán desarrollar una ejecución recursiva tanto técnica como tecnológica y en el proceso encontraré los elementos que me ayuden a realizar la interpretación sin abandonar las características rítmicas, armónicas y melódicas de este género.

Interpretar salsa en la guitarra eléctrica es importante porque podré lograr una sonoridad que sea fiel a los parámetros tímbricos, ampliaré mi visión en la orquestación de un género musical, y por último, mejoraré aspectos interpretativos que son menos tratados dentro del estudio musical formal y en este caso el *feeling*.

La variedad rítmica que me ofrece el género salsero me ayudará a desarrollar una independencia musical en la técnica de la guitarra eléctrica, que permitirá una ejecución musical de este género popular de manera que pueda expresar intersubjetividades musicales en la guitarra eléctrica, como es por ejemplo, el sentimiento de un sonero durante un solo melódico, la ejecución salsera por medio de la improvisación la cual se fundamentará en la buena re orquestación y será fiel a los lenguajes usados en la salsa de la época brava (1968 -1980).

Con mi trabajo de grado aportaré un grano más al conocimiento colectivo y será importante para otros guitarristas ya que es bien sabido que la salsa no es un género que usualmente sea interpretado por este instrumento; también mediante el recurso de la transcripción y la adaptación, los guitarristas eléctricos y músicos evidenciarán los parámetros estéticos que se solían usar en la salsa brava y de qué manera estos recursos pueden ayudarlos a resolver asuntos técnicos de interpretación.

Adaptando obras salseras enfocadas en la época de la salsa brava (1968-1980) y tomando los patrones rítmicos desarrollados en la salsa, presentaré un repertorio que contenga los lenguajes y patrones musicales que logren dar respuesta a la pregunta de investigación de este trabajo de manera concreta; poder interpretar salsa en la guitarra eléctrica de manera que no se pierda la esencia del lenguaje musical y transcultural que gira en torno a la salsa.

1.3 Problematicación y pregunta problema

La salsa es un género musical popular urbano afrocaribeño² que recogió los diferentes géneros populares caribeños los cuales mezcló para poder crear un estilo musical propio que correspondía a la unión de los parámetros musicales de cada género popular.

La estructura orquestal de un combo salsero hacia finales de la década de los sesenta tuvo como base el formato de *big band* norteamericano que estaba conformado por una sección de vientos, un bajo, un piano, una sección de percusión, una sección de percusión menor y la voz. Este formato de *big band* se dio con el *swing* alrededor de los años treinta. De esta forma la influencia de la orquestación salsera está ligada al formato de las *big bands jazz* norteamericanas. Posteriormente, esta orquestación adoptada por la salsa se reestructuró con la timba cubana en los años ochenta al incluir la batería en el género salsero. Esta posterior reestructuración no incluyó a la guitarra eléctrica por razones tímbricas y de orquestación

Debido a que la salsa tuvo una orquestación inicial conformada por sección de vientos, percusión latina, piano, bajo y voz, es evidente que la guitarra eléctrica no estuvo incluida en esta base instrumental hacia el año de 1968, posiblemente por sus componentes tímbricos y porque el desarrollo completo de su sonoridad no se había desarrollado para entonces.

De acuerdo con estas características del género salsero, se plantea la siguiente pregunta de investigación:

¿Qué recursos de la guitarra eléctrica me permitirán ejecutar una interpretación salsera hacia el estilo usado en la época de la salsa brava (1968 - 1978), que corresponda a las características musicales del género centradas en el *feeling*³?

² Angel G Quintero Rivera. “¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical" ”. México, 1998.

³ El *feeling* definido como, el sentir cultural de las vivencias expresado en la música; este concepto se explicará más adelante.

1.4 Objetivo principal:

Interpretar en la guitarra eléctrica obras salseras de la época de la salsa brava (1968 – 1980) sin perder el lenguaje musical usado dentro de los patrones culturales y estéticos del género salsero en la ejecución musical.

1.5 Objetivos específicos:

Adaptar obras salseras en una reducción del formato orquestal para así lograr la inclusión de la guitarra eléctrica dentro de la orquestación de un conjunto de salsa.

Analizar los patrones melódicos que desarrollan los vientos de las adaptaciones para entender el lenguaje y aplicarlo a la improvisación.

Ejecutar obras salseras del periodo establecido (1968-1980) de clave de son 2 – 3 y sus variables para evidenciar las agógicas y otras características musicales propias del género que se manejaban en la época.

1.6 Estado del arte

En el siguiente estado del arte consulté documentos académicos que son afines a mi tema principal, abarcando temas como la historia, la técnica de la guitarra eléctrica, trabajos de grados que abordan adaptaciones de distintos géneros musicales a la guitarra eléctrica y videograbaciones donde guitarristas eléctricos interpretan salsa.

1.6.1 Mejor saberlo que repetirlo

Los primeros documentos son trabajos de grado enfocados en el uso de la guitarra dentro de la interpretación del género salsero, que realizan evidentes avances en la interpretación y en la forma en cómo el instrumento se puede acercar a un lenguaje musical sin limitar sus posibilidades.

“Guitarra eléctrica en la música latinoamericana”⁴

Este trabajo de grado se enfoca en la guitarra eléctrica pero a diferencia de mi trabajo su objeto de estudio es distinto, ya que se dirige hacia tres estilos de la música popular (bossa, tango y salsa). En la adaptación de estos estilos musicales para la guitarra eléctrica el autor plantea recursos que estos estilos dan al instrumento para mejorar la interpretación y la ejecución musical, muy similar a lo que trataré en mi trabajo de grado, enfocándome principalmente en la salsa. Un punto clave de este trabajo que está relacionado con mi problema, radica en su propuesta didáctica de una serie de métodos de estudio de la clave (3-2 2-3) y del uso de la síncopa como recurso polirrítmico en la interpretación del estilo salsero.

El trabajo desarrollado por Ceballos se dirige principalmente al mejoramiento de la técnica de la guitarra eléctrica en la interpretación de músicas latinoamericanas y presenta en su mayoría patrones ritmo-melódicos a manera de estudio. En contraste, mi trabajo buscará conexiones entre los montunos de piano con los elementos técnicos de la guitarra eléctrica usando el tres cubano como puente instrumental entre estos dos. De esta manera, lograré una fusión usando elementos tímbricos y únicos de la guitarra eléctrica y enfocándolos en el *feeling*, para así lograr una interpretación más fiel dentro de los patrones culturales estéticos enfocados al estilo de la salsa brava entre 1968 – 1980.

⁴ César David Ceballos Ramírez. “Guitarra eléctrica en la música latinoamericana”. Trabajo de grado. Licenciatura en música. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia. 2013.

“Dos adaptaciones de la música de Rubén Blades y una composición para dos guitarras eléctricas incluidas en sexteto”⁵

Este trabajo de grado se enfoca en la interpretación de la guitarra eléctrica de la misma manera como lo propondré yo; Cano enfoca su trabajo de grado en la realización de un repertorio salsero aplicado a una reducción interpretada por un sexteto en donde se puedan incluir dos guitarras eléctricas, de esta manera propone interpretar los dos papeles que desempeña el piano en la salsa, el papel armónico y el papel melódico mediante un dueto de guitarras eléctricas. Por un lado, el presente trabajo busca saber qué elementos de la guitarra nos ayudarán a realizar una interpretación salsera sin perder los parámetros estéticos establecidos por la salsa; en contraste, Cano enfoca el desarrollo de su trabajo dentro del lenguaje del latín jazz y se propone como objetivo principal la realización de arreglos que incluyen la guitarra eléctrica. De manera similar a Cano, usaré un método de adaptación y arreglos musicales para poder realizar el repertorio de mi concierto de grado.

1.6.2 En los años 1600... Pam, Pam, Pam.

Los siguientes documentos se enfocan en la historia de la salsa dentro de la vida cotidiana latinoamericana, en los cuales la identidad es un tema recurrente y al mismo tiempo es objeto importante dentro de mi estudio histórico para poder entender los lenguajes no solo musicales sino sociales usados dentro de la salsa.

“Salsa y década de los ochenta. Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá.”⁶

El estudio de los fenómenos socioculturales que se desarrollaron alrededor de la salsa de la vieja guardia o salsa brava es uno de los enfoques de este trabajo; esta tesis doctoral menciona elementos de la cultura salsera y trata el rol de un melómano. Delgado plantea que mediante el acercamiento del oyente con los vinilos en la época de los setenta se genera una apropiación cultural de un estilo musical; la identidad es tratada desde una perspectiva cotidiana enfocada en la ciudad de Bogotá.

⁵ Jaime Andrés Cano Pareja. “Dos adaptaciones de la música de Rubén Blades y una composición para dos guitarras eléctricas incluidas en sexteto”. Trabajo de grado. Artes Musicales. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia. 2013.

⁶ Bibiana Delgado Ordoñez. *Salsa y década de los ochenta. Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá*. Tesis de doctorado. Doctorado en musicología. Universidad de Valladolid, España. 2017.

Es importante mencionar que Delgado explica de manera muy concreta, la forma en que la salsa se introdujo en la vida cotidiana del colombiano. Esta temática es totalmente relevante en mi trabajo ya que desde un enfoque transcultural se entiende el “baile” como un elemento crucial para entender el *feeling* y mi perspectiva personal surge de la cultura caleña como una ciudad donde se vive de manera distinta la salsa.

Esta tesis es complicada de resumir en un pequeño párrafo, ya que no únicamente apela al concepto de transculturalidad, sino que trata conceptos como el performance, la apropiación, la identidad entre otros, muchos tratados desde un punto de vista musicológico, es por esto que no necesito muchas de estas temáticas y menciono solo lo que es pertinente en mi trabajo.

“Salsa, Entre La Globalización Y La Utopía”⁷

En este artículo periodístico, Ángel Quintero explica la relación entre salsa, *jazz* y *rock*, y la forma como las *big bands* jugaron un papel importante en los conjuntos salseros o mejor llamados “Combos”. La globalización se trabaja en el texto y es importante porque este fenómeno afecta mis dos objetos de estudio, la salsa y la guitarra eléctrica. Quintero nos acerca a uno de los compositores y personajes que trataré en mi concierto de grado, Roberto Rohena que es un referente salsero importante.

Quintero aborda el género salsero desde una perspectiva internacional, pasando por varios compositores y músicos para explicar en este breve texto la heterogeneidad que este género puede ofrecer. Este concepto de globalización me ayuda a entender que la internacionalización de la salsa implica también una expansión de lenguajes y sentidos, que en conjunto construyen un discurso de identidad que muchos otros individuos pueden compartir.

1.6.3 Se pareció tanto a ti...

Los siguientes documentos abordan un propósito similar al de mi trabajo, que es lograr una interpretación de un género popular musical a través de un instrumento no convencional y en este caso la guitarra eléctrica.

⁷ Quintero Rivera, Ángel. Bogotá, 2014. a. *Cuadernos De Literatura* 4 (7-8), 91-106.

“Del changüí a la salsa: análisis rítmico del tres cubano en el género changüí, como fundamento para aplicarlo en la guitarra eléctrica en dos arreglos musicales de salsa ejecutados en un recital final.”⁸

En este trabajo de grado de música se toma como objeto de estudio al “changüí”, que es un ritmo caribeño ligado al tres cubano. En su búsqueda de una conexión entre este ritmo y la guitarra eléctrica, Velazco desarrolla un análisis ritmo melódico de músicas populares cubanas aplicándolos en la salsa para lograr una interpretación salsera pero desde una célula rítmica distinta del montuno.

La conexión entre dos instrumentos de diapasón para interpretar el género salsero usando una célula rítmica distinta, se acerca al objetivo que pretendo en mi trabajo, donde interpretaré salsa mediante el uso de la guitarra eléctrica haciendo uso de los recursos musicales del piano. Sin embargo, a diferencia de Velazco, yo sí usaré la célula rítmica salsera y analizaré las células rítmicas distintas que ofrece la salsa dentro de los parámetros de la clave 3-2 y 2-3.

Es importante para el desarrollo de mi trabajo ya que en inicio se pretende tomar una célula rítmica y reproducirla en un instrumento, en este caso los patrones del montuno serán células rítmicas que usaré. La forma de análisis de partituras en este trabajo llamó mucho mi atención, porque no es un análisis formal sino más bien explicativo del proceso creativo que se realizó.

“Del bunde y Currulao del pacífico colombiano al Jazz, Funk, Blues y Rock.”⁹

Otro trabajo de grado referente a la guitarra eléctrica, toma dos ritmos del Pacífico colombiano para estudiar sus variantes rítmicas con el fin de emplearlas en arreglos de diferentes géneros populares norteamericanos, y de esta manera lograr una reinterpretación de músicas populares colombianas a través del *jazz*, el *funk*, el *blues* y el *rock*.

El autor hace una simbiosis instrumental entre marimba y guitarra eléctrica acercándose así, al sonido tradicional de las músicas del Pacífico, reproduciendo un sonido similar al de la marimba que se logró mediante la técnica del *palm mute* y donde los sentidos expresivos de la cultura y el

⁸ Juan Francisco Velazco Gutiérrez. “Del changüí a la salsa: análisis rítmico del tres cubano en el género changüí, como fundamento para aplicarlo en la guitarra eléctrica en dos arreglos musicales de salsa ejecutados en un recital final”. Trabajo de grado. Licenciatura en música. Universidad de las Américas. Quito, Ecuador. 2019.

⁹ Danny Leonardo Hurtado Zapata. “Del bunde y Currulao del pacífico colombiano al Jazz, Funk, Blues y Rock” Trabajo de grado. Pregrado de música. Universidad Antonio Nariño. Bogotá Colombia. 2019.

“sabor” intentaron respetarse. Este es uno mis primeros referentes en la realización de este trabajo de grado, ya que muy de cerca viví el proceso de mi compañero Danny y evidencia la posibilidad de tomar un ritmo ajeno a la guitarra eléctrica y reproducirlo de una manera cercana al estilo sin perder algunos parámetros estéticos que demandan las músicas populares.

En mi trabajo quiero lograr algo similar y junto con las herramientas tecnológicas que me brinda la guitarra poder alcanzar una similitud en el sonido pero dentro de la salsa, usando también adaptaciones para poder interpretar mi concierto de grado.

1.6.4 Se soltaron los caballos otra vez...

En los siguientes documentos de video y grabaciones observaremos el uso de la guitarra eléctrica dentro de la interpretación de la salsa, de qué manera estos guitarristas se han acercado a la interpretación y qué elementos sonoros de la guitarra han explorado dentro de la interpretación musical.

“El Ratón”¹⁰

En la interpretación de la canción “El Ratón” de Cheo Feliciano, Jorge Santana junto a la Fania All Stars demostró que la guitarra podía ser incluida en la salsa, haciendo uso de la improvisación con recursos del *blues* y el uso escalas pentatónicas. De esta manera logró la incorporación del instrumento, traído del *blues* y el *rock* a una de las orquestas más reconocidas de la salsa. Aunque no hubo grabaciones discográficas donde se incluyera la guitarra eléctrica en la orquestación de la Fania, sí existen presentaciones en vivo de esta orquesta con la inclusión en el género salsero de la guitarra eléctrica, como ocurrió en los años setenta con esta grabación que es una referencia importante para mi trabajo

Observar la manera como se hace un tratamiento de la improvisación en este concierto en vivo, me ayuda a vislumbrar conexiones entre el *blues* y la salsa para explorar un campo de recursos improvisatorios en mi trabajo.

¹⁰ Jorge Santana. “El ratón”. Fania All Stars – Cheo Feliciano – Jorge Santana”. 30 de marzo 2010. Video, 7m40s <https://www.youtube.com/watch?v=ygC21anaSwA>

“Pa Ram Pan Pam”¹¹

En esta producción musical el guitarrista Maya, un músico que ha experimentado el uso del instrumento en la salsa se une a la orquesta Calibre para reemplazar totalmente al piano dentro de la salsa sin perder el elemento del *feeling*, por medio de la implementación de patrones rítmicos del piano en la guitarra eléctrica, como un claro ejemplo de lo que quiero lograr con mi trabajo de grado.

Sin embargo, en este trabajo discográfico del 2017 Maya no explora la variedad de efectos que puede brindar la guitarra eléctrica y su amplio espectro sonoro, a diferencia del propósito de mi trabajo de grado, en el cual me enfoco en la exploración de los recursos tecnológicos, tímbricos, técnicos para la interpretación del género.

“El divorcio”¹²

En esta producción musical anterior (2007) de la orquesta Calibre, se hace un *cover* de la canción “El divorcio” originalmente producida por Johnny “El bravo”. Lo interesante de la interpretación de Maya en esta pieza es el hecho de que la guitarra eléctrica asume completamente el papel del piano incluyendo una improvisación sobre una escala pentatónica, lo cual demuestra que es posible la reorquestación del combo salsero sin perder el *feeling*.

Este es otro de los referentes que me impulsan a realizar una reorquestación en la salsa, pero mi enfoque será en temas salseros de la época de la salsa brava, donde esta modificación de la instrumentación no existió.

¹¹ Froyber Maya. “Pa Ram Pan Pam”. 15 de marzo 2017. Video, 3m52s
<https://www.youtube.com/watch?v=orOfTlxV2G4&list=PLRasdIZrH8fnO8Kdqg-Hae-4wbG7jC9nE&index=18>

¹² Froyber Maya. “El divorcio – Orquesta Calibre”. Video, 3m49s
<https://www.youtube.com/watch?v=BPis8Tcg51s>

1.7 Marco teórico

El siguiente marco teórico toma algunos conceptos que a partir de un enfoque histórico, cultural y musical darán fundamento a mi proceso creativo y de adaptación del género salsero a la guitarra eléctrica.

Desde la perspectiva cultural la salsa es un fenómeno que reúne diferentes características de la cultura *Nuyorican*¹³; por otro lado, en sus aspectos musicales la salsa reúne varios ritmos afrocaribeños que son esenciales para entender el género.

Con los siguientes conceptos explicaré diferentes elementos de la cultura que pueden ayudar a entender el fenómeno transcultural de la salsa como género musical producto de un proceso de mezclas y de distintos lenguajes musicales.

1.7.1 El nicho que fue a charrufa, lo atará la arache¹⁴

Esta categoría tratará dos temas importantes para el desarrollo del marco teórico, una parte histórico- social y una parte musical - tecnológica.

1.7.1.1 Fueron doce chozas con una iglesia así empezó...¹⁵

La siguiente sección histórico-social relatará el paso de la guitarra eléctrica y sus encuentros con diferentes géneros musicales.

El jazz, el *country*, el *pop* y el *rock and roll* principalmente, estuvieron presentes en el desarrollo de la guitarra eléctrica desde su creación en 1950¹⁶, cuando adquirió protagonismo en estos géneros musicales consolidados como parte de las músicas populares occidentales. Como consecuencia, las técnicas desarrolladas por este instrumento se enfocaron al mejoramiento interpretativo de estos géneros, de tal manera que la evolución instrumental de la guitarra eléctrica durante esta época cumplió un papel de acompañamiento armónico, que generó una construcción sólida dentro del ritmo. Posteriormente en Nueva York,

¹³ Nuyorican se refiere al término usado en la jerga popular puertorriqueña para llamar a los hijos de puertorriqueños nacidos en Nueva York; posteriormente este término se aplicó también para los hijos de latinoamericanos nacidos en Nueva York.

¹⁴ “El negro que está o vive en la tierra, lo atraparé la noche”, fragmento de la canción “Lo atara la araché” de Richie Ray y Bobby Cruz que cuenta mediante el dialecto bantú de la cultura yoruba una historia yoruba sobre la muerte y cómo domina el mundo sin importar cuánta posesión material tengas.

¹⁵ Fragmento de la canción, “Hola rola” del *Grupo Niche*, que relata la llegada de los españoles al altiplano cundiboyacence.

¹⁶ Johan León Ramírez. “El estado de la guitarra eléctrica en la música académica contemporánea” *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, (enero - junio de 2018), p. 43 - 47.

la guitarra eléctrica se desarrolló dentro de los parámetros solistas del *jazz* norteamericano, mejorando así la interpretación y la técnica.

Este instrumento logró que el papel armónico y melódico fuera posible para la ejecución musical de los géneros populares, siendo esta dualidad interpretativa la que produjo una exploración rigurosa de la técnica instrumental.

La posibilidad sonora y técnica que la guitarra eléctrica ofreció a la interpretación de estos géneros musicales populares, hizo posible una adaptación orquestal rápida en Nueva York, en donde los jazzistas se reunían frecuentemente logrando un desarrollo interpretativo del instrumento.¹⁷

*“La guitarra eléctrica, la cual desde su evolución está intrínsecamente unida a la música popular, todavía no ha sufrido una ‘renovación modernista’ en el sentido de un trabajo de composición exhaustivo que explore todas sus posibilidades de expresión”.*¹⁸

El *jazz* jugó un papel importante para el desarrollo técnico y musical de la guitarra eléctrica; debo resaltar que la guitarra acústica llegó a finales del siglo XIX a Norteamérica en el momento en el que el *jazz* estaba surgiendo a partir de otros géneros musicales populares, lo cual permitió un posterior desarrollo interpretativo de la guitarra eléctrica¹⁹ dentro de las músicas populares.

Los parámetros estéticos improvisatorios de este instrumento hacia mediados del siglo XX los determinó el *jazz*²⁰, ya que los guitarristas eléctricos de esta época fueron influenciados por este género y se apropiaron del lenguaje musical usado por la línea melódica del saxofón para usarlo en la improvisación²¹.

Estos lenguajes musicales incluían secciones rítmicas repetitivas usadas en frases cortas con distintas melodías, modos griegos, el uso de colores²², virtuosismo en la velocidad rítmica de las frases, entre

¹⁷ Simon Frith. *La otra historia del rock: aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Ediciones Robinbook. 1ra edición. Barcelona (2006). p. 37•39.

¹⁸ Courribet, Benoît y Santiago Quintans, “Guitarra eléctrica y creación musical contemporánea”. *Espacio Sonoro: revista cuatrimestra de música contemporánea*, (2010).

¹⁹ Evans, David. "The Guitar in the Blues Music of the Deep South" en *Guitar Cultures*, (2001) p.11, 12.

²⁰ Courribet, Benoît y Quintans, Óp. guitarra eléctrica y creación musical contemporánea
cit. <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/22/Articuloguitarra.htm>

²¹ James Sallis, *The Guitar in Jazz: An Anthology*, Edition: New, University of Nebraska Press (1 march 1996), p. 137,140.

²² Colores en armonía jazz, son notas que se encuentran en la estructura de un acorde de cuatríada (1, 3, 5,7) estas notas suelen ser alteraciones y se les conoce formalmente como superestructuras musicales (9, 11, #11, 13, b13).

otros recursos. Estas variaciones improvisatorias partían de células rítmicas que se desarrollaban con la armonía, entre otros elementos musicales melódico-armónicos que se usan en el *jazz*, como la escala *blues* que fue uno de los más explorados.

Como consecuencia de esta apropiación del lenguaje interpretativo del *jazz* surgieron guitarristas creadores de técnicas no convencionales; la apropiación de un lenguaje musical que primeramente fue desarrollado por instrumentos de viento, al ser interpretado en un diapasón, provocó limitaciones técnicas que posteriormente fueron resueltas en procesos autodidactas.

Gracias a técnicas guitarrísticas no convencionales tales como el *chord melody*, *hammer on*, *pull of*, *drops*, *double tops*, *le pompe* entre otras²³, el lenguaje improvisatorio de la guitarra eléctrica se enriqueció dentro de estas músicas populares²⁴. Algunos de estos guitarristas pioneros en técnicas y en exploración del sonido fueron Wes Montgomery, Jim Ferguson, Charlie Byrd, Larry Coryell, Sonny Sharrock y Joe Pass.

