

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

**2 ADAPTACIONES DEL GÉNERO SALSA PARA CUARTETO DE
GUITARRAS**

Trabajo de grado presentado para obtener el título de

Licenciado en Música

JUAN SEBASTIAN PLATA GÓMEZ

Código: 2014175033

Asesor: Jaime Arias Obregón

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

Bogotá, 2020.

Contenido

INTRODUCCION	5
1 ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACION	7
1.1 Elementos de la investigación	7
1.2 Pregunta problema	8
1.3 Antecedentes	8
1.4 Justificación.....	9
1.5 Objetivos	11
1.5.1 Objetivo general	11
1.5.2 Objetivos específicos	11
2 MARCO TEORICO	12
2.1 La salsa y sus heterogeneidades	12
La clave y sus diferentes formas.....	19
Danzón.....	22
Son montuno.....	30
Guaguancó.....	36
Jazz.....	40
Desde Puerto Rico	43
Bomba.....	43
Plena	46
2.2 guitarra y clave.....	48
2.3 La salsa en Colombia	51
2.4 Problema de género	62
3 METODOLOGÍA	62
3.1 Ruta metodológica	63
Etapa 1: Indagación	63
Objetivo: Analizar un repertorio representativo de obras en el género salsa.....	63
Parámetros del análisis de las obras	63
Proceso de escritura y adaptación.....	139
CONCLUSIONES	147
4 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	149
5 ANEXOS	151

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Clave de Son sentido 3 - 2.....	19
Ilustración 2: Clave de Rumba sentido 3 - 2	20
Ilustración 3: Pase de Clave.....	21
Ilustración 4: Clave sentido 3 - 2 pregunta respuesta	21
Ilustración 5: Clave sentido 3 - 2 pregunta respuesta.	21
Ilustración 6: Clave Mambo Joe Cuba	22
Ilustración 7: Cinquillo	23
Ilustración 8: Danzón percusión	24
Ilustración 9: Bajo Danzón.	25
Ilustración 10: Piano danzón nuevo ritmo	26
Ilustración 11: Bajo Danzón nuevo ritmo.....	26
Ilustración 12: Cha Cha Chá	26
Ilustración 13: Percusión en el cha cha chá.....	27
Ilustración 14: Tumbao del bajo	27
Ilustración 15: Mambo	28
Ilustración 16: Merengue.....	29
Ilustración 17: Caballo percusión	30
Ilustración 18: Bajo del son	31
Ilustración 19: Montuno	32
Ilustración 20: Montuno	33
Ilustración 21: Montuno Arpegiado.....	33
Ilustración 22: Montuno	33
Ilustración 23: Piano Lo Atara La Arache.....	34
Ilustración 24: Bajo de la guaracha	35
Ilustración 25: Congas y Clave.....	35
Ilustración 26: Clave de Rumba	37
Ilustración 27: Tumbao Bajo.....	37
Ilustración 28: Montuno Guaguancó	37
Ilustración 29: Guaguancó	37
Ilustración 30: Conga Guaguancó.....	38
Ilustración 31: Clave de Rumba	38

Ilustración 32: Xicá	44
Ilustración 33: Sicá	45
Ilustración 34: Bomba.....	45
Ilustración 35: Claves y Cuás.....	46
Ilustración 36: Clave y Cuás Plena	47
Ilustración 37: Plena.....	48
Ilustración 38: Portada ésta si es salsa!.....	56
Ilustración 39: Piano Mondongo.....	57
Ilustración 40: Contraportada Grandes Éxitos Fruko y sus tesos	58
Ilustración 41: Guitarra solo 1 "Homenaje de corazón".....	60
Ilustración 42: Guitarra solo 2 "Homenaje de corazón".....	60
Ilustración 43: Guitarra solo 3 "Homenaje de corazón".....	60
Ilustración 44: Guitarra "Te amo, te extraño"	61
Ilustración 45: Solo "Te amo, te extraño"	61
Ilustración 46: Transcripciones "Lo Atara La Arache"	71
Ilustración 47: Transcripciones "Lo Que Dice Justi".....	97
Ilustración 48: Cáscara en Guitarra.....	141
Ilustración 49: Ritmo conga Guaguancó Guitarra	141
Ilustración 50: Guaguancó Guitarra	141
Ilustración 51: Guaguancó Guitarra	142
Ilustración 52: Montuno y Bajo Guitarra	142
Ilustración 53: Ritmo Danzon y Clave Guitarra	143
Ilustración 54: Ritmo Güiro Guitarra.....	143
Ilustración 55: Acordes Guitarra.....	144
Ilustración 56: Montuno, Bajo e improvisaciones	144
Ilustración 57: Acorde Cierre Guitarra.....	145
Ilustración 58: Bajo "Lo Que Dice Justi" Guitarra.....	146
Ilustración 59: Variación Bajo "Lo Que Dice Justi" Guitarra.....	146
Ilustración 60: Montuno Guaguancó	146