El *feeling* definido como emoción o sentimiento, es un importante aspecto del lenguaje interpretativo en el *jazz* y en la interpretación de las músicas populares. El término *feeling* se usaba para describir una interpretación construida de manera intersubjetiva entre los músicos jazzistas en donde el músico debía interpretar las piezas usando un lenguaje musical que no se usaba en el *jazz*, en el cual era relevante la improvisación y el lenguaje musical de la interpretación; este desenvolvimiento musical se puede observar y escuchar en el conjunto de expresiones corporales y del habla cotidiana que eran expresadas por estos intérpretes propias de la cultura en las que vivieron.

Hubo una corriente musical en Cuba en los años cuarenta que usó el anglicismo *feeling* y lo adoptó al español como "*filin*". El *filin* es un género musical cubano que fue influenciado por el *jazz* cuyo desarrollo permitió la exteriorización de sentimientos y emociones que dependían totalmente de la lírica, muy al estilo trovadoresco pero poniendo sentimientos y emociones viscerales en el *performance*.

Los guitarristas del *filin* usaban en su interpretación armonías del *jazz* y modos griegos para acompañar al vocalista, creando interpretaciones que usaban el *feeling* de una manera más íntima. Estos músicos cubanos realizaban acompañamientos armónicos con acordes de cuatríada *jazz* compuestos de colores musicales y también realizaban acompañamientos melódicos en forma de pregunta-respuesta con la

²³ Posteriormente en mi trabajo abordaré estas técnicas guitarrísticas para una mejor comprensión.

²⁴ James Sallis, *the Guitar in Jazz: An Anthology*. 1996.

melodía principal, logrando una interpretación más íntima y efectiva para expresar sentimientos. Estas interpretaciones del *filin* por lo general, eran realizadas por intérpretes que no habían estudiado música formalmente.

Personalmente pienso que pudo haber existido un puente entre la interpretación guitarrística del *filin* y el papel que jugó la guitarra en la música cubana, y que esta conexión se perdió posiblemente posteriormente por razones tímbricas y de orquestación. Por otro lado, la guitarra eléctrica fue incluida en las big bands de manera mucho más efectiva, entonces, ¿Por qué fue excluida de la orquestación salsera, si la orquestación salsera es influenciada por las big bands? Una hipótesis que surge de un posible puente roto entre la guitarra eléctrica y la salsa.

Posteriormente, en el intercambio *nuyorican* salsero se pudo haber omitido la guitarra acústica por los diferentes factores mencionados anteriormente, y como consecuencia la guitarra eléctrica no estuvo presente en la orquestación salsera.

El Village Gate hacia 1968 en Nueva York, fue un club nocturno de circuito musical donde convivían distintos géneros musicales como el *rock, blues, rhythm and blues, pop, jazz*. En este recinto se encontraron distintos músicos y por supuesto hubo un importante cambio cultural que benefició a la música; como sabemos bien, Nueva York es una ciudad de inmigrantes y donde confluyen distintas culturas.

En esta época (1968) se da origen al término salsa²⁵; no obstante, algunas investigaciones atribuyen el origen del término “salsa” hacia el año 1951, planteando que el término “salsa” ya se utilizaba en portadas de carátulas de discos musicales de esa época. Sin embargo, el término usado de forma popular se conoció en 1967 a partir de una entrevista hecha por Phidias Danilo Escalona a Richie Ray²⁶, como consecuencia del surgimiento de una música que hasta ese entonces no tenía una definición.

La salsa es de origen neoyorquino y fue ejecutada por músicos migrantes criados en la Gran Manzana hacia finales de la década de los sesenta. Estos músicos se encontraron con la necesidad de traer a colación sus ritmos caribeños y africanos, obtenidos por herencia

²⁵ Carlos Uriel Aránzazu López, “El diseño de las portadas de los discos de Salsa como un factor de construcción de la cultura latina en New York de los años 70”. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes. Bogotá Colombia, 2016.

²⁶ Richie Ray y Bobby Cruz. “De 'Ketchup' a 'Salsa'”. 20 de agosto 2017. Video. 9m18s.

<https://www.youtube.com/watch?v=NYf5Hqzyn58>

cultural en sus países de origen, con los demás géneros populares surgentes en Nueva York.

La influencia cultural traída de Cuba y Puerto Rico fue importante en los inicios de la salsa cuyas raíces culturales se interpretaron en sonos cubanos, montunos, chachachá, boleros, rumbas, bembas, bombas entre otros. Este mestizaje musical entre las músicas populares occidentales con las músicas populares cubanas dio como resultado el acoplamiento de los parámetros compositivos del *jazz* dentro de la salsa en 1968²⁷.

Los músicos migrantes que residían en Nueva York crearon conjuntos o llamados también combos estaban compuestos por una sección de percusión latina, una sección de vientos, bajo, piano y voz. Para la interpretación del *latín beat*, se manejó un formato de percusión latina, batería, sección de cobres, sección de cañas, bajo, piano, voz de manera similar en cómo se conformaron los conjuntos salseros.

“(Las llamadas «Big Bands») del Nueva York de entonces: la dirigida por el puertorriqueño Noro Morales y las lideradas por los catalanes cubanizados Enric Madriguera y Xavier Cugat, famosos por haber popularizado en los Estados Unidos (y, desde los Estados Unidos, por el mundo) la música del Caribe hispano. Con estas orquestas fue, de hecho, que el concepto de «música latina» (o *Latín beat*) se consolidó. Los más reputados músicos, y comentaristas de la música, consideran que las orquestas de Madriguera y Cugat, ambos violinistas de formación y europeos de nacimiento, «aguaban» la fuerza rítmica y la complejidad polirrítmica de la música afrocaribeña, para un público norteamericano fascinado por el exotismo exuberante, pero a la postre trivial, de sus recién redescubiertos «buenos vecinos» de la América Latina tropical...”²⁸

La composición lírica de la salsa fue influenciada por un movimiento social de la época de 1968 denominado *hipismo*, el cual afectó directamente a otros géneros musicales de la época tales como el *rock*, el *blues* y el *jazz*. Este movimiento rompió los esquemas generacionales de la época, donde se cuestionaba a la sociedad occidental y principalmente al *establishment*; los jóvenes afrocaribeños criados en Nueva York, se identificaron con el movimiento y reinterpretaron el mensaje, reuniendo lo tradicional con lo surgente para encontrar así una relación entre pasado y presente.

La juventud afrocaribeña que residía en Nueva York en el año 1968 se identificó con las vivencias cotidianas de personajes conocidos como

²⁷ Ángel G. Quintero Rivera, “¡Salsa! y democracia *Prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata*”, Archipiélago, México, Año 2, Número 10, enero–febrero, 1997, pp. 45-48.

²⁸ Bibiana Delgado. 2017. *Salsa y década de los ochenta. apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá*. Tesis de Doctorado. Universidad de Valladolid.

“*Los tipos malos*”, reflejadas en las líricas de la salsa que se habían enfocado en expresar ese diario vivir del joven “*nuyorican*”²⁹, lleno de situaciones turbulentas y peligrosas. Por ejemplo, en la canción “El Malo”³⁰ se expresa una actitud y comportamiento de rudeza, como una situación normal en el diario vivir de un *Nuyorican* de 1968:

“No hay problema en el barrio. Que quien se llama El Malo. Si dicen que no soy yo .Te doy un puño de regalo .Quien se llama El Malo. No hay ni discusión. El Malo de aquí soy yo. Porque tengo corazón”³¹

Posterior a la década de los setenta la salsa no tuvo una reestructuración instrumental; hubo un importante desarrollo técnico y de lenguaje del montuno en el piano que permitió explorar variaciones rítmicas que van ligadas a la estructuración de la clave³². Sin embargo, en 1980 surge un subgénero salsero, conocido como timba cubana, destacado por dar realce a las melodías instrumentales, a los cortes expresivos de variación rítmica y la inclusión de la batería como parte del conjunto clásico salsero. El desarrollo de este subgénero fue gracias al baterista de Los Van Van de Cuba, Samuel Formell, quien incluyó la batería en la estructura orquestal queriendo expresar un sentimiento de anti-salsa.

Ahora, es preciso mencionar un suceso histórico para poder hablar de la timba cubana. Desde el surgimiento de la salsa como género musical, se dio su comercialización a través de la industria musical y como consecuencia y reacción surgió un movimiento ideológico que no admitía esa “salsa *nuyorican*” como música que identificara a los latinos y que se manifestó en un género anti-salsero creado por cubanos.³³ Esta comercialización industrializada de las multinacionales disqueras produjo muchas grabaciones de salsa que no poseían elementos representativos del género tales como el *feeling*, interpretaciones distintas en la orquestación, en la voz no cantaban soneros sino cantantes de pop y se incluyeron sonidos electrónicos típicos de los años ochenta, como los sintetizadores. Estos y muchos otros factores generaron un descontento por parte de los cubanos, y como resultado surgió la timba cubana.

La inclusión de la batería en la timba es mi primer referente, para poder incluir un instrumento no convencional en la estructura orquestal del

²⁹ Carla Santamaría López, “*Boricuas isleños y nuyorriqueños: La construcción de identidades puertorriqueñas a través de la poesía de la calle*”, State University of New York at Albany, 2011

³⁰ Jerry Masucci, Willie colon y Héctor Lavoe, *The Hustler*. “El Malo”. Lp. 1968. *Fania records*.

³¹ *Ibid*.

³² En el capítulo 2 explicare cómo funciona la estructura de la clave y cómo funciona en la salsa.

³³ Patrick Froelicher, “¡Somos Cubanos! Timba cubana and the construction of national identity in Cuban popular Music, TRANS 9, 2005.

género salsero. Samuel Formell logró un hito musical ya que construyó una fusión musical entre las diferentes células rítmicas salseras en conjunto con los subgéneros salseros de origen africano, y con el uso de cortes orquestales notables en la rítmica, reestructuró los parámetros orquestales de la salsa incluyendo un instrumento que no alteró los parámetros tímbricos establecidos en la salsa.

1.7.1.2 Globalización y tecnología un nuevo camino....

Según Héctor Samour, la revolución tecnológica y la globalización económica son los rasgos más destacados de la sociedad emergente ³⁴, entonces las acciones cotidianas y las formas de vivir se entrelazan y forman sistemas de reconocimiento con las que un grupo se siente identificado, creando así la globalidad que busca una unión mundial, donde no existe país, ni márgenes sociales pues es pluridimensional.

Con la llegada de la tecnología a la música se ofrece un espectro sonoro en la ejecución de la guitarra eléctrica y gracias a esto se abrieron posibilidades interpretativas del instrumento. Este factor nos permitió a los guitarristas eléctricos la posibilidad de generar sonidos electroacústicos de manera efectiva, los cuales respondían a las necesidades sonoras que estos estilos y estéticas musicales populares exigían. ³⁵

Como consecuencia del impacto de las oleadas de nuevos géneros musicales que surgieron hacia la mitad del siglo XX se usó de forma más recurrente la guitarra eléctrica, brindándole así un lugar importante dentro de la ejecución de las músicas populares.

En términos de la tecnología musical el uso de pedales análogos que permitieron un desarrollo sonoro diferente lograron un espectro sonoro amplio de la guitarra eléctrica que, en primera instancia se ve en la música popular norteamericana y principalmente el *rock* hacia la década de 1960.

Es en este momento donde surgieron algunos de los guitarristas eléctricos populares más virtuosos, que aprovecharon los sonidos y variedad de espectros sonoros que la guitarra eléctrica podía brindar de la mano con las tecnologías musicales; entre ellos tenemos a Eric Clapton, Santana, Alvin Lee y Jimi Hendrix.

³⁴ Héctor Samour. “Globalización, cultura e identidad”. Universidad Don Bosco Investigación. Mayo – Junio. 2005: PP 19 – 21

³⁵ Rodrigo Cádiz, “Estrategias auditivas, perceptuales y analíticas en la música electroacústica” *Resonancias: revista de investigación musical*, (Noviembre 2003): 47-65.

Este último es reconocido hasta el día de hoy como el mejor guitarrista eléctrico de la historia³⁶ y pionero en el desarrollo del vasto espectro sonoro que brinda la guitarra eléctrica, haciendo el uso de armónicos artificiales, distorsión, pedales analógicos siendo el *wah wah* el más relevante y desarrollando un lenguaje solista que marcó profundamente los parámetros de interpretación en el desarrollo de solos en la guitarra eléctrica.

1.7.2 Identidad

Según Héctor Samour la identidad: “*no es una especie de alma o esencia con la que nacemos, sino que es un proceso de construcción en la que los individuos y grupos se van definiendo a sí mismos en estrecha relación con otras personas y grupos*”³⁷. También menciona que la identidad se construye mediante dos procesos, primero un individuo se define a sí mismo dentro de cierta categoría social compartida y culturalmente definida como lo son la familia, el género, la clase, la sexualidad entre otros aspectos que hacen parte de las “comunidades imaginadas”³⁸. En segunda instancia la identidad se refiere a los “otros” en dos sentidos, primero los otros son aquellos cuyas opiniones sobre nosotros, afectan nuestro pensamiento y esas opiniones se transforman en nuestro propio pensar, y son aquellos de los que queremos diferenciarnos.

La identidad es un proceso profundo de la construcción de cultura, de sociedad y de construcción de los individuos en interacción con la sociedad, que produce una identificación que le da razón de ser a los individuos. De acuerdo con esta definición que aborda los fenómenos sociales, es importante resaltar esta afinidad del género salsero con la cultura africana ya que la esencia de las comunidades salseras se cimienta allí.

De acuerdo con Bibiana delgado³⁹, la identidad salsera se construyó mediante la aceptación de aspectos culturales e históricos, tales como vivencias y experiencias que definían el cotidiano de los jóvenes latinos en Nueva York; recordemos que el nombre “salsa” fue una estrategia de

³⁶ David Henderson, *Scuse Me While I Kiss the Sky: Jimi Hendrix: Voodoo Child*, Simon and Schuster, New York 2009, p 372.

³⁷Héctor Samour. “Globalización, cultura e identidad”, Universidad Don Bosco Investigación. Mayo – Junio. 2005: PP 19 – 21

³⁸ Estas comunidades imaginadas van más ligadas a los sentimientos de lealtad y compromiso, no todos los individuos tiene cosas en común con las que se identifican.

³⁹ Delgado Bibiana. 2017. *Salsa y década de los ochenta. apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá*. Tesis de Doctorado. Universidad de Valladolid.

marketing de las grandes multinacionales, para definir esta mezcla de ritmos afrocaribeños que surgieron en Nueva York.

La salsa comparte factores culturales africanos⁴⁰, a raíz del esclavismo ocurrido en el siglo XVI por parte de los colonizadores europeos que resultó en una lírica musical que rinde homenaje a dioses de la cultura Yoruba de África occidental y es común escuchar entre estos dioses a Yemayá, Ochun, Babalú, Changó entre otros. En ese entonces se produce un mestizaje sincrético⁴¹ entre las culturas africanas y la cultura occidental; después, durante muchos siglos lo afro estuvo satanizado ya que esta cultura africana y sus dioses no permitían procesos de racionalización, desmitologización y desencantamiento del mundo, que según Max Weber están vinculados al surgimiento de religiones como la cristiana⁴². La cultura afroamericana en general logró sobrevivir gracias a este proceso de sincretismo.

De todas las corrientes culturales ideológicas africanas la que más afecta al fenómeno salsero es la cultura Yoruba⁴³, debido a que muchos esclavos de África occidental llegaron a la isla de Cuba, y tiempo después sus hijos mestizos fueron quienes a finales del siglo XIX mezclaron tradiciones musicales africanas de origen Bantú⁴⁴ con tradición musical española. Lo anterior sentó las bases para el surgimiento del son cubano que hereda el ritmo del Changüí y después incorpora el ritmo de clave de la rumba cubana.

Los hijos mestizos son individuos que se identifican como los “sujetos postmodernos”⁴⁵, porque con la ausencia de una identidad fija, recurren a la identidad móvil que se transforma continuamente en función de su entorno y que a partir de su raíz afro continuaron ligando su identidad cultural a un pensamiento afro-mestizo que se adopta en la identidad salsera. Este mestizaje musical es el primer referente importante para la posterior creación de la salsa,

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ El sincretismo es un proceso de la cultura mediante el cual se conjunta y armoniza las corrientes de pensamiento o ideas opuestas, creando una mezcla.

⁴² Lydia Cabrera., and M. C. "El Sincretismo Religioso En Cuba." *Guaragua* 1, no. 3 (1997): 58-76. www.jstor.org/stable/25595986.

⁴³ Los Yoruba provenían de un reino ubicado en lo que hoy es Nigeria, y su destino como esclavos es tardío en relación a otras etnias ya que se remonta a finales del siglo XVIII y principios del XIX; sin embargo, su cultura, su religión y su lengua se convirtieron en dominantes respecto a la de los otros esclavos en gran parte de Iberoamérica, especialmente en Cuba y Brasil, donde desarrollaron un profundo sincretismo religioso con la religión católica.(Ernesto Paya, “La cultura yoruba en América” *Revista Chilena de infectología*, v.25 n.5, Santiago, octubre 2008)

⁴⁴ Se refiere a cualquier individuo perteneciente a los más de 400 grupos étnicos de pueblos de africanos que hablan lenguas bantúes.

⁴⁵ Delgado, 2017. *Salsa...*

Durante el proceso de creación de la salsa en la mitad del siglo XX, esta cultura africana se introdujo gracias a esta identidad que jamás se desligó de sus raíces, razón por la cual durante los años sesenta y setenta, muchos grupos salseros *nuyoricans* dieron giras por el África subsahariana que dan como resultado temas reconocidos en el género, como “Abidjan” de Ray Barreto. En Nueva York hacia finales de la década de los setenta, la identidad se desarrolló por los movimientos sociales que ocurrían en esta época, así los jóvenes migrantes caribeños plasmaron en la salsa sus vivencias del pasado y del presente, donde expresaron una identidad de su condición como población marginal en Nueva York.⁴⁶

Uno de los sucesos importantes y el más relevante, fue un concierto que realizó la Fania All Stars en Kinshasa⁴⁷ en 1974, a puertas de la pelea del siglo entre George Foreman y Muhammad Ali, donde se construye un imaginario cultural reforzado con la ideología *nuyoricana* de los sesenta; en ese momento el entonces organizador del evento Izzy Sanabria afirmó: “*In África the roots of Latin rhythms/ are everywhere*” (en África las raíces de los ritmos latinos están en todos lados)⁴⁸.

Este mestizaje tiene una preponderancia afro, y a pesar de haberse desligado del territorio africano permite una identidad cultural y racial manifestada sonoramente y que va ligada a unas prácticas culturales reconstruidas en Nueva York. A través de sonidos y elementos rítmicos este conjunto sonoro representa a un grupo de personas o un territorio que está vivido y que tiene significado con unas prácticas culturales que le dan un sentido a la existencia del género salsero.

Desde la perspectiva del formato instrumental, la identidad musical salsera se aproxima al diapasón del tres cubano donde se fundamenta el ritmo del montuno sobre la clave de la salsa; sin embargo, la conexión entre el tres y la clave no es la única que existe, sino también hay una conexión rítmica en los patrones del montuno y demás ritmos de salsa; es así como los patrones del montuno se introdujeron en la salsa y posteriormente el piano los adaptó en el formato instrumental de los combos salseros. Esta identidad se representa a nivel sonoro con el *feeling* como discurso de un territorio que tiene una identidad compartida de muchas culturas, como lo es en la salsa, y esto se evidencia en los múltiples elementos musicales como los sistemas acentuales, los discursos polirrítmicos, los lenguajes

⁴⁶ Ángel G. Quintero Rivera, “Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo”. *Antropología: revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos* 1998. No.15-16.: 183 -203

⁴⁷ Capital de la República Democrática del Congo. África occidental.

⁴⁸ Outes-León, Brais D. "Kinshasa, 1974: Fania All Stars O El Imaginario Africanista En La Salsa Neoyorquina De La Década De 1970. *Iberoamericana* 2001. 17, no. 66 .2017: 13-30.

melódicos y parte de la improvisación ejecutado en la agógica que se genera en la interpretación de los ritmos del montuno.

1.7.3 Apropiación musical

Según López Cano la apropiación es el proceso de tomar prestado elementos de un género musical para producir uno nuevo, revisando y combinando distintas fuentes para formar nuevos espacios y formas culturales⁴⁹; este se involucra con procesos de transculturación, mestizaje, sincretismo cultural, entre otros.

Estos préstamos pueden ser más o menos literales o elaborados y van desde el “homenaje” a los autores o estilos reelaborados o citados, hasta el saqueo de música de grupos culturales en situación desventajosa, pasando por la creación de géneros híbridos o de nuevos estilos capaces de conocerse como identidades autónomas⁵⁰. Sin embargo, en la salsa no ocurrió un saqueo sino que esta apropiación musical se realizó en función al uso de los ritmos de la música cubana, y de la misma manera se lograron géneros híbridos y nuevos estilos musicales.

La cultura que gira alrededor del fenómeno salsero, a su vez construyó una narración local donde se intentó recuperar las raíces y se preservó la tradición.⁵¹ Un nivel de apropiación musical se dio a través de la tradición oral cuando se transmiten los patrones ritmo-melódicos de los montunos tocados por el tres cubano. Otro nivel de apropiación musical se dio con un carácter utilitario a través de la reproducción en el piano de esos patrones del tres cubano, con una nueva orquestación de los combos y con fines comerciales.

A mitad del siglo XX la forma más sencilla de aprender a tocar estos montunos era, primero haber nacido en una zona donde el tres fuera interpretado, y mediante el proceso de tradición oral que se basaba en una experiencia compartida entre los músicos, lograr la enculturación musical, imitando y copiando los modelos de manera empírica. Los procesos autodidácticos son importantes en la apropiación de las músicas populares, mediante el aprendizaje de las prácticas culturales propias de una comunidad y de manera específica en las culturas regionales y tradicionales latinoamericanas.

Culturalmente este método de autoaprendizaje permitió que los músicos llevaran estos parámetros estéticos originados en el monte y pudieran

⁴⁹ Rubén López Cano, “La salsa en disputa apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad”, *Etnofolk: revista galega de etnomusicología* 14-15. Pp. 522-541.2009

⁵⁰ *Ibid.* Pp. 522-541

⁵¹ Iñigo Sánchez Fuarros. “Timba y rumba la “apropiación desde dentro””. *Revista TRANS* 9. 2005

trasmitirlo en las ciudades⁵². Algunos músicos como Yómo Toro, Benny Mooré, Arsenio Rodríguez y La Sonora Matancera fueron algunos que lograron esta interpretación auténtica que correspondía a los parámetros del *feeling* como discurso de un territorio vivido. En la apropiación de montunos del piano en la guitarra eléctrica se usa la apropiación musical como medio para poder lograr esta adaptación y reestructuración de la orquesta salsera.⁵³Analizando este proceso, podría respaldar una hipótesis acerca de las posibles conexiones del tres cubano y el diapasón de la guitarra eléctrica, que contiene elementos musicales que soporten una fiel interpretación de la salsa.

1.7.4 Adaptación

La adaptación musical es un proceso en donde los compositores realizan arreglos a temas musicales ya creados previamente. Entendamos que el arreglo es una configuración melódico-armónica en función de una instrumentación dada. Esta adaptación no implica la alteración de toda la estructura musical, a pesar de las transitorias modificaciones que pueden darse durante la interpretación-ejecución que en muchos casos dan un espacio a la improvisación musical.

La agógica musical de la salsa siempre estuvo ligada a la trasmisión de una cultura sin territorio definido, donde confluyó la estructura de ritmos madre, que posteriormente y mediante el proceso de interpretación-ejecución no perdió el sentido de la música o “viaje musical”. A pesar de que las adaptaciones salseras se basaron en la instrumentación del jazz norteamericano, la salsa mantuvo su discurso musical propio.

En mi trabajo de grado adaptaré ocho obras salseras de la época de la salsa brava, mediante el arreglo de cortes rítmicos, manteniendo las agógicas tomadas de la interpretación del montuno y una base instrumental basada en dos guitarras eléctricas, bajo eléctrico, congas, timbal, bongós, voces; a través de esto pretendo mostrar el proceso de la adaptación-creación, apropiando los mismos parámetros rítmicos del montuno en el piano para así no perder los matices agógicos y los recursos improvisatorios de las grabaciones originales.

⁵² Carla Santamaría López, “Boricuas isleños y nuyorriqueños: La construcción de identidades puertorriqueñas a través de la poesía de la calle”. State University of New York at Albany, 2011

⁵³ Rubén López Cano, “La salsa en disputa apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad”, *Etnofolk: revista galega de etnomusicología* 14-15. Pp. 522-541.2009

1.7.5 Feeling

El *Feeling* es un recurso interpretativo donde se expresan sentimientos o emociones, mediante el uso de expresiones cotidianas y de vivencia propia. El *feeling* es un factor musical que es ejecutado siempre desde la intersubjetividad personal, vivencias propias, pero que son compartidas dentro de una misma sociedad, en donde la expresión de estas experiencias fue parte del lenguaje musical.

Para poder entender el *feeling* en la salsa, las agógicas musicales de las primeras grabaciones de la salsa, eran conocidas como “*viaje*” también a veces llamadas “*sabor*”, estos términos asociados a expresiones de la jerga puertorriqueña. Los músicos de estudio, a finales de los años sesenta, realizaban sus grabaciones en conjunto o mejor conocido como grabación en bloque, lo que brindó una mejor expresión del *feeling* dentro de las grabaciones. El *click*⁵⁴ no estuvo presente en estas sesiones, es por esto que al inicio de las canciones se lleva un tempo, y en la *descarga*⁵⁵ se lleva otro, a esto se le conoce como “*viaje*” o “*sabor*” y se reconoce como un elemento del *feeling*.

Otra forma de entender el *feeling* en la salsa, se evidencia en la interpretación e improvisación de un *sonero*⁵⁶. El lenguaje usado en la lírica de la salsa corresponde al habla cotidiana de las comunidades *nuyoricans* en expresiones tales como, *váyalo, gózalo, sabroso, se soltaron los caballos, cógeme que voy sin jockey, métete rumba, con sentimiento*, y en muchos casos el uso de palabras con acento afro, evitando las “S” y *jajeando*⁵⁷; sin embargo, no solo era hacer uso de estas expresiones sino también de las técnicas vocales y los recursos de resonancia vocal, que son relajadas casi como una conversación, por tanto el sonido no resulta de un manejo académico del aparato fonatorio, sino de combinaciones de sonoridad nasales con técnicas particulares y propias de cada cantante.

Es importante entender el *feeling* para la realización de mi proyecto, ya que, para poder interpretar la salsa de esta época, debo poder reconocer qué factores interpretativos y técnicos me permitirán lograr una interpretación en la guitarra eléctrica sin perder la expresividad musical del género.

⁵⁴ Término usado actualmente, para referirse al metrónomo en el momento de una sesión de grabación.

⁵⁵ Término usado en la salsa, para referirse a la entrada del coro.

⁵⁶ Término usado en la salsa, para referirse al vocalista principal.

⁵⁷ Término usado para referirse a una jerga que en las palabras usa mucho la J como recurso de pronunciación.

1.8 Marco metodológico

¡Monte adentro, Pararan, Pararan, Pararan!...⁵⁸

Según Steven Taylor y Robert Bogdan, la investigación cualitativa es la investigación que produce datos descriptivos, a partir de la observación y registro de las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y de la conducta observable. La metodología cualitativa consiste en más que un conjunto de técnicas para recoger datos. Es un modo de encarar el mundo empírico y de la experimentación.⁵⁹

Para el desarrollo de mi trabajo de grado, usé el método cualitativo de investigación mediante los métodos de escucha y experimentación.

Por medio de los datos obtenidos por el estado del arte, me di cuenta del papel que desempeña la guitarra eléctrica en el género salsero. En este marco metodológico detallaré mi propia experiencia a través del proceso de adaptación, recurriendo primeramente a la observación (escucha) del objeto a través de la grabación de audio-video y mi propia experiencia como observador participante⁶⁰, y en última instancia como músico de grabación⁶¹.

1.8.1 Así es como se baila esta vaina...

El siguiente marco metodológico está dividido en tres categorías metodológicas, la primera de las cuales se enfoca en el proceso de inmersión y escucha.

1.8.1.1 Inmersión y escucha

Para el desarrollo de una primera etapa de mi trabajo de grado, recurrí a las fuentes de audiovisuales, ya que el material disponible para entender la salsa como un fenómeno de la música popular en su mayoría proviene de las grabaciones discográficas. El medio de fijación más relevante para las músicas populares y en este caso la salsa, es la grabación discográfica.

Como primera acción se realizó una inmersión dentro del género mediante la escucha constante de los diferentes álbumes que fueron grabados entre el periodo de 1968 – 1980; parte de la inmersión cultural

⁵⁸ Frase del coro de la canción *Cógele el golpe* de Cachao López.

⁵⁹ Steven J. Taylor, Robert Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de la investigación: la búsqueda de significados*. John Wiley and sons, Nueva York. (1984): 20-23.

⁶⁰La observación participante es el proceso de estudiar una realidad al mismo tiempo participando de ella.

⁶¹ Esto debido a la cuarentena obligatoria en el país por el Covid-19.

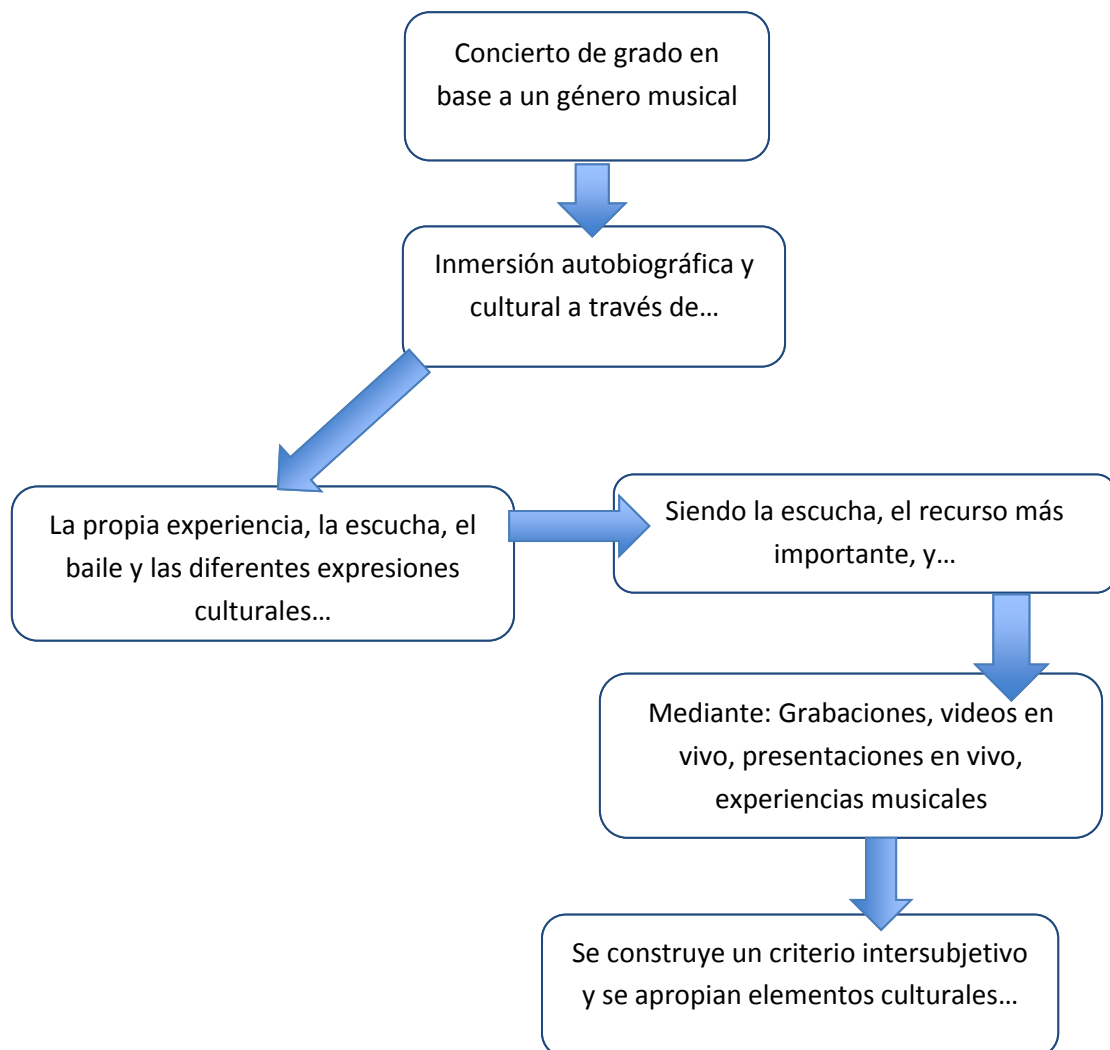
ya existía gracias a mi origen caleño, así que entendía algunos de los discursos del fenómeno cultural salsero desde una perspectiva cultural.

Se estableció un periodo de doce años (1968-1980) para escoger el repertorio salsero y desde este parámetro la primera actividad que surgió fue la escucha de los álbumes, de los cuales elegí de manera subjetiva las canciones del repertorio y realicé un análisis de carácter panorámico.

A medida que escuchaba las canciones de los álbumes, comparaba entre las que más me gustaron, cuáles de ellas me ayudarían a realizar una incursión de la guitarra eléctrica en el género.

Para el análisis de cada uno de los álbumes, escogí las cualidades musicales que personalmente creía que eran las más importantes de cada álbum para así entender todo lo que sucedía en la orquestación.

El primer proceso se puede explicar de la siguiente manera:



1.8.1.2 La experimentación

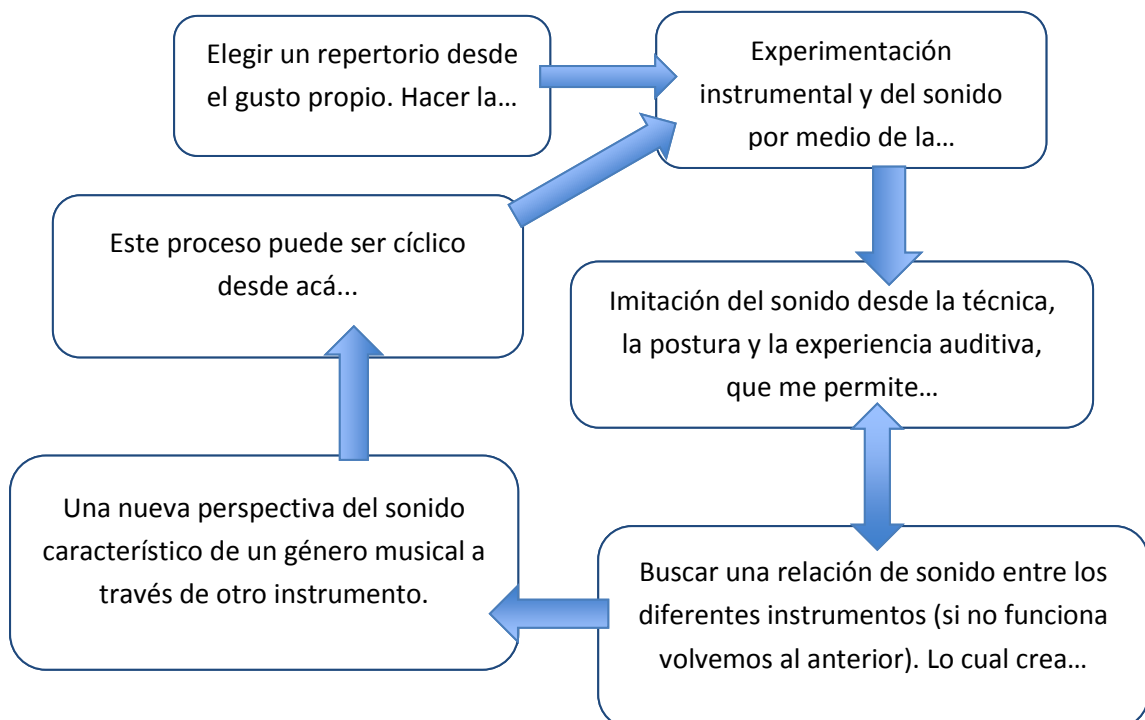
Una vez realizada la escucha elegí mi repertorio y realicé un proceso de experimentación instrumental con base en los conocimientos adquiridos y basándome en un criterio principalmente centrado en el gusto y en características musicales de las piezas, empecé con la búsqueda de una sonoridad similar de la sección melódica y armónica de las canciones elegidas.

Surgió una actividad de experimentación entre el sonido del piano salsero, el sonido de los vientos y la guitarra eléctrica. Esta experimentación se dividió en cuatro categorías musicales que me ayudaron a conseguir características del sonido armónico y melódico de la salsa.

Estas categorías son:

- Experimentación con técnicas de guitarra eléctrica.
- Experimentación con recursos tecnológicos de guitarra eléctrica.
- Experimentación con texturas del sonido en la guitarra eléctrica.
- Experimentación con la orquestación.
- Experimentación con la grabación casera.

Este segundo proceso puede ser explicado así:



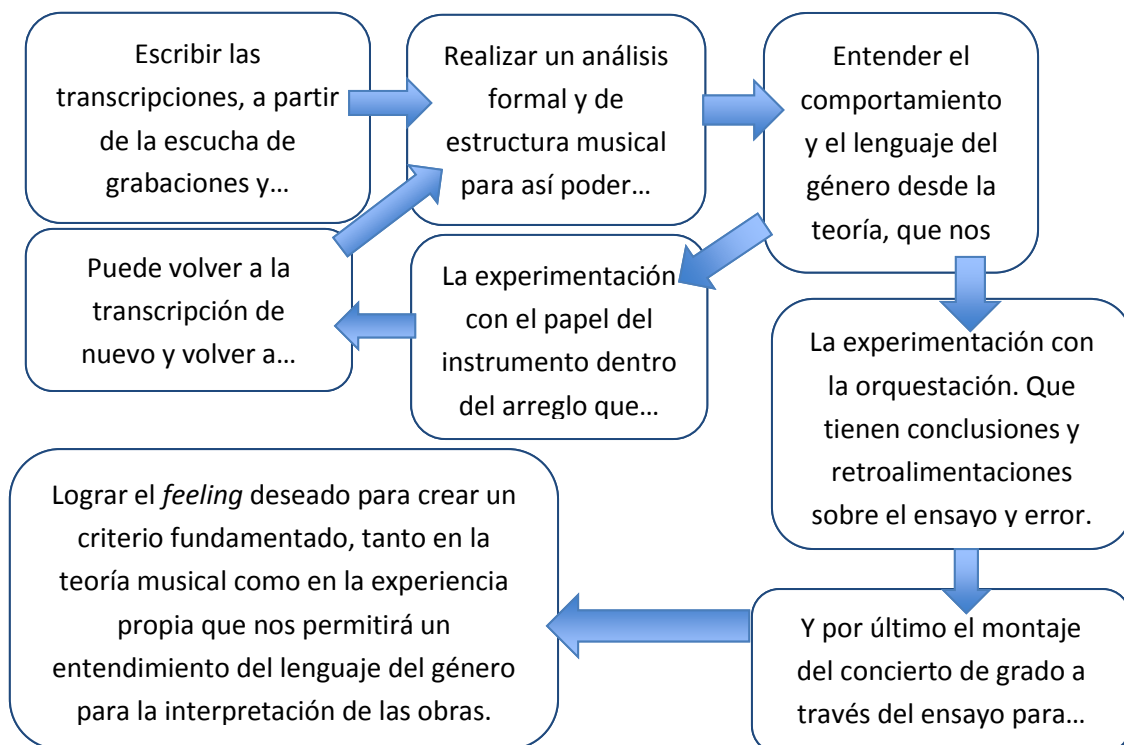
1.8.1.3 Análisis, adaptación y montaje

Cuando estuve conforme con los resultados del proceso experimental que me llevaron a encontrar un sonido similar al del piano y los vientos de la salsa en mi instrumento, escribí las transcripciones completas de las canciones elegidas para entender desde la teoría todo lo que sucedía musicalmente en las obras y analicé el papel que desempeñó la guitarra en las adaptaciones.

De este proceso analítico surgieron tres actividades; en la primera de ellas se realiza un análisis formal general a partir de las adaptaciones realizadas, enfocándome en los puntos más importantes del papel armónico y melódico que le otorgué a la guitarra eléctrica en cada pieza. La segunda actividad describe el proceso de la adaptación que no fue lineal en muchos de los casos, debido a que modifiqué las adaptaciones durante el proceso de montaje. La última de las actividades se enfoca en el proceso de montaje del concierto y describe el proceso experimental y de ensayo de un género popular como la salsa con músicos que no eran salseros. Para el análisis se transcribieron las obras de manera muy fiel a la versión de la grabación escuchada.

La experiencia adquirida del montaje del concierto, se registró en bitácoras que fueron escritas con el fin de resaltar aspectos importantes de algunos ensayos relativos a la expresividad, a la agógica de cada pieza y a la corporeidad de los músicos.

Este proceso se puede entender de la siguiente forma:



1.8.1.4 Montaje y grabación desde casa (Covid-19)

Esta subcategoría hablará de mi experiencia a causa del confinamiento obligatorio de la pandemia del Covid19 en el año 2020. Describiré mediante un ensayo personal el camino que tomé para presentar mi concierto de grado, que contiene mi experiencia desde la grabación casera y describe los recursos y las técnicas usadas para la grabación de mi concierto de grado.

Surgieron entonces dos actividades, la primera de ellas se enfoca en la realización de las grabaciones caseras por medio de las EAD (estación de trabajo de audio digital), y en la segunda se describe mi experiencia como músico de grabación casero.

El proceso que se realizó se explica en dos pasos sencillos:

- Grabación, mezcla y masterización del audio.
- Montaje de los videos a la plataforma de YouTube.

En la siguiente sección de mi metodología describe dos aspectos. El primero de ellos describe las tareas que contienen las actividades desprendidas de cada una de las anteriores categorías, las cuáles serán presentadas en los dos capítulos de este trabajo de grado. El segundo describe por medio de un cuadro mi proceso general.

Las categorías y tareas son:

Inmersión y la escucha

- Revisión del material de grabación elegido.
- Revisión de material audiovisual de conciertos de repertorios de la época escogida (1965-1970; 1970-1975; 1975-1980).

Experimentación

- Revisión de los diferentes procesos experimentales del sonido con el instrumento.

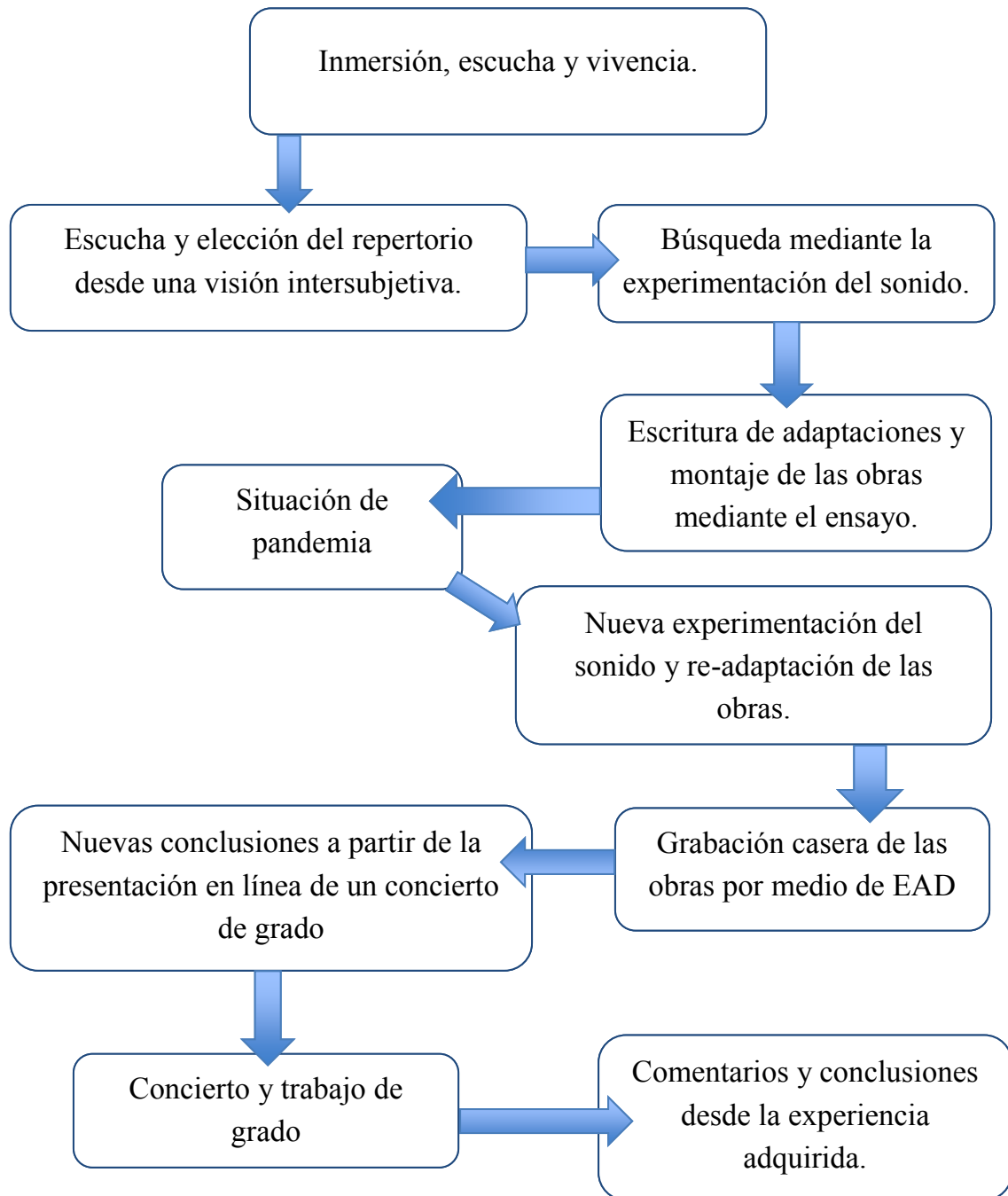
Adaptación, análisis

- Análisis formal y específico del rol de la guitarra eléctrica en cada una de las adaptaciones.

Grabación desde casa:

- Anexo del registro de grabación.
- Anexo de registro del comportamiento de mi instrumento con las herramientas EAD.

Cuadro general de mi proceso



Capítulo 1. Experimentación

En la búsqueda del sonido recurrí a la experimentación entre mi instrumento y los diferentes recursos que me ayudarían a construir una identidad sonora desde la imitación y escucha. Gracias al recurso de la grabación y al uso de los diferentes pedales análogos propongo la revisión de mi experimentación desde las siguientes categorías.

1.1 Experimentación con técnicas de guitarra eléctrica

Para poder entender qué técnicas de la guitarra me ayudarían conseguir un sonido similar al del piano, en un inicio elegí un pequeño repertorio de piano que tuviera montunos sencillos y los estudié en el piano, para entender la anatomía instrumental que necesitaba para poder acoplar lo que sucedía durante la ejecución de un montuno en la guitarra eléctrica.