INTRODUCCION

El presente trabajo es fruto de las inquietudes estéticas, estilísticas y sonoras que a lo largo de mi carrera me han motivado para seguir adelante en ella. Con ello se pretende dar una perspectiva – que se espera sea lo más amplia posible – sobre unos hechos sonoros, que son producto de una práctica común, y cómo estos han permeado el devenir de la cultura popular en América Latina, y específicamente en Colombia.

Uno de los objetivos principales de este trabajo es, crear repertorio para la guitarra, tomando como base, la estética sonora del género salsa¹. No obstante, también es importante entender los contextos sobre los cuales se desarrolla el género, y las diferentes miradas y dinámicas que están alrededor del mismo.

¿Por qué la salsa? Y ¿Por qué la guitarra?

Es necesario estudiar lo que realmente le importa [o le ha importado] a la gente y no lo que la academia piensa que debiera importarle, mantiene Dave Russell (1993: 153). La relevancia social, el valor estético y la necesidad de una perspectiva crítica, justifican plenamente el estudio de la música popular. La relevancia social de una música mediante la cual se construyen sentidos de realidad en millones de auditores en forma simultánea, el valor estético de un repertorio desde el cual los países latinoamericanos han realizado aportes fundamentales al patrimonio musical de Occidente, y la necesidad de construir una perspectiva informada y crítica frente al torrente sonoro que nos rodea, han hecho urgente la puesta al día de la musicología con la música que más abunda, que más gusta y que más podemos llegar a aborrecer en nuestro medio.”(González, 2001)

¹ La discusión sobre si se puede o no considerar a la Salsa un género, se desarrolla en el marco teórico.

El estudio concienzudo de las músicas populares, y, la apropiación de repertorios derivados de estas músicas, es – a mi modo de ver –, una necesidad imperiosa de los procesos académicos, considerando qué, como bien lo dice González, estas han hecho un aporte significativo al patrimonio musical de Occidente.

Aquí no se pretende polemizar en, si el mundo académico valora o no la música popular – aunque en este sentido me adhiero a la visión de Leo Brower en su ensayo “La música, lo cubano y la innovación” (1982) – donde nos dice:

Esta clasificación – no de mi agrado – engendrada por la especialización de los campos consumidores más que por el producto mismo, ha quedado subdividida, con gran trabajo y descontento, en música popular y música culta (obviando toda subclasificación en géneros, estructura formal, etcétera). (pág. 9)

Por ende, solo se quiere acercar la estética de un género adscrito a la música popular – como lo es la salsa –, a las posibilidades interpretativas que ofrece la guitarra clásica.

El trabajo está dividido en tres temarios.

En primer lugar, encontraremos los aspectos generales de la investigación, donde se abordan los diferentes motivos que derivan en la pregunta de investigación y en los objetivos, tanto el general, como específicos.

El segundo es el Marco Teórico, donde se recogen todas las fuentes que alimentan, sostienen y le dan sentido al material propuesto. Fuentes que son de origen bibliográfico, videográfico, y que provienen de la web.

El tercero es el dedicado a la Metodología, donde se describe al detalle cuál fue el proceso que se llevó a cabo para llegar al producto final. Producto que es tanto el material que se propone, como las percepciones teóricas que dejó el desarrollo de este trabajo.

El tipo de investigación es cualitativo, ya que se mencionarán una serie de particularidades rítmicas, armónicas e interpretativas de diferentes géneros, y

como estos desde la práctica común de los músicos, se fueron entrelazando para darle sentido a lo que conocemos como salsa.

La citación empleada obedece al sistema APA.

1 ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACION

1.1 Elementos de la investigación

Se propone acercar los elementos estilísticos e interpretativos de la salsa al idioma², y sonoridad de la guitarra. Esto se llevará a cabo mediante dos adaptaciones del género, para el formato de cuarteto de guitarras.