Este pequeño repertorio estaba compuesto por tres (3) canciones del son cubano: Mandinga⁶², “Cógele el golpe”⁶³ y “Yo vine Pa’ ver”⁶⁴; estas tres canciones tienen una particularidad y es que usan el ritmo de montuno en el piano de manera constante y cada uno de los intérpretes añade algo distinto a la interpretación mediante su método de interpretación-ejecución.

Ejemplo 1:



Fig.1

En la estructura armónica del primer montuno tocado en la canción Mandinga se construye el acorde de Gm y hace uso del mi natural para crear la sensación de la escala menor melódica de Gm. Este recurso es constantemente usado en la construcción de acordes de los montunos

⁶² Rubén Gonzáles “Mandinga”, *Mandinga*, 1997, sello discográfico World circuit, WCD.

https://www.youtube.com/watch?v=O_e7GPj_wlU

⁶³ Cachao López, “Cógele el golpe”, *Cachao y su ritmo caliente*, 1961, Sello discográfico Caney.

<https://www.youtube.com/watch?v=oJDL51MNIkc>

⁶⁴ Joe cuba, “Yo vine Pa’ ver”, *Macorina*, 1962, sello discográfico W.S Latino.

<https://www.youtube.com/watch?v=5VyzhDWlrRU>

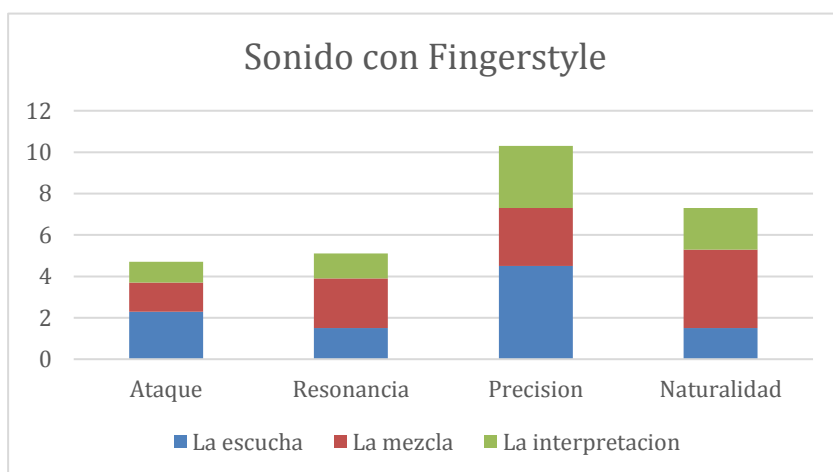
iniciales de inicios de la época dura. Después de entender un poco desde la raíz el montuno básico aplicado al piano, mediante la escucha de diferentes repertorios de salsa empecé mi aplicación experimental mediante la imitación del sonido usándolo en la guitarra eléctrica.

Las siguientes son las técnicas de la mano derecha con las que experimenté cada una con una gráfica de resultados experimentales que explica el proceso desde el ataque, la resonancia, la precisión y la naturalidad como factores, vistos a través de la escucha desde el gusto propio, la mezcla de sonido orquestal y la interpretación como medio de ejecución de las obras

1.1.1 *Fingerstyle*; como primera medida opté por el uso de la técnica de *fingerstyle* para adaptar las obras salseras; esta técnica consiste en emplear el método clásico de guitarra acústica, y aplicarlo a la construcción de una canción completa, siendo la guitarra la única protagonista en la canción. En la interpretación de la canción el guitarrista debe ser capaz de tocar la melodía, los acordes y la parte del bajo.

Sin embargo, me di cuenta rápidamente que esta técnica iba a tener sus complicaciones al momento de la ejecución de las obras salseras ya que no me permitía un ataque fuerte en mi sonido para crear una resonancia definida en el sonido como es particular en el piano:

Gráfica explicativa de los resultados

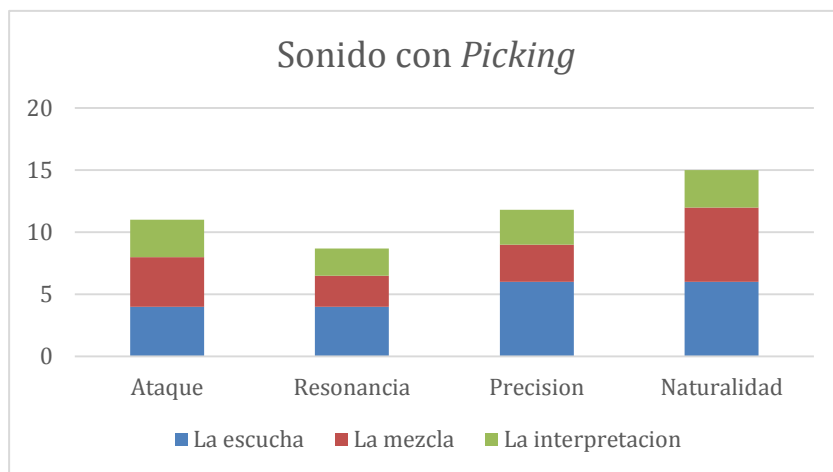


Mediante los elementos de la escucha, la mezcla en el sonido y la interpretación, se calificó la precisión del ataque en la cuerda, la resonancia que tenían las cuerdas, la precisión en la ejecución y la naturalidad de mi mano con la técnica. Esta gráfica demuestra una mejor precisión con esta técnica en la interpretación y la escucha, que en conjunto con la naturalidad, da una sonoridad con la que estoy más familiarizado y con la que me adapté de manera más rápida.

1.1.2 Picking; esta técnica consiste hacer uso del *pick* como único medio de ataque para ejecutar las obras, lo que brinda una precisión en el ataque y una resonancia más brillante del sonido.

La experimentación con esta técnica me permitió lograr de una forma más natural la resonancia precisa que tiene el piano, por la estructura del *pick* y su ataque sobre las cuerdas. Sin embargo, descubrí que no era suficiente el uso de una sola técnica para llegar al sonido que buscaba, ya que también quería darle ese toque de sensibilidad y amplitud sonora que posee naturalmente el piano en la interpretación de montunos.

Gráfica explicativa de los resultados

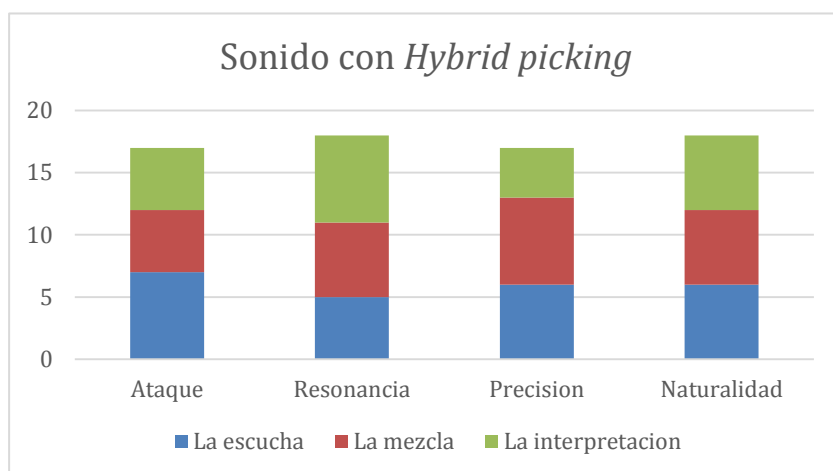


Mediante los elementos de la escucha, la mezcla en el sonido y la interpretación, se calificó la precisión del ataque en la cuerda, la resonancia que tenían las cuerdas, la precisión en la ejecución y la naturalidad de mi mano con la técnica. Con esta gráfica demuestro un mejor manejo del *pick*, pero el sonido tiene problemas de resonancia lo que hace que sea más brillante el sonido en la ejecución.

1.1.3 Hybrid Picking; esta técnica consiste en la unión de las dos técnicas anteriores, lo que le brinda al intérprete un sonido con más dinámicas y permite una mejor precisión así como una buena resonancia.

Por último, recurrí a esta técnica ya que me permitió una ambivalencia entre la suavidad de los montunos de la descarga y la potencia de sonido que requería el golpe del coro. De todas las anteriores esta fue la técnica que más usé en la interpretación, sin embargo hay momentos en las adaptaciones donde se alternan las tres técnicas.

Gráfica explicativa de los resultados



Mediante los elementos de la escucha, la mezcla en el sonido y la interpretación, se calificó la precisión del ataque en la cuerda, la resonancia que tenían las cuerdas, la precisión en la ejecución y la naturalidad de mi mano con la técnica. Esta última técnica gracias a su ambivalencia de recursos, me ayudó a encontrar un sonido más definido, con buena resonancia, un ataque preciso usando el *pick* y por último, una mejor familiarización técnica, con la naturalidad de mi mano izquierda.

Las siguientes, son las técnicas de la mano izquierda con las que experimenté:

1.1.4 Ligados; esta técnica consiste en la unión entre dos o más notas sin que se note la interrupción rítmica entre ambas; en guitarra eléctrica hay dos: ascendentes y descendentes (*Hammer-on* y *pull-off* respectivamente)

La experimentación con ligados se realizó a medida que se construía el sonido para la sección de vientos, ya que para reproducir la naturalidad de ligadura que brinda un viento esta técnica fue perfecta. Sin embargo, debido a la anatomía instrumental de la guitarra, en muchos casos esta ligadura no se podía efectuar de manera constante y sonó esa interrupción en la construcción melódica.

1.1.5 Slide; también conocida como *glissando*; consiste en unir una o más notas mediante el deslizamiento de un dedo sobre el diapasón atacando una sola cuerda.

La experimentación con esta técnica, surgió cuando debía construir los solos de guitarra eléctrica. Por mi gusto de esta técnica en la

construcción de los solos, recurrí a ella en cada uno de ellos; siempre intentando usar recursos melódicos de los vientos.

1.1.6 Trino; consiste en tocar con un efecto ligado y de forma rápida una nota con sus inmediatas superiores e inferiores, este proceso puede ser diatónico o cromático.

Experimenté con esta técnica, en la construcción de algunas frases de la sección melódica, ya que era común en los arreglos de la época de la salsa el uso de trinos para crear momentos de espera o de importancia antes de iniciar o una obra o un corte rítmico orquestal.

1.1.7 Vibrato; este recurso consiste en producir una fluctuación de la altura de la nota a través del movimiento oscilatorio perpendicular sobre una cuerda.

Se usó de la mano con el *slide* para la construcción de los solos y en algunos casos para la sección melódica sobre la interpretación de las moñas⁶⁵ y los mambos.

1.2 Experimentación con recursos tecnológicos de guitarra eléctrica

La siguiente sección explica mi experimentación de la guitarra eléctrica en la salsa a través de mi perspectiva del sonido por medio de la aplicación de los diferentes recursos tecnológicos; esta experimentación en su mayoría se realizó a través de los pedales de efectos.

Después de decidirme técnicamente por el *hybrid picking*, recurrí al uso de los pedales de efectos.⁶⁶

Se experimentó con el distinto efecto y escogí entre ellos los tres efectos que más me acercaban al sonido resonante de un piano acústico en la sección armónica, y al sonido distorsionado y definido de la sección melódica. Estos tres efectos fueron:

1.2.1 Chorus; este efecto modula el retardo entre la señal y la señal húmeda⁶⁷ por un largo periodo de tiempo, lo que brinda una sensación de retardo entre la captura y la recepción.

Experimentando con este efecto alcancé el sonido no temperado del piano acústico, que se escuchaba en las grabaciones; esto a que en

⁶⁵ La moña en la salsa, es una pequeña frase melódica construida en los puentes o en algunos cortes antes de entrar al coro o saliendo del mismo.

⁶⁶ Estos pedales alteran el sonido del espectro de audio de la guitarra eléctrica.

⁶⁷ Se refiere a la señal “limpia” o seca; que es la que no tiene ningún proceso que cambie su composición sonora, y la señal “sucía” o húmeda; que es la que si tiene procesos que cambian si composición sonora.

muchos casos se afinaba y el instrumento quedaba un poco desafinado. El efecto usado fue:

1.2.1.1 Rp50 de Digitech. Pedalera multi-efectos digital que dentro de todas sus configuraciones tiene una de chorus lo que quiere decir que su sonido no es análogo:



. fig. 2

1.2.3 Flanger; Este efecto modula el retardo entre la señal y la señal húmeda por un corto periodo de tiempo lo que brinda una sensación de retroalimentación constante en la sonoridad.

Experimentando con este efecto alcancé una similitud del sonido brillante y en algunos casos distorsionado de la sección melódica. Se usó en las melodías de los vientos de las canciones. El efecto usado fue:

1.2.3.1 Flanger BF-3 de Boss. Es un pedal análogo así que la configuración del sonido suena directo y el proceso suena más natural, es dinámico en la configuración de ecualizaciones; es muy usado como recurso improvisatorio.



Fig. 3

1.2.4 Reverb; este efecto simula la naturalidad de la reverberación de un entorno específico; puede ser de superficie alta, baja, media, blanda, dura. Es usado para crear una sensación espacial de amplitud o de rebote en el espectro de audio.

De todos los efectos este fue el único usado para las secciones melódicas y armónicas, ya que las sonoridades de las grabaciones originales creaban una sensación espacial de amplitud.

En la guitarra eléctrica me acerqué a una resonancia sonora muy parecida a la del cuerpo de un piano acústico.

Para la adaptación de la sonoridad de los vientos me acerqué al sonido de amplitud y rebote, cuando era necesario ejecutar algún corte o frase.

En la voz principal del sonero me acerqué a esa particularidad sonora de “producción antigua” y de espacialidad de la calle.

1.2.4.1 Reverb Rv-6 de Boss. este pedal análogo es uno de los más comunes entre los pedales de reverberación, ya que permite modificar la naturalidad espacial del sonido y además el tiempo en que la onda fluctúa.



Fig.4

Después de haberme decidido por estos pedales decidí experimentar por medio de la conjugación de efectos de guitarra con el sonido limpio que me brindó el amplificador; entre estas combinaciones estuvieron:

1.2.5 Desde la perspectiva armónica o del piano

Chorus – Flanger; un sonido amplio pero disonante; no me permitió llegar al sonido limpio que tiene el piano acústico.

Reverb – Flanger; un sonido repetitivo y disonante; totalmente todo lo contrario a lo que pretendía buscar ya que una de las características a buscar en el sonido era la percusividad característica del piano que posee un sonido más resonante.

Chorus – Reverb; un sonido amplio y repetitivo; que me permitió llegar en el sonido limpio la guitarra sonaba a una resonancia del piano bastante amplia, además se entendían bien las melodías de las partes distorsionadas.

La configuración elegida para la construcción del sonido del piano para la interpretación de montunos y secciones de vientos fue **chorus-reverb**.

1.2.6 Desde la perspectiva melódica o de los vientos

Chorus – Flanger; un sonido amplio pero disonante; me ayudó en algunas situaciones a reproducir una parte del efecto de resonancia del cobre pero tenía la falla de sonar muy desafinado.

Reverb – Flanger; un sonido repetitivo y disonante; en la experimentación con esta configuración alcancé una imitación de los vientos con su naturalidad disonante y distorsionada evidenciada en la salsa, logrando así un efecto amplio y con poca desafinación.

Chorus – Reverb; un sonido amplio y repetitivo; no me convenía mucho sonoramente que las melodías se cruzaran por la repetición ya que eso me creaba disonancias no deseadas.

La configuración elegida para la construcción del sonido de las secciones de vientos fue **reverb-flanger**.

1.2.7 Desde la perspectiva de la improvisación

En este último caso se usó la configuración del piano armónico en conjunto con un pedal de **overdrive**; con esto se logra una saturación más limpia con la señal original, tiene un recorte de onda menos pronunciado y más redondeado.

Otro efecto usado fue el **wah-wah**, que produce el sonido onomatopéyico de la voz “Uaaaa”, usado en muchos solos de la época de los sesenta.

La configuración fue la siguiente:

1.2.7.1 Reverb – flanger – overdrive – wah/wah. Un sonido amplio y dinámico en expresión, un poco saturado de distorsión pero lo suficiente para que se entiendan las frases melódicas ejecutadas en la guitarra eléctrica. Los efectos usados fueron:

1.2.7.2 Screamin’ Blues overdrive/distortion de Digitech. Un pedal análogo que asimila el efecto del pedal *Blues Screamer*, brinda una sonoridad distorsionada pero definida para el fraseo de la improvisación.



Fig. 5

1.2.7.3 Cry Baby GCB95 de Dunlop. Este efecto análogo, es uno de los efectos más dinámicos usados en la interpretación de los distintos géneros musicales, permite una buena claridad del sonido y no afecta demasiado la onda por que brinda una ecualización más brillante durante la ejecución. Esta última característica puede ser un problema en el momento de interpretar solos.



Fig. 6

1.3 Experimentación con texturas del sonido en la guitarra eléctrica

La siguiente sección describe mi método experimental en la búsqueda de una ecualización muy similar a la de la sección armónica y melódica de la salsa.

Para llegar a las conclusiones del sonido configurado desde la ecualización, se hizo el proceso de escucha-imitación de las canciones para poder lograr una mejor adaptación.

Por último, empecé a experimentar con las ecualizaciones del sonido de los bajos, medios y los altos, ya que las ecualizaciones del sonido varían de acuerdo a la mezcla del audio que hay en los ensayos, diferente de las grabaciones originales.

En este proceso experimental, las configuraciones del sonido a través de la ecualización se aplicaron de distinta forma en la sección armónica y en la sección melódica. Las configuraciones fueron las siguientes:

1.3.1 Para la guitarra eléctrica armónica o de montuno

Bajos: 5

Medios: 8

Altos: 7

Esta configuración me acercó a un sonido medios, que suele tener el piano salsero, sin embargo si debía resaltar alguna melodía la configuración de pedales anterior me ayudaba en la mezcla; ya que se ampliaban los sonidos altos y resonaban los medios.

1.3.2 Para la guitarra eléctrica melódica o de sección vientos

Bajos: 8

Medios: 6

Altos: 9

Esta configuración tiene una mejor definición en los bajos y los altos, para lograr una claridad y fuerza que exigen los vientos en la salsa; el único inconveniente que resultó de esto es que las frecuencias altas resonaban mucho, por otra parte no me molestó este resultado y me pareció que sería parte de mi estilo al interpretar la salsa.

1.4 Experimentación con la grabación casera

En la siguiente categoría describiré en breve mi experiencia como músico intérprete en el momento de los ensayos y montaje del repertorio salsero. Como primera instancia debo resaltar que la presentación final del concierto de grado fue a través de grabaciones hechas en casa, sin embargo, comentaré primero mi experiencia desde el ejercicio del ensayo para entender cómo se estaba construyendo el montaje del concierto.

1.4.1 Proceso del montaje del concierto

Las primeras semanas de ensayo (segundo semestre de 2019) se coordinó un ensayo semanal, con un combo inicial de un bajo, una guitarra, un cantante, bongós, congas y timbal.

Durante estas primeras semanas de ensayo evidencíé que la interpretación de la base rítmica sería un poco complicada, ya que los músicos que me ayudaron no estaban muy familiarizados con el género salsero. Mediante la escucha e imitación, aconsejé a los músicos que escucharan por lo menos dos veces al día los temas a trabajar, para que fueran creando una lógica y criterio al momento de interpretar el género. Llegando al final del semestre y gracias a la escucha constante de los temas pudimos en conjunto poder llegar a un *feeling* en conjunto que era necesario para interpretar esta música.

Otro de los factores que nos permitió lograr una familiarización con el género, era el del baile, debido a que la corporeidad en los músicos muchas veces no existía, porque estaban muy concentrados poniendo las notas para que la música saliera bien que se olvidaban de que era música para gozar y sentir. Entonces hice un pequeño experimento, le dije a los músicos en un ensayo que tocáramos primero sin haber escuchado nada de salsa y solo con lo que habíamos ensayado y a la mitad del ensayo les enseñé un poco del baile salsero de Cali y compartí experiencias de mi propia vivencia con ellos para poder seguir después con el ensayo.

Me di cuenta que haberles mostrado un panorama distinto que hace parte de la identidad salsera, les permitió relajarse un poco más, muchos de ellos empezaron a bailar después de este pequeño experimento, pero lo más relevante fue que de alguna forma adaptaron a sus lógicas musicales la relación entre el baile y la música, evidencia que se vio reflejada en el viaje y el *feeling* de los próximos ensayos.

Tiempo después tuve que hacer mi primera muestra en vivo para el parcial de final del segundo semestre; las críticas que recibí fueron en gran parte positivas, sin embargo, uno de los jurados me aconsejó agregar una guitarra más para que me ayudara con el amplio sonido que una sección de vientos brinda en la salsa. Opté entonces por añadir una guitarra más al combo salsero, y su papel sería el de hacer exclusivamente las melodías de los vientos de las canciones; en muchas de las adaptaciones esta guitarra hace la voz soprano de las armonizaciones, y su ecualización es un poco más brillante para que se diferenciara de la guitarra líder.

1.4.2 Proceso de grabación casera

Debido a la pandemia obligatoria por Covid19, se cambiaron los planes de presentar el concierto en vivo. Se decidió entonces que sería grabado completamente desde la casa. El proceso experimental fue el siguiente:

Durante un tiempo estuve buscando un sonido más refinado en la guitarra principal que tuviera más agudos y medios, para que en la mezcla de audio pudiera resaltar con una resonancia parecida a la que tiene el piano en las grabaciones.

Para el sonido de los vientos a la falta de los pedales análogos, recurrí al uso del programa Amplitube4⁶⁸ en conjunto con la AED Repear6; medios por los cuales logré capturar el sonido.

En la grabación de las percusiones fue donde más problemas encontré, ya que mi intención era siempre seguir los parámetros en los que estas músicas eran interpretadas, y muchas veces era sin el uso del *click*, así que la agógica siempre variaba en las canciones. Mediante el método de escucha-imitación logré que las percusiones llevaran una métrica muy apegada a las grabaciones originales sin que se perdiera esa esencia de fluctuación en el ritmo.

⁶⁸ Amplitube4 y Reaper6 son EAD de producción y grabación.

Capítulo 2. Adaptación y análisis

En el siguiente capítulo mostraré las adaptaciones que realicé en mi trabajo de grado, y los elementos de la guitarra eléctrica que están en cada adaptación.

Cada canción tiene una importancia para desarrollar una interpretación fiel al estilo salsero. El análisis se enfoca en el papel de la guitarra eléctrica, subdividí en categorías que son análisis rítmico, análisis melódico y análisis armónico. A partir de estos parámetros se describirá el papel musical de la guitarra eléctrica en las adaptaciones y su forma de interactuar con el repertorio.

2.1 Conceptos para entender el análisis

2.1.1 Clave. La clave es el patrón rítmico que se usa en la salsa interpretado muchas veces por un *jamblock* o una clave (instrumento) esta clave es la célula rítmica sobre la cual los patrones rítmicos de los demás instrumentos estarán basados.

La clave de son 3-2 está estructurada de la siguiente manera:

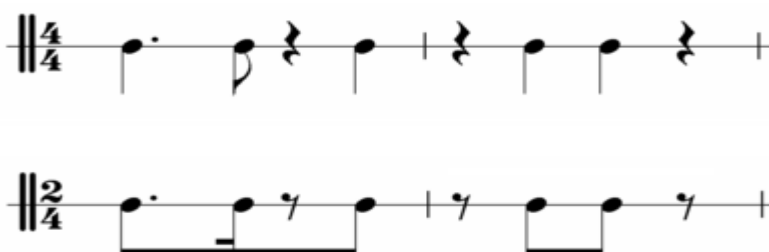


Fig. 1

Esta estructura se puede modificar en clave de son 2-3 para poder interpretar montunos del mambo o moña.

La clave de rumba 2 – 3 está estructurada de la siguiente manera:



Fig. 2

Este ritmo de clave, es muy usado en los ritmos de la salsa de golpe De rumba, guaguancó, conga y timba.

2.1.2 Agógica. La agógica se refiere a los diferentes aspectos expresivos de una interpretación musical mediante la modificación de su velocidad. Esta puede afectar desde una nota hasta una sección completa de una obra.

2.1.3 Textura La textura musical es la forma en que la melodía, la armonía y el ritmo se combinan para crear una composición, que determina la cualidad sonora de una pieza en específico. También se entiende como el comportamiento de las líneas melódicas simultáneas de una pieza musical.

2.1.4 Moña y Mambo son motivos de la sección melódica que afectan la estructura del tema y se interpretan en muchas ocasiones por saxofones. La moña es una sección corta mientras el mambo se compone de más compases.

2.2 Subgéneros de las adaptaciones

El siguiente apartado explicará de manera breve los subgéneros que se trabajan en las adaptaciones presentadas:

2.2.1 Son montuno derivado del son cubano; sentó las bases rítmicas del surgimiento de la salsa, se caracteriza por su acentuación sobre la síncopa y el uso de las dos claves del son en la estructura ritmo métrica.

Ejemplo del patrón sobre una clave 2-3



2.2.2 Mambo. Este ritmo acelera la estructura del danzón e introduce una síncopa en la percusión. Se caracteriza por improvisaciones de la sección melódica con parámetros sincopados del son montuno.

Ejemplo de mambo melódico interpretado por la guitarra eléctrica.



En los siguientes análisis me referiré los roles de la guitarra eléctrica de la siguiente manera:

Guitarra – piano. Guitarra eléctrica que interpreta el rol del piano y algunos motivos de la sección melódica.

Guitarra – vientos. Guitarra eléctrica que interpreta el rol de los vientos.

2.3 Quítate de la vía Perico⁶⁹

Orquesta: Cortijo y su combo, Ismael Rivera

Álbum: Sonero #1

Año: 1968

Esta producción musical de Rafael Cortijo junto a Ismael Rivera, también conocido como el sonero mayor, cuenta la historia de un suceso trágico donde se relata la muerte de “Perico”, un niño que por ser sordo no escuchó que un tren venía y a causa de esto perdió la vida.

La versión que abordé es una post producción del tema original de 1958, conocido coloquialmente como reencauche, diferente de la grabación original; esta versión muestra a un Ismael Rivera más adulto con más lenguaje de improvisación para un sonero más maduro.

⁶⁹ Cortijo y su combo, Ismael Rivera. *Sonero #1*. “Quítate de la vía perico, 1968. Lp. Coco Records.

2.3.1 Aspectos generales

2.3.1.1 Ritmo- métrica de la sección de percusión.

2.3.1.1.1 Congas. Las congas en clave 2-3 realizan una figura rítmica conocida como “tumbao”, que en este caso es constante y apoya únicamente los cortes musicales del combo.

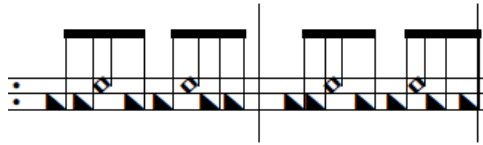


Fig. 1

2.3.1.1.2 Timbales. Los timbales en clave 2-3 realizan una figura rítmica conocida como “cascareo”, que es una técnica donde se golpea la parte metálica del timbal en corcheas, acentuando el uno y el tres de cada compás:



Fig. 2

2.3.1.1.3 Bongós. Los bongós en clave 2-3 realizan una figura rítmica conocida como “martillo”, este patrón rítmico consiste en realizar en corcheas notas fantasma, acentuando el primer tiempo del compás:

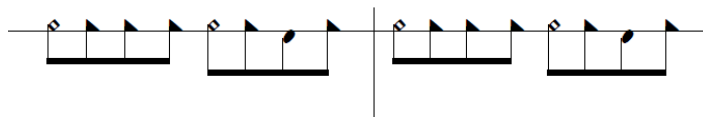


Fig. 3

2.3.2 Análisis ritmo-métrico de la sección guitarra - piano

En la parte **A** del tema la sección del piano hace montuno en clave de son 2 -3 que se hizo de la siguiente manera haciendo uso del *alternative picking*.



Fig. 4



Fig. 5

La fig.4 es la estructura rítmica más común de los montunos en clave de son 2-3.

En la fig.5 vemos una variación rítmica del montuno. En el primer tempo del compás se ejecutan corcheas para enriquecer el ritmo de la interpretación.

En la parte **B** la guitarra cambia la variación rítmica del montuno a través de la técnica de *fingerstyle*:



La fig.6 muestra un desarrollo del motivo rítmico de la parte **A** en el segundo compás.

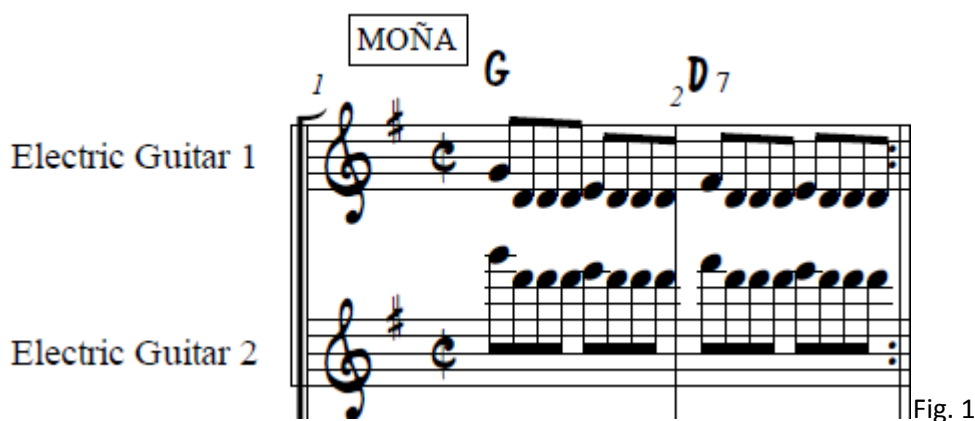
En la parte del **CORO** se retoma el motivo rítmico de clave del son en 2-3



La fig.7 muestra una misma estructura rítmica de la parte **A** y durante el desarrollo de la canción no ocurren cambios en el ritmo de la guitarra-piano.

2.3.3 Análisis ritmo-métrico de la sección guitarra - vientos

En el **INTRO** las dos guitarras ejecutan una moña con técnica de *picking* y *pull of*.



En la fig.1 las guitarras realizan la misma estructura rítmica de corchea. Seguido de esto, en la misma **INTRO** las guitarras ejecutan un mambo:

En la parte **C** el compositor hace una atmósfera de dominante; iniciando con cromatismos desde la nota re hasta la sensible de sol, y finaliza en re.



En la parte del **CORO** se ejecuta un montuno utilizando las bases principales que componen los acordes.



En la sección de **MOÑA** no se hace el papel del piano porque se le da prioridad a la sección de vientos.

Se utilizó la línea melódica del saxofón.



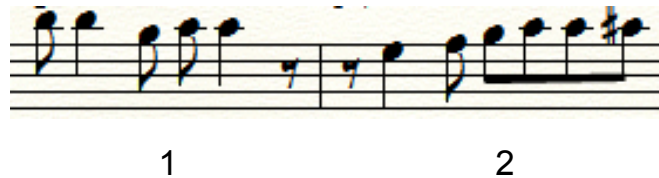
1. En el primer compás se hace una bordadura superior de la séptima del dominante.
2. En el segundo compás se construye el acorde de D7 desde el sí.
3. En el tercer compás se juega con la sensible usando el fa sostenido.
4. En el último compás se hacen bordaduras inferiores y superiores con la sensible.

2.3.4 Análisis melódico de la guitarra – vientos

En la **MOÑA** se está haciendo la misma melodía una octava arriba de la guitarra – piano para crear una amplitud de la melodía.

En el **INTRO**:

1. La melodía empieza en la tercera del acorde y hace un salto de tercera.
2. Después realiza una escala cromática desde la tercera del siguiente acorde hasta llegar al sol para volver a hacer la melodía inicial.



En la parte **A** y en la parte **B** se hacen melodías que se construyen con base en los cambios armónicos.

En la parte **C** se hace un canon melódico; inicia primero la guitarra-piano y le sigue consecutivamente la guitarra – vientos complementándose entre terceras mayores y menores.



En la parte **MOÑA**, la primer melodía es igual que en la guitarra – piano. La segunda melodía hace un contrapunto con la melodía de la guitarra – viento.



2.3.5 Análisis armónico

El tema no posee una complejidad armónica variada, su estructura se basa en dominante y tónica. En la parte **B** pasa a cuarto grado.

La armonía es la siguiente:

A: G – D7

B: C – G

CORO: G – D7

MOÑA: D7 – G

2.4 Si yo encontrara un amor⁷²

Orquesta: Fruko y sus tesos

Álbum: Fruko el Grande

Año: 1975

Es el segundo single del álbum y comparte ese espacio con canciones como “Manyoma”, “Los charcos”, “El preso”, y “Confundido” todos ellos éxitos de la salsa brava de los años setenta en Colombia. En esta producción Fruko tiene la particularidad de combinar células rítmicas de la cumbia en algunas secciones de las canciones, lo que la da su toque personal a la interpretación.

La canción trata sobre un desamor y el tema es cantado por Wilson Saoko aquel que te “...habla desde la prisión”.⁷³

2.4.1 Análisis ritmo-métrico de la sección guitarra - piano

En la parte **A** del tema se hace un tumbao en clave de son 2-3 haciendo uso del *alternative picking*.



En la parte **B** se hace la siguiente variación rítmica del montuno con aires del ritmo de cumbia:



En la parte del **CORO** se realiza un tumbao en clave de son 2-3:

⁷² Fruko y sus tesos. *Fruko el grande*. “Si yo encontrara un amor”. 1975. Lp. Discos fuentes.

⁷³ Fragmento de la canción “El preso” de Fruko y sus tesos.



2.4.2 Análisis ritmo-métrico de la sección guitarra - vientos

En el **INTRO** la rítmica de las dos guitarras va en unísono.



En la parte **A** se realizan variaciones rítmicas en forma de pregunta respuesta con el ritmo de la voz.



2.4.3 Análisis melódico de la sección guitarra – piano

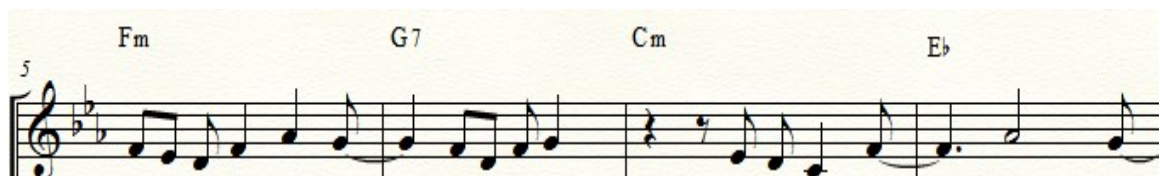
En la **INTRO**:

En primer motivo la melodía está remarcando las quintas de los acordes bases.



1. En Fm hace do
2. En G7 hace re
3. En Cm hace sol

En el segundo motivo la melodía remarca la armonía por grados conjuntos y algunos saltos de tercera.



En la parte **A** se están construyendo los montunos a partir de los acordes sin hacer uso de notas distintas de la estructura armónica con diferentes variaciones en la melodía.



Primera variación



Segunda variación

En la parte del **CORO** se ejecuta un tumbao que tiene variación melódica.

Cm Fm

G7

La diferencia de este montuno es que su composición melódica empieza por la quinta del acorde, pasando por la tercera del siguiente acorde y finaliza con la tónica del último acorde.

2.4.4 Análisis melódico de la guitarra – vientos

En el **INTRO**:

El primer motivo se realiza por terceras y segundas; los siguientes motivos armonizan las frases con diferentes intervallos.

Fm G7 Cm E^b

En la parte **A** las melodías se construyen de acuerdo a la armonía y algunas de ellas tienen colores.



El primer motivo tiene la sensible en la melodía.



El segundo motivo tiene una sexta en la melodía.

En el desarrollo del tema los vientos son muy sutiles, siempre construyen melodías de acuerdo a la armonía dada.

2.4.5 Análisis armónico

La parte **INTRO** empieza con un Fm – G7 – Cm (iv – V – i) una cadencia auténtica perfecta para definir la tonalidad de la obra.

La parte **A** se compone por i – iv – VI – ii – V – i una cadencia dominante muy común del jazz.

La parte **B** se compone por la misma estructura armónica de la **A**.

La parte del **CORO** se compone por una progresión i – vi – V – i que es una cadencia perfecta.

En el final, la canción termina con un acorde de IV que es un préstamo modal del iv.

2.5 El muñeco de la ciudad⁷⁴

Orquesta: Bobby Valentin

Álbum: Bobby Valentin

Año: 1978

Bobby Valentin es conocido como “El rey del bajo”, es un bajista que participó en los inicios de la Fania All Stars como compositor, arreglista e instrumentista, y posterior a eso creó su orquesta donde participaron cantantes como Tito Gómez, Cano Estremera, Luisito Carrión.

Las composiciones de sus canciones suelen tener un enriquecimiento armónico notable y también están llenas de cortes rítmicos, el instrumento

⁷⁴Bobby Valentin. *Bobby Valentin*. “El muñeco de la ciudad”. 1978. Lp. Bronco records.

que más sobresale en las grabaciones es el bajo, por esta razón la estructura melódica del bajo es compleja y llena de aires del jazz.

2.5.1 Análisis ritmo-métrico de la sección guitarra - piano

En la parte **A**, se hacen acordes rasgado con *pick* con un ritmo sincopado.



Seguido de esto se hace un montuno sincopado en clave 2 - 3



Durante el desarrollo del tema el montuno de la guitarra piano tiene variaciones rítmicas.



Variación rítmica del montuno n.1



n.2

Variación rítmica del montuno



Variación rítmica del montuno n.3



Variación rítmica del montuno n.4

En la parte **B** se usa la siguiente célula rítmica con una variación de montuno y acordes en bloque.



En el final se usa la variación rítmica del montuno n.1 de la sección anterior.



En la parte **PUENTE** se nota que se hacen síncopas de manera más consecutiva.

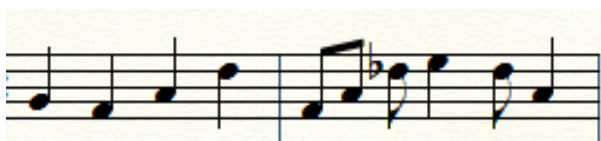


En la parte del **CORO** la célula rítmica que predomina es la siguiente:



En la parte **PUENTE B** no hay mucho desarrollo rítmico ya que se le da protagonismo al bajo.

En la parte **B** se realiza una variación del montuno



Variación rítmica del montuno

n.5

2.5.2 Análisis melódico de la sección guitarra – piano

En la parte del **INTRO** la melodía se compone por saltos de tercera, grados conjuntos, bordaduras y arpeggios que ayudan a orquestar con la armonía

♩ = 185 Intro B♭maj7 Yagber Urrea

En la parte **A** los primeros cinco compases no hay una línea melódica ya que se están haciendo acordes en bloque, sin embargo cuando empieza el montuno se hacen arpeggios sobre la armonía.

Arpeggios

Acordes en bloque.

En la parte **B** la melodía es más sutil porque se hace uso de los acordes en bloque.

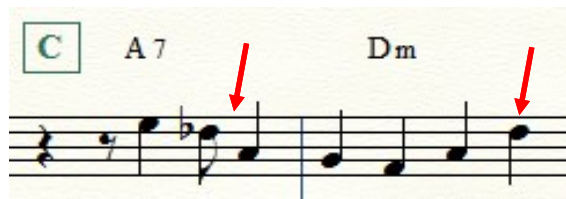
En la parte **CORO** se está haciendo una variación del montuno haciendo uso de octavas, saltos de cuarta y tercera con grados conjuntos.

La melodía de la parte **PUENTE B** toca motivos sobre las tónicas; ya que el bajo es el protagonista en esta parte, se usan octavas para afianzar la armonía.

En la parte **MAMBO** la melodía muestra un color b13 y un color 13 en el acorde de A7; parece ser que es una nota común para los acordes de toda la sección (A7 – Dm – G7)



En la parte **C** sucede exactamente lo mismo que en el **MAMBO**:



2.5.4 Análisis melódico de la guitarra – vientos

En la **INTRO** la melodía es más estable rítmicamente y hace armonización de terceras con la melodía de la guitarra – piano.



En la parte **A** las melodías se construyen de grados conjuntos a modo de pregunta – respuesta con el cantante, es por esto que no es constante sino que suena en ciertas secciones donde no hay voz.



Ejemplo 1



Ejemplo 2

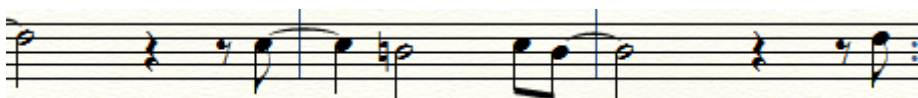
En la parte **B** la melodía se construye desde el color de trece sobre el acorde de Dm, también acompaña los cortes rítmicos.



En la parte **MAMBO** la melodía original compuesta por una sección de vientos amplia, usa grados conjuntos y usa en los dos motivos dos saltos; el primero cae en la tónica del acorde y el segundo cae en la quinta del acorde.

La primera melodía es interpretada por saxofones:

La segunda melodía es interpretada por el trombón:



La tercera melodía es interpretada por trompetas:



Se repite la sección omitiendo la tercera melodía.

2.5.5 Análisis armónico

La parte **INTRO** inicia con un acorde de Am que es el quinto menor de la escala menor natural. Hace una progresión (ii – V7 – III – ii – i) una cadencia dominante.

La parte **A** inicia con cromatismos desde el acorde de C hasta el Dm.

Seguido hace una progresión iv – v – III – i y se repite dos veces.

La primera se resuelve a la tónica y la segunda vez pasa a V/III – III – v – i, después hace V/III – III – VI – v, termina en ese v porque enseguida realiza una cadencia perfecta v – i.

En la parte **B** hace i – vi – V/III – V7 – i progresión que se repite en esta sección siempre.

La parte del **CORO** hace iv – V/III – III – i seguida de V/III – v – VI – v – i comenzando por una subdominante.

En la parte de **PUENTE B** hace v – VI – VII – VI – v.

En la parte de **MAMBO** la armonía se compone únicamente de Dominante y tónica.

2.6 El viento me da⁷⁵

Orquesta: El combo del ayer

Álbum: Aquel gran encuentro

Año: 1983

El combo del ayer es la reagrupación del famoso, Gran combo de Puerto Rico fundado en 1963 por ex integrantes de la orquesta de Cortijo y su Combo (Quítate de la vía perico). La orquestación durante su amplia carrera musical no varía, siendo este uno de los puntos clave para que el sonido se siga escuchando de vieja guardia.

2.6.1 Análisis ritmo-métrico de la sección guitarra - piano

En la sección **INTRO** la célula rítmica que predomina es



⁷⁵El Combo del ayer. *Aquel gran encuentro*. "El viento me da". 1983. Lp. Combo Ayer.

En la parte **A** se ejecuta un montuno con la técnica de *hybrid picking*, la célula rítmica de este montuno es común en la salsa.



En la parte **B** se hace una variación del primer montuno



En la parte **A'** se realiza una variación rítmica del montuno con acordes en bloque



La parte del **PUENTE** se ejecuta un ritmo sincopado en el papel de la guitarra de vientos



La parte del **CORO** realiza una variación del montuno en clave 2-3 la característica de este montuno es la síncopa que desplaza el compás y crea una sensación de inestabilidad que se afianza con el ritmo de la percusión.



2.6.2 Análisis ritmo-métrico de la sección guitarra - vientos

En la parte **A** la célula rítmica que predomina es la siguiente



Esta célula tiene variaciones rítmicas:



Variación rítmica n.1

En la sección **B** desarrolla una variación rítmica



Variación rítmica n.1

En la parte **MAMBO** ejecuta una sección rítmica sincopada igual que en la guitarra – piano



2.6.3 Análisis melódico de la sección guitarra – piano

En la parte **INTRO** ejecuta una melodía sobre el acorde de Cm, este motivo enfatiza la tercera, la quinta y finaliza con una segunda que pretende avisar el próximo acorde



Cm

G7

Seguido de esto, el motivo realiza una variación con quintas descendentes



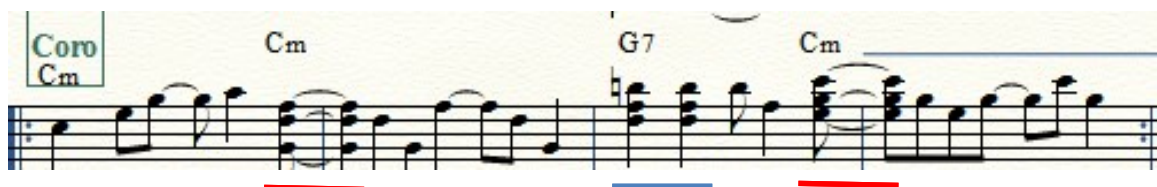
En la parte **A** el tumbao realiza igual que en las otras adaptaciones un montuno con bloques de acordes y melodías con las notas del acorde.



En la parte **B** hay una variación del montuno de la parte **A** que también se construye con acordes de bloque y melodías con notas del acorde.



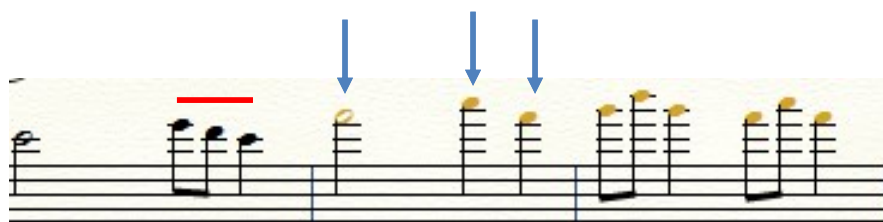
En la parte del **CORO** realiza una variación del montuno que se venía desarrollando pero esta vez lo acordes en bloque se tocan en la síncopa del acorde y no al inicio del motivo; con una variación también de acordes en bloque en el tercer compás



En la parte del **MAMBO** la melodía es interpretada por saxofones y se compone de grados conjuntos y saltos de tercera. Esta melodía se repite dos veces

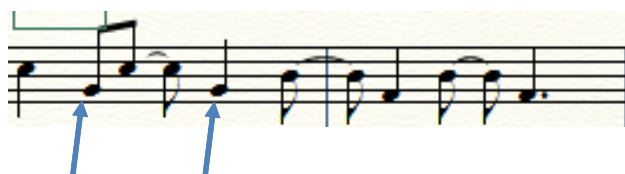


El segundo motivo es interpretado por las trompetas así que la guitarra – piano asume el papel de vientos y ejecuta la melodía que se compone de intervalos de tercera, intervalos de cuarta justa y grados conjuntos.



En la parte **SOLO** la improvisación usa colores de los acordes para remarcar la armonía y se compone de grados conjuntos e intervalos.

En la parte **FINAL** la melodía hace intervalos de quinta que marcan siempre la tónica y la dominante de los acordes.



2.6.4 Análisis melódico de la sección guitarra – vientos

En la parte **A** la melodía se hace en unísono con la guitarra – piano, su única diferencia es el motivo final que baja por grados conjuntos diferente de la melodía del piano.



En la parte **B** las melodías se construyen sobre la armonía en grados conjuntos a modo de pregunta – respuesta con la voz del cantante (ya es notable este recurso melódico en las composiciones de la época)



Este motivo tiene las siguientes variaciones:



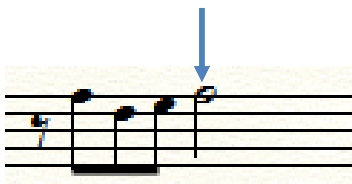
Variación n.1

La diferencia está en la construcción de intervalos de tercera, cuarta, tercera y segunda.



Variación n.2

Se realiza una melodía por un intervalo de tercera descendente y grados conjuntos que busca llegar a la quinta del acorde (sol en Cm)



(Fa en Bb)

En la parte **B** se construye una melodía por grados conjuntos hasta la tercera del acorde y seguido hace un arpeggio (en este caso de Cm)



Los siguientes motivos se desarrollan con la misma estructura a excepción del final de la sección donde se pone un pedal en el do para afianzar la cadencia perfecta y seguido un corte en la nota mí.

En la parte del **PUENTE** la melodía tiene la particularidad de realzar algunos colores del acorde; estos colores son onces y treces.



Ejemplo n.1

El sí natural en Fm en la once del acorde



Ejemplo n.2

El la natural en Cm es la trece del acorde

La melodía que se construye en la parte **MAMBO** se hace en unísono con la guitarra – piano; con la diferencia que en este caso la sección piano – vientos se queda ejecutando el mambo mientras la sección guitarra – piano construye variaciones de ese motivo.

En la parte **SOLO** la melodía construye la armonía a partir de intervalos, lo que ayuda a sostener la armonía en conjunto con el bajo.

2.6.5 Análisis armónico

La **INTRO** se compone de i – VII sobre la tonalidad de Cm

En la parte **A** se compone en la primera parte por un giro frigio i – VII – VI – V7. (Cm – Bb – Ab – G7)

En la parte **B** se compone por iv – i – V7 – i terminando en una cadencia perfecta.

En el **PUENTE** y en el **CORO** usa únicamente i – V7 – i

En el **MAMBO** hace una cadencia de i – vi – V7 – i, esta cadencia es común en las músicas populares para darle un protagonismo a alguna melodía que se construya sobre la armonía.

2.7 Boranda⁷⁶

Orquesta: La Sonora Ponceña

Álbum: El Gigante del Sur

Año: 1977

La Sonora Ponceña se caracteriza por sus arreglos orquestales, ya que la estructura del combo era amplio. La canción Boranda de la Sonora Ponceña, es un *cover* de la canción original del compositor brasileño Edu Lobo Borandá grabada en 1966; el término Boranda proviene de la expresión de los indígenas brasileños *embora andar* que significa seguir andando.

2.7.1 Análisis ritmo-métrico de la sección guitarra - piano

En esta adaptación puse a qué tempo iba el tema de la grabación original para evidenciar un aceleramiento que es un lenguaje agógico para la interpretación de la salsa.

En la **INTRO** todas las secciones empiezan con un trino para dar una atmósfera ambiental de espera y suspenso.



Seguido de esto se realizan variaciones rítmicas sobre la estructura de clave de son de 2 – 3



Ejemplo n.1

⁷⁶La Sonora Ponceña. *El gigante del sur*. "Boranda".1977. Lp. Inca Records



Ejemplo n.2

La siguiente célula rítmica se encuentra durante el desarrollo de las secciones de la canción; este ritmo desplaza el primer compás y el tercero creando una sincopa muy común en la salsa.



El montuno principal se construye con la siguiente célula rítmica.

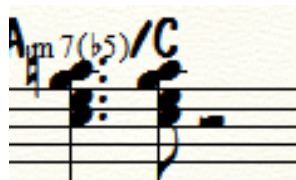


Esta variación del montuno se ejecuta con octavas en el piano desde la primera nota de los tiempos fuertes del compás, pero decidí hacerlo de esta manera para aprovechar mejor la técnica del *hybrid picking*.

La parte **C** se compone en el inicio por tresillos de negra.



La parte **D** se compone de variaciones rítmicas que se escuchan en la grabación original un tanto improvisatorias pero siempre manteniendo la estructura de la clave.



Variación n.1



Variación n.2

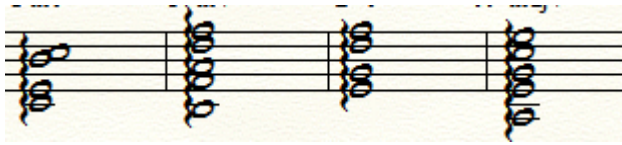


Variación n.3



Variación n.4

En la parte **E** la guitarra hace acordes en bloque con ritmo de blanca para dar una atmósfera de descanso.



La siguiente célula rítmica se usa constantemente en la canción para entrar a la parte del **CORO**:

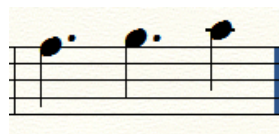


En el desarrollo del **CORO** en la última sección se cambia la rítmica para hacer un ritmo de *funk* en la guitarra de la siguiente manera



2.7.2 Análisis ritmo-métrico de la sección guitarra - vientos

En la **INTRO** el ritmo de los vientos tiene igual que en la guitarra – piano el motivo de entrada a la sección **CORO**



En el **CORO** se realiza en el último compás un motivo rítmico que funciona de pregunta respuesta entre la guitarra – piano y la guitarra vientos.



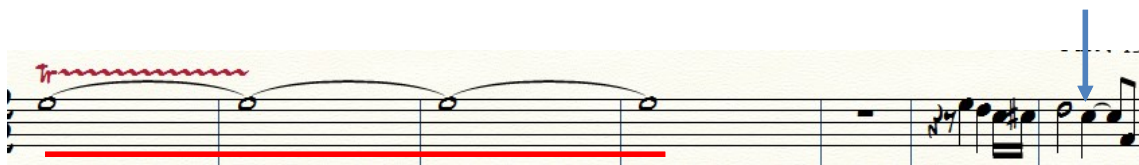
Muchas de las variaciones rítmicas que tiene esta sección, acompañan los cortes orquestales.

En el desarrollo del coro aparece la siguiente célula rítmica para hacer la **MOÑA**



2.7.3 Análisis melódico de la sección guitarra – piano:

En la parte **INTRO** se hace la nota de mí en trino que es la tercera del acorde de Cm. Este trino crea una sensación de espera e intriga.



Cm

La melodía del final se construye por grados conjuntos y notas cromáticas

Algunos motivos que componen esta sección resaltan los colores de la armonía.

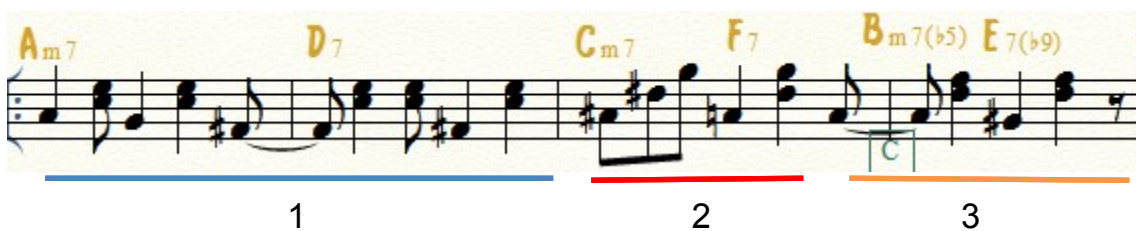


La melodía subrayada es un motivo que usa el bajo y la guitarra en unísono. La flecha señala el color del acorde.

Al final del **INTRO** se construye una melodía por grados conjuntos que empieza por la dominante de los acordes.



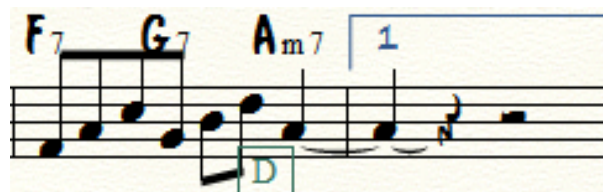
En la parte del **CORO** se ejecuta el montuno con la técnica del *hybrid picking*.



1. Su estructura empieza por la tónica, seguido de la tercera y la quinta que va a la séptima (repite la tercera y la quinta del acorde) y por último se va a la tercera del siguiente acorde (la tónica de D7 la hace el bajo)
2. Seguida hace melodías con una sexta sostenida y una trece sostenida; respectivamente, la primera es una nota de paso para llegar por cromatismo a la tercera del acorde de F7 y la segunda es un color del acorde de Cm7#9.
3. Por último, la melodía pasa a la séptima del acorde de Bm7, seguido toca la tercera y la quinta del acorde para ir a la quinta del siguiente acorde y tocar la séptima y la novena bemol del acorde de E7(b9).

Esta estructura del montuno utiliza colores de la armonía para enriquecer el lenguaje, lo que hace que esta variación sea compleja en su composición estructural musical.

En la parte final del **CORO** la melodía hace arpeggios sobre la armonía, para finalizar en la tónica del acorde y volver a repetir el montuno.



En la parte **C** la melodía se construye desde la nueva tonalidad de Ab, está compuesta por octavas y grados conjuntos desde fa.



El último acorde es un acorde semi disminuido con bajo en la nota do.

En la parte del **SOLO** la improvisación se hizo exactamente como en la grabación original, se improvisa sobre Am, hace escalas pentatónicas, usa la escala mixolidia debido a la armonía.

Hace las escalas de G mixolidia, E mixolidia, vuelve a la escala de A menor. Se maneja una estructura similar con diferentes variaciones y marcando algunos colores de los acordes.

2.7.4 Análisis melódico de la sección guitarra – vientos

La sección de vientos en la ejecución de la obra suele marcar los cortes rítmicos acompañando los acordes de la armonía.

También resaltan en sus melodías los colores de los acordes de cuatría.

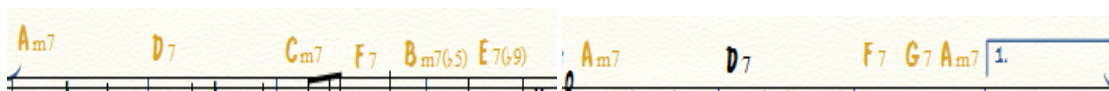
En su composición melódica también crea motivos en forma de pregunta – respuesta con la melodía principal de la voz.

2.7.5 Análisis armónico

Se demuestra que el tema varía en dos tonalidades que son Am y Ab.

En la **INTRO** sobre la tonalidad de A menor hace III VI V7 IV III (bii) V7

La estructura armónica utiliza préstamos modales, como por ejemplo en la parte de la **A**:



i - IV7 dórico - iii - V7/ii - ii - V7 - i - V/VII - V7/IV - V7 - i

Se hace un préstamo modal del segundo grado

La estructura armónica en general realiza cadencias de ii – V7 – i que es un recurso del jazz como ya se mencionó.

La parte del **SOLO** se hace una cadena de dominantes.



Se compone de la siguiente estructura:

I V7 sub V/V que va a otro V7 sub V/V y sigue a V7 siendo este el fin de la cadena de dominantes.

En la parte **D** hace IV – iii – Vi – V lidio – IV – iii – i – VI

Baja cromáticamente en Bb - A – Ab:

IV – III – VII+

2.8 Guaguancó raro⁷⁷

Orquesta: Ricardo “Richie” Ray/ Bobby Cruz

Álbum: Agúzate

Año: 1970

Richie Ray y Bobby Cruz durante los inicios de la salsa, crearon una orquesta que establecería muchos de los patrones musicales que se manejan en el género. La canción trata sobre estar muy pendiente de los peligros de la vida para siempre estar preparado.

2.8.1 Análisis ritmo-métrico de la sección guitarra - piano

En la parte **INTRO** se realizan octavas con la técnica del *picking* haciendo uso de ritmos con variaciones en el montuno de la clave de son 2- 3.



⁷⁷ Richie Ray & Bobby Cruz. *Agúzate*. “Guaguancó raro”. 1970. Lp, Alegre Records.

Solo hasta el sexto compás se desplaza el acento de la variación y crea la primera síncopa de la pieza sobre la sección del piano.



En la parte **A** realiza la siguiente variación del montuno en clave 2 – 3.



Se compone de acentos sincopados y siempre inicia con una negra dándole más estabilidad al ritmo.

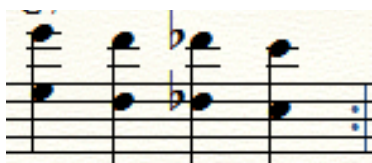
En la parte **B** hay una variación rítmica del montuno acompañando cortes de la orquesta.



La parte **B'** desarrolla una variación del montuno de la parte **A**.



La parte del **PUENTE** realiza un corte rítmico con tresillos de negra que es el intermedio antes de entrar el **SOLO** de la canción.



La siguiente célula rítmica es constante en el desarrollo del tema



En algunas ocasiones tiene variaciones.

2.8.2 Análisis ritmo-métrico de la sección guitarra - vientos

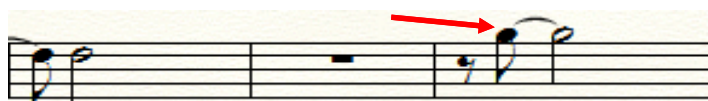
Muchas de las células rítmicas de la sección vientos en esta canción y muy similar a otras canciones del repertorio (un recurso usual), realiza motivos acompañando los cortes de la sección de ritmos y otras veces en forma de pregunta – respuesta con la voz.



Las variaciones rítmicas inician en algunos de los motivos en síncopa y en otros a tempo.

El siguiente es un ejemplo de la forma pregunta respuesta con la voz:

...Porque yo tengo mi casa



Ese corte es acompañado por el timbal para darle relevancia en la interpretación.

La célula rítmica de la **MOÑA** tiene una estructura similar a la de los coros de la canción, es un recurso que al parecer hace parte del lenguaje rítmico para resaltar el cambio de las secciones entre estribillos y coros (pregones).



En el compás 96 la sección orquestal tiene siguiente patrón rítmico para efectuar un corte.



Este corte es apoyado por el timbal, los vientos, el piano y la campana, mientras la conga sigue tocando el tumbao.

La parte **E** del tema muestra al igual que la **MOÑA** una sugerencia rítmica del coro de la canción



2.8.3 Análisis melódico de la sección guitarra – piano

En la parte **INTRO** la guitarra hace octavas y las melodías las construye con las tónicas de los acordes, en esta sección interpreté los patrones con un pequeño aire de *funk*.



La melodía siguiente realiza una variación por grados conjuntos y toca la tónica y la octava.

En la parte **A** se interpreta un montuno con variaciones melódicas.



El primer motivo se construye sobre el acorde de Bb y hace la tónica, la tercera, la quinta y la séptima que va a la tónica del acorde.



El segundo motivo se construye sobre el acorde Eb y hace la tercera, la quinta vuelve a la tercera para hacer el arpeggio de G mayor al final del

En la parte **B** se hace una bordadura superior que sugiere la nota de la bemol; esta nota hace parte del acorde de Ab7 siendo la tónica.



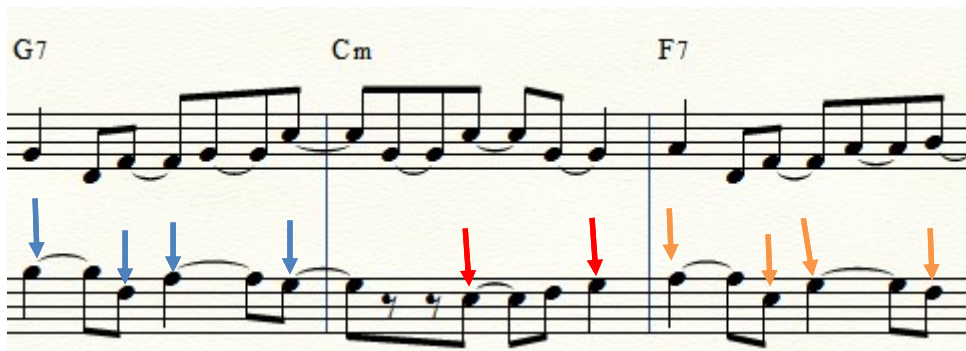
El siguiente motivo se repite en algunas secciones y se compone de grados conjuntos y finaliza en una nota del acorde.



En la parte **A'** se realiza una bordadura superior sobre la nota de mi bemol del acorde de Bb



En la parte de la **MOÑA** se emplean notas que hacen parte del acorde de la armonía.



En la sección **MAMBO** se tocan notas del acorde en este caso se toca la séptima del acorde en la melodía.



2.8.5 Análisis armónico

En el **INTRO** se hace I – VII – V/ii - ii – V7 – I.

Luego en el compás 9 hace un pedal sobre el acorde V7 que va a un IV y resuelve al I haciendo una cadencia plagal.

En la parte **A** hace I – IV – V – I.

Antes de pasar a la **B** hace V7/ii – ii para luego hacer VII – V7/ii que se repite dos veces y va a la dominante V7.

En la parte **C** hace V – I – IV V y al final de la sección hace I – IV – ii – V –I; esta progresión es un factor común de las adaptaciones.

El **CORO** en casi todo el desarrollo del tema hace V/ii – ii -. V7 – I.

2.9 Guaguancó de adiós⁷⁸

Orquesta: Roberto Roena y su Apollo Sound X

Álbum: El progreso

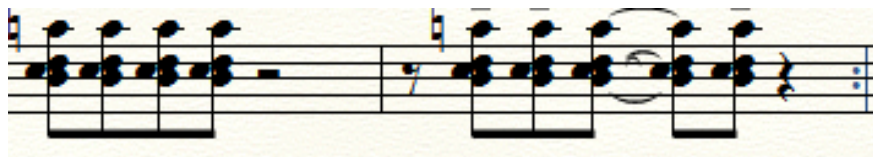
Año: 1978

Roberto Roena fue el bongosero del Gran Combo del Ayer e hizo parte de la orquesta de Rafael Cortijo, quien fue la persona que le enseñó a Roberto Roena a tocar el bongó, lo que le permitió un recorrido por diferentes orquestas salseras durante más de 60 años.

En su propuesta con el Apollo Sound X, Roena experimentó con sonoridades del rock psicodélico y diferentes orquestaciones, siendo este uno de los elementos más característicos en su trayectoria musical.

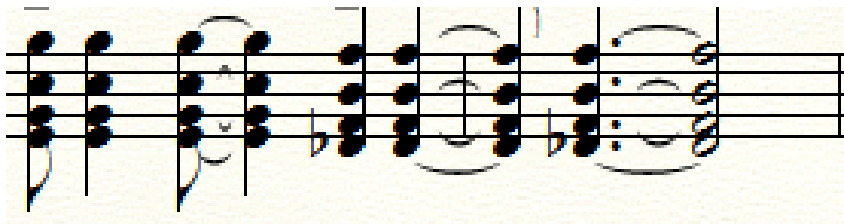
2.9.1 Análisis ritmo-métrico de la sección guitarra - piano

En la parte del **INTRO** se presenta una célula rítmica que es interpretada por la sección vientos y el bajo



⁷⁸ Roberto Roena y su Apollo Sound X. *El progreso*. "Guaguancó del adiós" .1978. Lp. International Records.

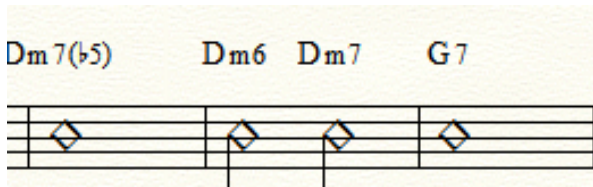
Este motivo se desarrolla así:



Cuando inicia el **SOLO** su desarrollo rítmico no varía de corcheas, negras y semicorcheas, sin embargo, presenta tresillos de negra y de semicorchea en la construcción de algunos motivos.



La interpretación de la adaptación la escribí poniendo cifrados porque durante la ejecución se da más libertad en la interpretación de la **A** y **B**

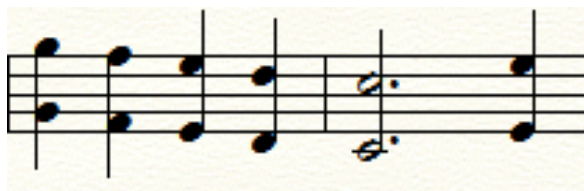


Gran parte del montuno que se hace en la parte de **CORO** se construye en la clave de son de 2 – 3 y se desplaza el compás siempre.



2.9.2 Análisis melódico de la sección guitarra – piano

En la parte **INTRO** la melodía construye acordes por saltos de tercera



2.9.3 Sección guitarra – vientos

Con la guitarra vientos en esta obra se tomó la voz soprano de los vientos en conjunto con algunas melodías de los saxofones ya que las demás melodías las ejecuta la guitarra piano.

2.9.4 Análisis armónico

En todo el tema se usa la tonalidad de C menor.

En el **INTRO** se hacen acordes mayores desde C hasta Ebmaj7.

Cuando se empieza la parte del **SOLO** se hace i – iv – VIII – III – VI – iim7 (b5).

En la parte **A** mirando la armonía de manera general se usan acordes de I – VII – iv una cadencia de vi – i que es una cadencia plagal.

El C13 del inicio es una superestructura de la dominante que comparte notas con el acorde de G7.

La parte del **CORO** es i – V – i conocida como progresión menor.

En la parte del **SOLO** el compositor hace una atmósfera que se dirige hacia el Bb y una pequeña parte donde altera Bb y se vuelve en B natural.

En la parte **MOÑA** se utiliza el acorde de Bbmaj13, después le sigue el C13.

Y termina en progresión menor.

2.10 De que te quejas tú⁷⁹

Orquesta: Ray Barreto

Álbum: Power

Año: 1970

Ray Barreto fue durante muchos años el conguero líder de la orquesta Fania All Stars, también fue uno de los pioneros en girar por África occidental en la década de los cincuenta. Durante estos viajes Barreto añadió ritmos africanos a la interpretación y arreglos de la Fania, un

⁷⁹ Ray Barreto. *Power*. “De que te quejas tú”. 1970. Lp. Fania Records.

ejemplo de esto es el Mozambique que se interpreta en la canción Quimbara.

2.10.1 Análisis de la sección guitarra – piano y guitarra vientos

Las variaciones de montunos en esta obra rítmicamente no son distintas pero la técnica del *hybrid picking* se complica con el uso de octavas al inicio del motivo



Lo que sigue de la obra se efectúan cortes rítmicos en conjunto con la sección de percusión

En el desarrollo del tema la guitarra –vientos y la guitarra – piano se comportan con una estructura similar con los demás análisis.

1) Las frases rítmicas de la guitarra vientos al igual que en las otras adaptaciones, se construyen en forma de pregunta – respuesta, haciendo motivos sobre la armonía dada.

2) Las variaciones del montuno no se desligan mucho de la célula rítmica principal que vemos en la anterior figura.

2.10.2 Análisis armónico

El tema empieza con la tónica y la séptima mayor y hace una progresión de I – II mayor – III mayor, estructura que es un préstamo modal del lidio. En la parte **INTRO** hace V/IV – IV – VII – I – I – I – VII esta progresión termina en el VII y la construcción de los acordes tienen colores, el más usado es la novena.

En la parte **A** utiliza la atmosfera del I – ii y orquesta con los vientos un V7, que vuelve a I – ii – I.

Se puede notar que en el primer corte usa cromatismos y la parte **B** emplea un IV – VII – I – V.

En la parte del **CORO** se emplea un V – I.

Durante las improvisaciones de la conga la armonía hace I – VII.

En el final de la sección de improvisación hace un juego entre vientos y armonía, haciendo uso de cromatismos y finaliza con una cadencia perfecta que va al **CORO** de nuevo.

Se hace la misma sección de coro y finaliza con el intro.

4. CONCLUSIONES

El proceso para interpretar salsa en la guitarra eléctrica me ayudó a comprender algunos de los factores musicales del género que no conocía.

Como primera observación, gracias a los recursos y lenguajes culturales de la salsa, entendí que la crítica de algún género popular se puede construir con base en el contexto cultural del género, ya que el lenguaje usado en estos géneros y en este caso en la salsa, no se enseña en la academia. Durante mi proceso de inmersión y escucha me familiaricé con el género a través de la cultura y las vivencias propias que me permitieron entender que en muchos casos la cultura es compartida.

Además, cuando busqué una identidad con la salsa descubrí que los lenguajes aprendidos los construí constantemente en relación con la experiencia intersubjetiva; en muchos momentos el proceso termina siendo cíclico, pero con una buena retroalimentación se obtienen buenos resultados que ayudan a mejorar algunos factores interpretativos.

En segunda instancia, mi técnica guitarrística mejoró considerablemente, por medio del uso constante de los diferentes lenguajes musicales y agógicas de la salsa me ayudaron a entender el género desde una perspectiva teórica mejor fundamentada. Comprendí durante un momento del proceso que la combinación de las técnicas de mano derecha con técnicas de la mano izquierda, amplían considerablemente la interpretación de una canción. Por otra parte descubrí que en los procesos de experimentación con las características del sonido y las texturas musicales como lo fue durante la búsqueda del sonido para interpretar la guitarra –vientos, se pueden generar combinaciones de sonido que ayudan a acercarnos aún más a las características de un género y de una época.

Este proceso de búsqueda del sonido, me ayudó a entender que las texturas musicales construidas en las orquestaciones del género varían considerablemente entre canción y canción, lo que le brinda una gran variedad sonora y permite que algunas de las obras tengan algún elemento particular en la interpretación.

Los diferentes recursos de la guitarra eléctrica en conjunto con el papel musical que enfoqué en mi instrumento, me ayudaron a establecer una mejor relación entre la orquestación y su comportamiento sobre las diferentes secciones de la salsa. Al principio del proceso, entender el rol que desempeñaría la guitarra eléctrica en la ejecución de obras de la

época brava fue complicado debido al poco material audiovisual existente de la guitarra eléctrica en la salsa, pero en la medida en que la estructura rítmica, melódica y armónica de los temas no se cambió, así mismo fue posible una inclusión sutil del instrumento al género; y en este caso “reemplazó” el papel del piano y los vientos.

Fue posible expresar el *feeling* musical gracias al uso de la métrica exacta de las grabaciones musicales, que le dio una sensación de inestabilidad rítmica; en muchas grabaciones se escuchan pequeños cruces rítmicos de la percusión, un elemento que no se pretendió buscar pero que al final no interfirió con la estructura de los temas y permitió una fluidez entre la orquesta.

Me di cuenta que la salsa hay que entenderla más allá de las estructuras, formas y técnicas establecidas por la música, y evidencié esto en mi recital de grado demostrando que no solo se puede interpretar a través de unos factores específicos siendo el *feeling* uno de ellos, sino que es un género que está más ligado a un carácter holístico⁸⁰, abarcando así todos los aspectos que componen al género. Gracias a esto cambie mi visión de la salsa, ya que antes pensaba que estaba únicamente ligada al baile y a la música, dándome cuenta que, si faltaba un componente o elemento diferente del arte no sería posible ejecutar el repertorio.

Por último estoy satisfecho con el trabajo que se realizó durante el montaje del concierto. Este proceso fue realizado desde casa por medio de la grabación casera, a partir de esta experiencia entendí que al momento de grabar una canción debo tener en cuenta todos los factores musicales existentes y no hay cabida al error, ya que si hay errores en la captura no va a quedar bien y toca repetir de nuevo el proceso. Como músico intérprete este último factor me ayudó a exigirme en la técnica del instrumento lo que resultó en un mejoramiento del sonido y de la calidad interpretativa.

⁸⁰ Que es integral con todos los aspectos. De todo, o que considera algo como un todo.

5. LISTA DE REFERENCIAS

5.1 Bibliografía

1. Albin J. Zak III. "Bob Dylan and Jimi Hendrix: Juxtaposition and Transformation "All along the Watchtower", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 57 No. 3, 2004 <https://jams.ucpress.edu/content/57/3/599.abstract>
2. Aránzazu López, Carlos Uriel. "El diseño de las portadas de los discos de Salsa como un factor de construcción de la cultura latina en New York de los años 70". Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes. Bogotá Colombia, 2016. <http://www.bdigital.unal.edu.co/56449/7/79298632.2017.pdf>
3. Cabrera, Lydia, and M. C. "El Sincretismo Religioso En Cuba." *Guaragua* 1, no. 3 (1997). <https://ecured.cubava.cu/2012/03/07/el-sincretismo-religioso-en-cuba/>
4. Cádiz, Rodrigo. "Estrategias auditivas, perceptuales y analíticas en la música electroacústica" *Resonancias: revista de investigación musical*, (Noviembre 2003) <http://resonancias.uc.cl/es/N-13/estrategias-auditivas-perceptuales-y-analiticas-en-la-musica-electroacustica.html>
5. Cano Pareja, Jaime Andrés. "Dos adaptaciones de la música de Rubén Blades y una composición para dos guitarras eléctricas incluidas en sexteto". Trabajo de grado. Artes Musicales. Universidad distrital Francisco José de Caldas Bogotá, Colombia. 2013.
6. Cardona, Sharid. *Representaciones sociales de la salsa en Cali: una aproximación a los asistentes y salsómanos de tin tin deo y la topa tolondra*. Tesis de doctorado. Pontificia universidad javeriana de Cali) 2018...http://vitela.javerianacali.edu.co/bitstream/handle/11522/11356/Representaciones_sociales_salsa.pdf?sequence=1&isAllowed=y
7. Ceballos Ramírez, César David. "Guitarra eléctrica en la música latinoamericana". Trabajo de grado. Licenciatura en música. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia. 2013. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1641>
8. Courribet, Benoît y Santiago Quintans., "Guitarra eléctrica y creación musical contemporánea". *Espacio Sonoro: revista cuatrimestra de música contemporánea*, (2010).<http://www.tallersonoro.com/anterioresES/22/Articuloguitarra.htm> –
9. Delgado Ordoñez, Bibiana. *Salsa y década de los ochenta. Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá*. Tesis de doctorado. Doctorado en musicología. Universidad de Valladolid, España. 2017. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25706>
10. Evans, David. "The Guitar in the Blues Music of the Deep South" en *Guitar Cultures*, (2001). <https://www.bloomsburycollections.com/book/guitar-cultures/ch2-the-guitar-in-the-blues-music-of-the-deep-south>

11. Frith, Simon. *La otra historia del rock: aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Ediciones Robinbook. 1ra edición. Barcelona (2006). <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=6gB7ltonAjQC&oi=fnd&pg=PA9&dq=guitarra+electronica+en+la+música+popular&ots=t7AbTlwnjR&sig=zXRTQ1IbNj aLwboc7JL24vGHu3A#v=onepage&q=guitarra%20electronica&f=false>.
12. Froelicher, Patrick. “¿Somos Cubanos! Timba cubana and construction of national identity in Cuban popular music” *Revista Trans* 9, 2005. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/167/somos-cubanos-timba-cubana-and-the-construction-of-national-identity-in-cuban-popular-music>
13. Henderson, David. “*Scuse Me While I Kiss the Sky: Jimi Hendrix: Voodoo Child, Simon and Schuster*” New York 2009 <https://books.google.es/books?id=UIDZcIpBYuoC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
14. Hurtado Zapata, Danny Leonardo. “Del bunde y Currulao del pacífico colombiano al Jazz, Funk, Blues y Rock” Trabajo de grado. Pregrado de música. Universidad Antonio Nariño. Bogotá Colombia. 2019.
15. J. Taylor Steven, Bogdan, Robert. *Introducción a los métodos cualitativos de la investigación: la búsqueda de significados*. John Wiley and sons, Nueva York. (1984). <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2011/12/Introduccion-a-metodos-cualitativos-de-investigaci%C3%B3n-Taylor-y-Bogdan.-344-pags-pdf.pdf>
16. León, Johan. “El estado de la guitarra eléctrica en la música académica contemporánea.” *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*. 13 (23) (2018) <http://editorial.udistrital.edu.co/contenido/c-1081.pdf> .
17. López Cano, Rubén, “La salsa en disputa apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad”. *Etnofolk: revista galega de etnomusicología* 14-15.2009. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3243054>
18. Manrique, Diego A., “Tite Curet Alonso, compositor”, *revista El País*. Bogotá. 2003. https://elpais.com/diario/2003/08/09/revistaverano/1060380024_850215.html
19. Mawr, Bryn. *Salsiology: Afro-Cuban music and the evolution of salsa in New York City*. Excelsior music publisher. Co. New York, 1992. <https://archive.org/details/salsiologyafrocu00bogg>
20. Outes-León, Brais D. "Kinshasa, 1974: Fania All Stars O El Imaginario Africanista En La Salsa Neoyorquina De La Década De 1970". *Iberoamericana* 2001. 17, no. 66 .2017. <https://www.jstor.org/stable/26636915?seq=1>
21. Paya, Ernesto. “La cultura yoruba en américa” *Revista Chilena de infectología*, v.25 n.5, Santiago, octubre 2008. https://www.researchgate.net/publication/246810661_La_cultura_Yoruba_en_America

22. Quintero, Angel G. “salsa y democracia: practicas musicales y visiones sociales en la américa mulata”, *revista FLACSO*, edición 18, ecuador, 2004. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/2202/4/RFLACSO-I18-03-Quintero.pdf>
23. Quintero, Angel G. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. Siglo XXI México, 1998. https://www.researchgate.net/publication/254475011_Salsa_sabor_y_control_Sociologia_de_la_musica_tropical_Mexico_1998_Siglo_XXI_390
24. Quintero, Ángel G. “¡Salsa! y democracia *Prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata*”, *Revista FLACSO*. Año 2, Número 10. 1997. <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/3107>
25. Quintero, Ángel G. “Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo”. *Antropología: revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos* 1998. No.15-16. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5384420>
26. Radamés, Giro. “Panorama de la música popular cubana” *U. del valle editoriales*, Cali, 1997. <http://programaeditorialunivalle.com/libro-panorama-de-la-musica-popular-cubana-musica.html>
27. Ramírez León, Johan. “El estado de la guitarra eléctrica en la música académica contemporánea” *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, (enero - junio de 2018). <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/12988>
28. Sallis, James. *The Guitar in Jazz: An Anthology*, Edition: New, University of Nebraska Press (1 march 1996). https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=xzvMRy07QScC&oi=fnd&pg=PP13&dq=electric+guitar+and+saxophone+in+jazz&ots=Vsl59RWY-F&sig=38NXJSi_HBkXxUpB3qzthKnUs6Q#v=onepage&q=electric%20guitar&f=false
29. Samour, Héctor. “Globalización, cultura e identidad”. Universidad Don Bosco Investigación. Mayo – Junio. 2005 http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/Globalizacion_cultura_e_identidad.Samour.pdf
30. Santamaría López, Carla. “*Boricuas isleños y nuyorriqueños: La construcción de identidades puertorriqueñas a través de la poesía de la calle*”, State University of New York at Albany, 2011 <https://pqdtopen.proquest.com/doc/873431416.html?FMT=ABS>
31. Shaar, Charles. *Crosstown traffic: Jimi Hendrix and the post-war rock'n'roll revolution*, Canongate books, London, 1989. <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ggzjqWKDxUC&oi=fnd&pg=PT6&dq=jimi+hendrix+&ots=4LpAmuwQWw&sig=Vs-Q1my4U9hyu6sNTKXLVao3lh0#v=onepage&q=vietnam&f=false> –
32. Velazco Gutiérrez, Juan Francisco. “Del changüí a la salsa: análisis rítmico del tres cubano en el género changüí, como fundamento para aplicarlo en la guitarra eléctrica en dos arreglos musicales de salsa ejecutados en un recital final”. Trabajo de grado. Licenciatura en música. Universidad de las Américas. Quito, Ecuador. 2019.

33. Waxer , Lise A. *the city of musical memory salsa record grooves and popular culture in Cali Colombia*. The book depository. 1 September .2002. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=O0OBI7LLaJUC&oi=fnd&pg=PR7&dq=salsa+en+cali&ots=nTGkOeNAwZ&sig=ONgA_1U8jNunnBQZaztkmhQg-UQ#v=onepage&q=salsa%20en%20cali&f=false

5.2 Discografía

1. Bobby Valentin. *Bobby Valentin*. “El muñeco de la ciudad”. 1978. Lp. Bronco records. <https://www.youtube.com/watch?v=OceBqzP-HRo>
2. Cachao López *Cachao y su ritmo caliente*, “Cógele el golpe”, 1961, Sello discográfico Caney. <https://www.youtube.com/watch?v=oJDL51MNIkc>
3. Cortijo y su combo, Ismael Rivera. *Sonero #1*. “Quítate de la vía perico, 1968. Lp. Coco Records. https://www.youtube.com/watch?v=E_X0_kzTKNI
4. El Combo del ayer. *Aquel gran encuentro*. “El viento me da”. 1983. Lp. Combo Ayer R. <https://www.youtube.com/watch?v=1kTrM16BCrQ>
5. Fruko y sus tesos. *Fruko el grande*. “El preso”. 1975. Lp. Discos fuentes. <https://www.youtube.com/watch?v=DlrvY7Pbj0A>
6. Fruko y sus tesos. *Fruko el grande*. “Si yo encontrara un amor”. 1975. Lp. Discos fuentes. https://www.youtube.com/watch?v=g1_6ePa3ubU
7. Grupo Niche. *Querer es poder*. “Buenaventura y caney”. 1981. Lp. Codiscos. <https://www.youtube.com/watch?v=EFHqEwHHh6Y>
8. Jerry Masucci, Willie colon y Héctor Lavoe. *The Hustler*. “El Malo”. 1968. Lp. Fania records. <https://www.youtube.com/watch?v=d7NIZhUVFD0>
9. Joe Cuba. *Macorina*. “Yo vine Pa’ ver”. 1962. Lp. W.S Latino. <https://www.youtube.com/watch?v=5VyzhDWIrRU>
10. La Sonora Ponceña. *El gigante del sur*. “Boranda”. 1977. Lp. Inca Records <https://www.youtube.com/watch?v=0ykUIOdmkj8&feature=youtu.be>
11. Ray Barreto. *Power*. “De que te quejas tu”. 1970. Lp. Fania Records. <https://www.youtube.com/watch?v=9-vJmXeVRTY&feature=youtu.be>
12. Richie Ray & Bobby Cruz. *Agúzate*. “Guaguancó raro”. 1970. Lp, Alegre Records. <https://www.youtube.com/watch?v=JOTpQnhROzo>
13. Roberto Roena y su Apollo Sound X. *El progreso*. “Guaguancó del adiós” .1978. Lp. International Records. <https://www.youtube.com/watch?v=nxXsftVhFwM>
14. Rubén Gonzáles. *Mandinga*. “Mandinga”. 1997, sello discográfico World circuit, WCD. https://www.youtube.com/watch?v=O_e7GPj_wlU

5.3 Videos

1. Froyber Maya. “El divorcio – Orquesta Calibre”. Marzo 2017. Video. 3m49s
<https://www.youtube.com/watch?v=BPis8Tcg51s>
2. Froyber Maya. “Pa Ram Pan Pam”. Marzo 2017. Video, 3m52s
<https://www.youtube.com/watch?v=orQfTlxV2G4&list=PLRasdIZrH8fnO8Kdgg-Hae-4wbG7jC9nE&index=18>
3. Ismael Rivera “Ismael rivera documental”. Febrero 1998. Video. 1h08m02s.
<https://www.youtube.com/watch?v=I24b73ZJ4uI&t=283s>
4. Jorge Santana. “EL RATON – FANIA ALL STARS – Cheo Feliciano – Jorge Santana”. Marzo 2010. Video. 7m40s
<https://www.youtube.com/watch?v=ygC21anaSwA>
5. Richie Ray y Bobby Cruz. “De 'Ketchup' a 'Salsa'”. Agosto 2017. Video. 9m18s.
<https://www.youtube.com/watch?v=NYf5Hqzyn58>
6. Roberto Rohena. “Los inicios de Roberto Rohena en la salsa”, Abril 2016. Video 6m16s. <https://www.youtube.com/watch?v=RXJdCFwL7s8>
7. Yómo toro – “Salsa en la calle tributo póstumo a una leyenda... Yómo Toro”, Octubre 2012. Video 28m10s <https://www.youtube.com/watch?v=yDyqApw7aWQ>

6. Anexos

Score

QUITATE DE LA VÍA PERICO

Adaptacion Rafael Cortijo, Ismael Rivera
Yagber Lirrea

♩ = 205

MOÑA G D7 G D7 G

INTRO G D7 G

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Bass

Guiro

Timbale Bell

Claves

BOMBOS-CAMPANA

TUMBALES

CONGAS

6 D7 2 G

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Bass

6 Gro.

T. Bl.

Clv.

6 BOMBS/CAM.

TUMS.

CONGS.

The musical score is divided into two systems, each starting with a double bar line and a repeat sign. The first system begins at measure 11. The second system begins at measure 16. The score includes the following parts:

- E.Gtr. 1:** Electric guitar 1, featuring melodic lines with a **D7** chord at the start of the first system and a **G** chord at the start of the second system. It includes first and second endings.
- E.Gtr. 2:** Electric guitar 2, providing harmonic support with chords and melodic fragments.
- Bass:** Bass guitar, providing a steady rhythmic foundation.
- Gro.:** Drums, featuring a consistent rhythmic pattern.
- T. Bl.:** Trumpet, playing a melodic line.
- Clv.:** Clarinet, playing a melodic line.
- Saxo./Clav.:** Saxophone/Clavichord, playing a rhythmic accompaniment.
- Timb.:** Timbales, playing a rhythmic accompaniment.
- Cgls.:** Congas, playing a rhythmic accompaniment.

Chord changes are indicated by **D7**, **G**, and **C**. The score includes first and second endings for the guitar parts.

21

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Bass

Gro.

T. Bl.

Clv.

21

Snare/CAJ.

Tom.

Cong.

26

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Bass

Gro.

T. Bl.

Clv.

26

Snare/CAJ.

Tom.

Cong.

C *ritrato*

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 37-40) features two electric guitars (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2), a bass line, and a drum set (Gro., T. Bl., Clv.). The second system (measures 39-42) includes a vocal line (Sops./CAM.), a timpani line (Tms.), and a cymbal line (Cms.).

System 1 (Measures 37-40):

- E.Gtr. 1:** Melodic line with eighth and quarter notes.
- E.Gtr. 2:** Rhythmic accompaniment with chords.
- Bass:** Bass line with eighth notes.
- Gro.:** Drum set with a steady beat.
- T. Bl.:** Tom-tom drum.
- Clv.:** Cymbal.
- Sops./CAM.:** Soprano/Campanella line with notes and rests.
- Tms.:** Timpani line with rhythmic patterns.
- Cms.:** Cymbal line with rhythmic patterns.

System 2 (Measures 39-42):

- E.Gtr. 1:** Melodic line with a **CORO** section starting at measure 39. Chords **G**, **D7**, and **G** are indicated above the staff.
- E.Gtr. 2:** Rhythmic accompaniment.
- Bass:** Bass line.
- Gro.:** Drum set with a steady beat.
- T. Bl.:** Tom-tom drum.
- Clv.:** Cymbal.
- Sops./CAM.:** Soprano/Campanella line with notes and rests.
- Tms.:** Timpani line with rhythmic patterns.
- Cms.:** Cymbal line with rhythmic patterns.

The musical score is divided into two systems, each containing seven staves. The first system starts at measure 47 and the second at measure 56. The top staff (E.Gtr. 1) features a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Chord symbols D7 and G are placed above the staff at measures 49 and 50 respectively. The second staff (E.Gtr. 2) is mostly silent. The Bass staff provides a steady bass line. The Gro. (Guitar) staff has a rhythmic accompaniment. The T. Bl. (Trumpet) and Clv. (Clarinet) staves have melodic lines. The Saks./CAM. (Saxophone/Contra Altissimo) staff has a melodic line with accents. The Timb. (Timpani) and Cajas (Cajón) staves provide a rhythmic accompaniment.

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 57. The first system includes staves for E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Bass, Gro., T. Bl., Clv., Saks./CAM., Timb., and Cong. The second system includes staves for E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Bass, Gro., T. Bl., Clv., Saks./CAM., Timb., and Cong. The score features guitar parts with chords (G, MOÑA) and melodic lines, a bass line, and a drum set consisting of snare, tom, and conga. The percussion parts include Saks./CAM., Timb., and Cong. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

The musical score is divided into two systems. The first system, starting at measure 61, includes staves for E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Bass, Gro., T. Bl., Clv., Sops./CAM., TMB., and C&B. A 'G' chord marking is present above the first guitar staff, and a 'MONA' marking is above the second. The second system, starting at measure 66, includes staves for E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Bass, Gro., T. Bl., Clv., Sops./CAM., TMB., and C&B. A 'CORO' marking with a '6' below it is positioned above the first guitar staff. The score features various musical notations including chords, melodic lines, and rhythmic patterns.

The musical score is divided into two systems, each containing ten staves. The first system (measures 74-78) features a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The top staff (E.Gtr. 1) has a melodic line with a D_7 chord marking above the first and fifth measures. The second staff (E.Gtr. 2) is mostly silent. The third staff (Bass) provides a steady bass line. The fourth staff (Gro.) shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff (T. Bl.) has a similar eighth-note pattern. The sixth staff (Clv.) has a sparse pattern of quarter notes. The seventh staff (Boms./Cm.) has a pattern of eighth notes with accents. The eighth staff (Tms.) is silent. The ninth staff (Cms.) has a pattern of eighth notes. The second system (measures 79-83) features a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The top staff (E.Gtr. 1) has a melodic line with a G chord marking above the third and fifth measures. The second staff (E.Gtr. 2) is mostly silent. The third staff (Bass) provides a steady bass line. The fourth staff (Gro.) shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff (T. Bl.) has a similar eighth-note pattern. The sixth staff (Clv.) has a sparse pattern of quarter notes. The seventh staff (Boms./Cm.) has a pattern of eighth notes with accents. The eighth staff (Tms.) is silent. The ninth staff (Cms.) has a pattern of eighth notes.

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 81-87) features an electric guitar (E.Gtr. 1) with a melodic line in G major, marked with D7 and G chords. An electric guitar (E.Gtr. 2) and bass line provide accompaniment. A drum set (Gro., T. Bl., Clv.) and a set of congas (Cgns./Cm.) provide a steady rhythm. An 'INTRO' section begins at measure 87, marked with a 'G' chord. The second system (measures 88-95) continues the piece, featuring a 'MOÑA' section starting at measure 93, marked 'Rapido' with a tempo of 205. The guitar part in this section is more complex, involving double stops and a key change to D7. The bass line and drum set continue to provide accompaniment. The congas play a consistent rhythmic pattern throughout.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 97-101) includes the following tempo markings: **Rapido** (♩ = 190), **Despacio** (♩ = 180), **Despacio** (♩ = 170), **Lento** (♩ = 150), and **Lento** (♩ = 130). The second system (measures 102-106) includes: **Lentísimo** (♩ = 10), **Lentísimo** (♩ = 90), and **Lento** (♩ = 130). The score features two electric guitar parts (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2), a bass line, a groove (Gro.), tenor saxophone (T. Bl.), clarinet (Clv.), soprano saxophone/clarinet (Sops./CAM.), timbales (Timb.), and congas (Cajas). The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

101 *Libre* = 130

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Bass

Gro.

T. Bl.

Clv.

Saks./CAM.

Tms.

Cms.

SCORE

DE QUE TE QUEJAS TU

RAY BARRETO
YACIER URREA

♩ = 250

Intro

G A C

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Electric Bass

Timpani

Drum

Bongos-Campana

Timbales

Congas

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.Git. 1

E.Git. 2

E.B.

T. B.

Dr.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

o

2

DE QUE TE QUEJAS TU

E.Git. 1

E.Git. 2

E.B.

T. B.

Dr.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

E.Git. 1

E.Git. 2

E.B.

T. B.

Dr.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42

Musical score for page 3, measures 43-63. The score is arranged in a system with staves for E.Grn. 1, E.Grn. 2, F.B., T. Bl., Cu., Bgosc./Cam., Timb., and C.pas. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line (F.B.) has a steady eighth-note accompaniment. The woodwinds (T. Bl., Cu.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (E.Grn. 1, E.Grn. 2) play a melodic line with many sixteenth notes. The percussion (Bgosc./Cam., Timb., C.pas.) provides a complex rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, with measures 43-53 in the first system and measures 54-63 in the second system.

Musical score for page 4, measures 64-84. The score is arranged in a system with staves for E.Grn. 1, E.Grn. 2, F.B., T. Bl., Cu., Bgosc./Cam., Timb., and C.pas. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line (F.B.) has a steady eighth-note accompaniment. The woodwinds (T. Bl., Cu.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (E.Grn. 1, E.Grn. 2) play a melodic line with many sixteenth notes. The percussion (Bgosc./Cam., Timb., C.pas.) provides a complex rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, with measures 64-73 in the first system and measures 74-84 in the second system.

Musical score for page 5, measures 85-104. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts: E.Grn. 1, E.Grn. 2, E.B., T. Bl., Ctr., Bgns./Cam., Timb., and Cgas. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 85 through 104 are indicated at the bottom of the staves.

Musical score for page 6, measures 105-124. The score continues from page 5 with the same orchestral parts: E.Grn. 1, E.Grn. 2, E.B., T. Bl., Ctr., Bgns./Cam., Timb., and Cgas. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A tempo marking of *J=250* is present above measure 107. Measure numbers 105 through 124 are indicated at the bottom of the staves.

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

- E.Gm. 1:** Treble clef, playing chords and melodic lines.
- E.Gm. 2:** Treble clef, playing chords and melodic lines.
- E.B.:** Bass clef, playing a bass line.
- T. Bt.:** Tenor Trombone, with a whole rest.
- Cr.:** Trumpet, with a whole rest.
- Bgns./Cam.:** Bongos/Campana, playing a rhythmic pattern.
- Timb.:** Timbales, playing a rhythmic pattern.
- Cgas.:** Congas, playing a rhythmic pattern.

The score spans measures 125 to 129. Measure 125 contains the first measure of the piece. Measure 126 features a melodic line in E.Gm. 1 and E.Gm. 2. Measure 127 continues the melodic development. Measure 128 shows a change in the bass line and drum patterns. Measure 129 is the final measure of this section.

Score

El muñeco de la ciudad

Adaptacion

Bobby Valentín
Yagber Urrea

♩ = 185

Intro
Am B♭maj7

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

7
Em A7 Fm Em Dm **A**
C D♭ E♭ Dm

13
Dm Gm C7 F Dm

19
Gm C F C7 F A7

25
Dm C7 F B♭maj7 A7 **B**
Dm Gm C

31
Fmaj7 A7 Dm C C Fmaj7 A7

©

2 El muñeco de la ciudad

Puente A

37 Dm C A B♭maj7 B♭maj7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

43 Dm C A Dm Gm **Coro** C7 Fmaj7 A Dm

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

49 C7 A7 B♭maj7 A Dm

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

55

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

61

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Puente B

67 A7 B♭maj7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Detailed description: This is a guitar score for the song 'El muñeco de la ciudad'. It consists of six systems of two staves each, labeled 'E.Gtr. 1' and 'E.Gtr. 2'. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into sections: 'Puente A' (measures 37-42), 'Coro' (measures 43-48), and 'Puente B' (measures 67-72). Chord symbols are placed above the notes in the first staff of each system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like slurs and accents.

El muñeco de la ciudad

3

73

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

C7 B♭maj7 A7 A7

79

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

85

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

A7 Mambó 7 Dm G7

91

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

A7

97

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

103

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

109

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

115

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

C A7 Dm

121

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

A7 Dm A7 Dm A7

127

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

133

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

139

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

El muñeco de la ciudad

5

145

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Puente A

151

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

El viento me da El gran combo del ayer

Yagber Urrea

The musical score is written for two electric guitars, labeled "Electric Guitar 1" and "Electric Guitar 2". It begins with an "Intro" section. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into systems, with measures 7, 13, 19, 25, 31, and 37 marked at the beginning of each system. Chord changes are indicated by letters above the notes: B^b, C^m, G⁷, A^b, C^m, B^b, B^b, A^b, A^b, G⁷, G⁷, C^m, B^b, A^b, F^m, B, G⁷, C^m, F^m, C^m, and G⁷. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various rhythmic markings such as slurs and accents. The score concludes with a double bar line.

El viento me da

2
43
Cm A'
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
49
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
55
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
61
B
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
67
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
73
Cm Puente
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
79
Cm G7 Cm
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
85
Coro Cm Cm G7 Cm
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2

El viento me da

A

Mambo

Solo

The musical score is written for two guitar staves, E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is titled 'El viento me da' and is marked with a tempo of 'Mambo'. The score is divided into systems, with measure numbers 91, 97, 103, 109, 115, 121, 127, and 133 indicated at the beginning of each system. The notation includes chords, melodic lines, and performance markings such as 'Mambo' and 'Solo'. The score concludes with a double bar line at measure 133.

El viento me da

4

139

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Coro

145

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

151

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

157

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

3

3

The image shows a musical score for guitar duo, titled "El viento me da". It is arranged in four systems, each with two staves labeled "E.Gtr. 1" and "E.Gtr. 2". The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into sections: a main section starting at measure 139, a "Coro" section starting at measure 145, and an "Outro" section starting at measure 151. The final system (measures 157-160) features a triplet of eighth notes in both staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Score

Guaganco del adios

Adaptacion

Tite Curet - Roberto Roena
Yagber Urrea

$\text{♩} = 100$ INTRO

Electric Guitar 1
Electric Guitar 2
Electric Bass
Timbale Bell
Claves
SONAOS-CAMPANA
TIMBALES
CONGAS

©

2

Guaganco del adios

E. Gtr. 1
E. Gtr. 2
E. B.
T. Bl.
Clv.
SONOS/CAM.
TIMB.
CONGAS

Musical score for page 3 of 'Guaganco del adios'. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a guitar solo in the first staff, with chords G7, Cm7, Cm7, Fm7, Bb13, Ebmaj7, Abmaj7, and Dm7(9) indicated above the notes. The bass line is in the third staff. The percussion section includes a conga (Cg) and a timbale (Tmb) with a steady rhythmic pattern. The piano (P) part is in the bottom staff, providing harmonic support. The score is marked with a repeat sign and a first ending bracket.

Musical score for page 4 of 'Guaganco del adios'. The score continues from page 3. The guitar solo in the first staff includes chords G7, Cm9, Cm7, Fm7, Bb13, Ebmaj7, Abmaj7, and Dm7(b5). The bass line is in the third staff. The percussion section includes a conga (Cg) and a timbale (Tmb) with a steady rhythmic pattern. The piano (P) part is in the bottom staff, providing harmonic support. The score is marked with a repeat sign and a first ending bracket.

Musical score for page 5 of 'Guaganco del adios'. The score includes staves for E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. B., T. Bl., Clv., Bq06./Cdm., Timb., and Cq06. The key signature is B-flat major. The score starts at measure 33. Chord symbols above the E. Gtr. 1 staff include G+7(b9), Cm7, C13, and C#13(#11)C13(#11). A first ending bracket labeled 'A' is placed over the final measure of the E. Gtr. 1 part, with a Cm chord symbol below it. The dynamic marking *ff* is present at the end of the first ending.

Musical score for page 6 of 'Guaganco del adios'. The score includes staves for E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. B., T. Bl., Clv., Bq06./Cdm., Timb., and Cq06. The key signature is B-flat major. The score starts at measure 41. Chord symbols above the E. Gtr. 1 staff include Bb, Cm, Cm7, F13sus4, Bb13A#13, F13, Cm7, Cm7, Bb, Fm9, Fm7, and Fm.

Musical score for page 7 of 'Guaganco del adios'. The score includes staves for E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., T. Bl., Clv., Bq06/CAM., TMB., and C046. Chord symbols are: Fm, Fm(+11), Cm, Cm, Dm7(b5), Dm6, Dm7, G7, G7. The E.Gtr. 1 part features a melodic line with triplets. The E.Gtr. 2 part has a similar melodic line with triplets. The E.B. part has a bass line with triplets. The Bq06/CAM., TMB., and C046 parts have rhythmic patterns with accents.

Musical score for page 8 of 'Guaganco del adios'. The score includes staves for E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., T. Bl., Clv., Bq06/CAM., TMB., and C046. Chord symbols are: Gm7, Fm, Fm11, Fm7. The E.Gtr. 1 part has a melodic line with a triplet. The E.Gtr. 2 part has a melodic line with a triplet. The E.B. part has a bass line with a triplet. The Bq06/CAM., TMB., and C046 parts have rhythmic patterns with accents.

65 Fm6 Cm7 Bb7 Ab7 G7 G7 Cm13 B

E. Gtr. 1
E. Gtr. 2
E. B.
T. Bl.
Clv.
Bqns./Cdm.
Timb.
Cbq.

73

E. Gtr. 1
E. Gtr. 2
E. B.
T. Bl.
Clv.
Bqns./Cdm.
Timb.
Cbq.

87

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

T. Bl.

Clv.

Bgms./Cdm.

Tmb.

Cbss.

89

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

T. Bl.

Clv.

Bgms./Cdm.

Tmb.

Cbss.

C#13(#11) C#13(#11) C13 C#13(#11) C13(#11) Cm7

97

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

T. Bl.

Clv.

Bq06/Clm.

Timb.

Cb06

G7 G7 Cm7 Cm7 Bb13sus4 Bb13sus4

105

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

T. Bl.

Clv.

Bq06/Clm.

Timb.

Cb06

Bb13sus4 Bb13sus4 Gm7/Bb Gm7/Bb Gm7/Bb Gm7/Bb A6/Bb A6/Bb

Musical score for page 15 of "Guaganco del adios". The score is in B-flat major and 4/4 time. It features two electric guitar parts (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2), a bass line (E.B.), and a percussion section consisting of a snare drum (T. Bl.), a conga (Clv.), and a cowbell (Cg46). The guitar parts play a melodic line with a mix of eighth and quarter notes. The bass line provides a steady eighth-note accompaniment. The percussion section includes a snare drum with a consistent eighth-note pattern, a conga with a similar eighth-note pattern, and a cowbell with a steady eighth-note pattern. The score is marked with measure numbers 113 through 120. Chord changes are indicated above the guitar staves: A6/Bb, A6/Bb, Bb6, Bb6, Bb6, Bb6, Cm/Bb, and Cm/Bb.

Musical score for page 16 of "Guaganco del adios". The score continues from page 15 and features the same instrumentation: two electric guitar parts (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2), a bass line (E.B.), and a percussion section (T. Bl., Clv., Cg46). The guitar parts continue their melodic line. The bass line and percussion section maintain their respective patterns. The score is marked with measure numbers 121 through 128. Chord changes are indicated above the guitar staves: Cm/Bb, Cm/Bb, Bb13(5), Bb13(5), Bb13(5), Bb13(5), Cm/Bb, and Cm/Bb. A first ending bracket is placed over measures 121-124, and a second ending bracket is placed over measures 125-128.

Musical score for page 17, measures 129-136. The score is for the piece "Guaganco del adios". It features seven staves: E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. B., T. Bl., Clv., B&O/CAM., Trm., and C&B. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score includes a section titled "Moña" starting at measure 129. Chord markings above the E. Gtr. 1 staff include Cm/Bb, Bb13, Bb13, C13(#11), and C13(#11). The E. Gtr. 1 part has a melodic line with some grace notes. The E. Gtr. 2 part has a rhythmic accompaniment. The E. B. part has a bass line with some grace notes. The T. Bl., Clv., B&O/CAM., Trm., and C&B parts have rhythmic accompaniments.

Musical score for page 18, measures 137-144. The score is for the piece "Guaganco del adios". It features seven staves: E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. B., T. Bl., Clv., B&O/CAM., Trm., and C&B. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score includes a section starting at measure 137. Chord markings above the E. Gtr. 1 staff include Cm7, G7, G7, Cm7, and Cm7. The E. Gtr. 1 part has a melodic line with some grace notes. The E. Gtr. 2 part has a rhythmic accompaniment. The E. B. part has a bass line with some grace notes. The T. Bl., Clv., B&O/CAM., Trm., and C&B parts have rhythmic accompaniments.

Musical score for page 19, measures 145-152. The score includes parts for E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E.B., T. Bl., Clv., Bq06/Clm., Tmb., and Cq06. The key signature has two flats. Chords are labeled: C(33)(#11), C13, Bb13(9), A>13(9), F#13(9). The E. Gtr. 1 part has an 'INTRO' box above the first measure. The E. Gtr. 2 part has an 'INTRO' box below the first measure. The Bq06/Clm., Tmb., and Cq06 parts have a '145' measure marker at the beginning.

Musical score for page 20, measures 153-155. The score includes parts for E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E.B., T. Bl., Clv., Bq06/Clm., Tmb., and Cq06. The key signature has two flats. Chords are labeled: Bb, Cm. The E. Gtr. 1 part has a '153' measure marker above the first measure. The E. Gtr. 2 part has a '153' measure marker above the first measure. The E.B. part has a '153' measure marker above the first measure. The T. Bl., Clv., Bq06/Clm., Tmb., and Cq06 parts have a '153' measure marker above the first measure.

2 Guaguancó raro

E.Gtr. 1 B \flat E \flat F7

E.Gtr. 2

E.Gtr. 1 B \flat B B \flat Cm Cm

E.Gtr. 2

E.Gtr. 1 Cm Cm F7 E \flat F7

E.Gtr. 2

E.Gtr. 1 F7 B \flat E \flat F7 F7 B \flat B \flat

E.Gtr. 2

E.Gtr. 1 B \flat Moña B \flat G7 Cm F7 B \flat

E.Gtr. 2

E.Gtr. 1 G7 Cm F7 B \flat G7 Cm

E.Gtr. 2

Coro Guaguancó raro

3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

73 F7 B♭ G7 Cm F7 B♭

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

79 Puente Solo B♭ G7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

85 Cm F7 B♭ Mambo G7 Cm F7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

91 G7 B F7 F7 F7 Eb

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

97 F7 F7 B♭ B♭ Eb

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

103 F7 F7 F7 F7 F7 B♭ Puente' B♭

Guaguancó raro

109 Cm F7 B \flat

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

115 E B \flat B \flat G7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

121 Cm F7 B \flat

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

127 B \flat B \flat Coro Cm F7 B \flat Outro

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

133

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

139

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Score

Si yo encontrara un amor

Adaptacion

Fruko y sus tesos
Yagber Andrey

♩ = 225

The musical score is written for two electric guitars, E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2, in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo is marked as ♩ = 225. The score is divided into six systems, each with a measure number at the beginning of the first staff of the system. Chords are indicated above the staves.

- System 1 (Measures 1-5):** Chords: Fm, G7, Cm, Eb, Fm.
- System 2 (Measures 6-10):** Chords: G7, Cm, Eb, Cm, G7.
- System 3 (Measures 11-15):** Chords: Cm, Cm, Cm, Cm.
- System 4 (Measures 16-20):** Chords: Cm, Fm.
- System 5 (Measures 21-25):** Chords: Fm, Abmaj7, D#.
- System 6 (Measures 26-30):** Chords: G7.

Additional musical notations include triplets in measures 20, 25, and 29, and various accidentals (sharps and naturals) on notes in measures 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, and 29.

©

31

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

36

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

41

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

46

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

51

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

56

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Cm Cm Cm Cm

Fm Fm Abmaj7

D# G7

Si yo encontrara un amor

3

The image displays a guitar score for the song "Si yo encontrara un amor". It consists of six systems of music, each with two staves labeled "E.Gtr. 1" and "E.Gtr. 2". The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various guitar techniques such as chords, arpeggios, and melodic lines. Chord symbols are placed above the staves: Cm, Fm, Abmaj7, D⁹, G7, and Cm. The piece is marked with measure numbers 61, 66, 71, 76, 81, and 86. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values and articulations.

4

Si yo encontrara un amor

The image displays a guitar score for the song "Si yo encontrara un amor". It consists of five systems of music, each with two staves: E.Gtr. 1 (top) and E.Gtr. 2 (bottom). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score includes various guitar techniques such as slurs, ties, and double bar lines. Chord symbols are placed above the notes: G7, Cm, Fm, and F. The first system (measures 91-95) shows a melodic line in the first staff and a supporting bass line in the second. The second system (measures 96-100) continues the melody with some rests in the second staff. The third system (measures 101-105) features a more active bass line. The fourth system (measures 106-110) shows the first staff playing a melodic phrase while the second staff has rests. The fifth system (measures 111-113) concludes with a final melodic phrase in the first staff and sustained chords in the second staff.

Score

Boranda

Sonora Ponceña

Papo Lucca
Yagber Ureca

♩ = 180 [INTRO]

Electric Guitar
Electric Bass
Congas
Bongos-Campana
Timbales
Cr.

Chords: D⁹⁽¹¹⁾, C⁹⁽¹¹⁾, B^{b9(11)}, E⁷⁽⁹⁾

2

Boranda

Electric Guitar
Electric Bass
Congas
Bongos/Cam.
Timb.
Cgas.

Chords: D, B⁷, B^{b7}, E⁷⁽⁹⁾, D, B⁷, B^{b7}, E⁷⁽⁹⁾

31 *Boranda*

E.Grn. A_{m7}^7 D_7 F_7 G_7 A_{m7} A^b B^b C_7 C C C

E.Grn.

E.B.

Or.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

41 *Boranda*

E.Grn. A_{m7}^7 D_7 A_{m7}^7 A^b B^b C_7 F_{m7} B^b_9 E^b_{m7} D^b_{13}

E.Grn.

E.B.

Or.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

49 *Boranda*

E.Grn. C_{m7} $A^b_{9(11)}$ $F_{9(11)}$ B^b_{13} A^b_{13} D^b_6 C

E.Grn.

E.B.

Or.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

57

E.Grn. C_{m7} $G^7(9)$ C_{m7} C_{m7} B^b_{m7} E^b_6 A^b_{m7} A^b_{m7}

E.Grn.

E.B.

Or.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

65

E.Grn. *D_{m7(95)} G⁻⁷ C_{m7} C_{m7} F₁₃ E₇₍₉₅₎ F₇ G₇ A_{m7} A_{m7}*

E.Grn.

E.B.

65

Or.

65

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

73

E.Grn. *D₇ G_{m7} F₇ B₇ E₇₍₉₅₎ A_{m7} D₇ F₇ G₇ A_{m7}*

E.Grn.

E.B.

73

Or.

73

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

6

87

E.Grn. *A^b B^b C_m Libre = 170 Boranda D₆ A tempo = 180 C_m*

E.Grn.

E.B.

87

Or.

87

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

89

E.Grn. *F_{m7} B^b₉ E^b₇₍₉₎ D^b₁₃ C_m A^b₉₍₁₁₎ F₉₍₁₁₎ B^b₁₃ A₁₃ A^b₁₃*

E.Grn.

E.B.

89

Or.

89

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

7

Boranda

E.Grn. $D^{\flat 9}$ C C_{m9} C_{m9} $B^{\flat 7}_{m7}$

E.Grn.

E.B.

Or.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

105

E.Grn. $E^{\flat 9}$ $A^{\flat 7}_{m97}$ $A^{\flat 7}$ $D_{m7(95)}$ G^{\flat} C_{m7} C_{m7}

E.Grn.

E.B.

Or.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

8

113

F $E_{(145)}$ F^{\flat} G^{\flat} A_{m7} *Rubato* \downarrow 185

Boranda

E.Grn. C_{m7} F^{\flat} B $E_{(145)}$ A_{m7} D C_{m7} F^{\flat} B $E_{(145)}$ A_{m7} D

E.Grn.

E.B.

Or.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

121

Rubato \downarrow 199

E.Grn. C_{m7} F^{\flat} B $E_{(145)}$ A_{m7} D C_{m7} F^{\flat} B $E_{(145)}$ A_{m7} D

E.Grn.

E.B.

Or.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

129 SOLO 9

Boranda

129
E.Grn.
E.Grn.
E.B.
Or.
Bgoss./Cam.
Timb.
Cgas.

137
E.Grn.
E.Grn.
E.B.
Or.
Bgoss./Cam.
Timb.
Cgas.

145 SOLO

Boranda

Ritardando 103

145
E.Grn.
E.Grn.
E.B.
Or.
Bgoss./Cam.
Timb.
Cgas.

153
E.Grn.
E.Grn.
E.B.
Or.
Bgoss./Cam.
Timb.
Cgas.

SOLO

164

E.Grn.

E.Grn.

E.B.

164

Or.

164

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

Rubato

Boranda

169

E.Grn.

E.Grn.

E.B.

169

Or.

169

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

SOLO

177

E.Grn.

E.Grn.

E.B.

177

Or.

177

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

Rubato

Boranda

185

E.Grn.

E.Grn.

E.B.

185

Or.

185

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 144, containing three systems of music. Each system includes staves for two electric guitars (E.Grn.), electric bass (E.B.), orchestra (Or.), B-flat saxophone/campanella (Bgos./Cam.), timpani (Timb.), and congas (Cgas.). The first system (measures 164-169) features a solo in the first guitar part, marked 'SOLO' and 'Rubato', with 'Boranda' markings above. Chord changes for D major, C major, and E major are indicated. The second system (measures 177-185) also features a solo in the first guitar part, marked 'SOLO' and 'Rubato', with 'Boranda' markings above. Chord changes for D major, C major, and E major are indicated. The third system (measures 185-193) continues the solo in the first guitar part, marked 'SOLO' and 'Rubato', with 'Boranda' markings above. Chord changes for D major, C major, and E major are indicated. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

SOLO

Boranda

Rubato $\text{♩} = 190$

13

197

E.Grn.

E.Grn.

E.B.

Cr.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

200

E.Grn.

E.Grn.

E.B.

Cr.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

14 $\text{♩} = 180$

Rubato $\text{♩} = 190$

Boranda

209

E.Grn.

E.Grn.

E.B.

Cr.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

217

E.Grn.

E.Grn.

E.B.

Cr.

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

225

E.Grn. *D* *Cm7* *F7* *B* *E7(b9)* *A(m7)* *D* *Cm7* *F7* *B* *E7(b9)* *A(m7)*

E.Grn.

E.B.

225

Or.

225

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

233

E.Grn. *D* *Cm7* *F7* *B* *E7(b9)* *A(m7)* *D* *Cm7* *F7* *B* *E7(b9)* *A(m7)* *Rubato* *A(m7)* *D* *Cm7* *F7* *B* *E7(b9)* *A(m7)* *Rubato* *A(m7)*

E.Grn.

E.B.

233

Or.

233

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

241

E.Grn. *D* *Cm7* *F7* *Bm7(9)* *E7* *A(m7)* *E* *E7* *F* *A7* *G7* *A(m7)* *D* *(13#11)*

E.Grn.

E.B.

241

Or.

241

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.

249

E.Grn. *D* *(13#11)*

E.Grn.

E.B.

249

Or.

249

Bgos./Cam.

Timb.

Cgas.