A lo largo del trabajo se esbozará la historia y los elementos característicos de los diferentes géneros que contribuyen y alimentan la sonoridad de la salsa.

Previo al inicio de este trabajo he realizado una búsqueda de material bibliográfico y sonoro que cohesione la guitarra y puntualmente el formato de cuarteto de guitarras con el género salsa. Si bien existen obras para guitarra solista, dueto de guitarras o cuarteto, considero que el material existente sigue siendo escaso.

Con la experiencia adquirida en la orquesta de guitarras de la Universidad Pedagógica Nacional y en la búsqueda de agrupaciones similares pude apreciar los diferentes repertorios que maneja este formato, música de diferentes épocas, y diferentes regiones del mundo, pero este género en particular no está incluido.

Con las adaptaciones, me propongo aportar al repertorio del formato de cuarteto de guitarras material escrito – partituras- y material sonoro – grabaciones –. De

²: Del libro *Análisis del estilo musical de Jean Larue*

"Idioma: El conocimiento (o ignorancia) de las especiales posibilidades de los instrumentos, tales como la aptitud para saltar con facilidad de una parte a otra de la extensión de un violín... Hay algo aún más importante: el análisis del estilo debe comprender todavía las expansiones innovadoras del compositor sobre la técnica instrumental" Las posibilidades tímbricas, técnicas que ofrece un instrumento (Larue. 1989. pág. 18)

esta manera, promover el género en la orquesta de guitarras de la Universidad Pedagógica Nacional y en agrupaciones similares.

La elección de las canciones para hacer las adaptaciones es fruto de dos perspectivas, la primera de ellas, gusto personal, la segunda, la aplicabilidad en la guitarra de los géneros que se fusionan y han derivado en la salsa. Por esto, es importante dar claridad conceptual sobre, cómo ha sido la práctica común, cuáles son los elementos más recurrentes, y dejar claro que, estos son susceptibles a variaciones. No obstante, existen unos lineamientos generales que son aplicables a cualquier canción del género, y por ende a una adaptación.

1.2 Pregunta problema

¿Cómo promover el género salsa dentro de formatos de cuartetos de guitarras y agrupaciones similares?

1.3 Antecedentes

El primer antecedente relevante es “adaptaciones de paseo y merengue vallenato para formato de cuarteto de guitarras y guitarra solista”. Autor: Héctor Luque (2012), donde se presenta una problemática similar a la del presente trabajo, ya que el objeto de investigación fue crear adaptaciones para guitarra partiendo del vallenato, donde utilizó partituras para otros instrumentos tales como: acordeón, piano, voz. A su vez utilizó las entrevistas a guitarristas como medio de acercamiento al conocimiento de tradición oral del acompañamiento armónico del vallenato. Como conclusión aporta elementos sobre el tratamiento armónico melódico y rítmico del paseo y merengue vallenato en la guitarra, creando material valioso para el estudio de estas músicas. Lo considero provechoso por la similitud de los temas a tratar, por la metodología investigativa y por la calidad del material creado.

El segundo antecedente es “El porro en los procesos de formación de la guitarra solista”; Autor: Daniel Cadena donde se propone una serie de arreglos de este

género para guitarra solista, y donde los clasifica en diferentes etapas de complejidad técnica e interpretativa. Se considera relevante para la presente investigación ya que da luces de cómo se deben clasificar en niveles de dificultad las adaptaciones o arreglos hechos para el instrumento.

El tercer antecedente es el libro publicado por el maestro Fabio Ernesto Martínez “Música de cámara para conjunto de guitarras / duetos tríos cuartetos” donde nos presenta una serie de composiciones bastante asequibles a la lectura en las primeras etapas del aprendizaje musical, y donde nos da un valioso aporte al estudio de la guitarra partiendo de diferentes géneros en - su mayoría - de música colombiana.

1.4 Justificación

La investigación artística entendida como una actividad especial en el seno de instituciones de formación musical superior, donde los objetivos y métodos de la práctica artística tienen un lugar preponderante y negocian con aquellos de la investigación en humanidades y ciencias sociales, requiere de la adquisición y puesta en práctica de habilidades y conocimientos específicos. Éstos no tienen por qué invadir de manera abusiva las idiosincrasias artísticas tradicionales. Por el contrario, para que colaboren con el tránsito de la práctica informal a la formalización, tienen que ser accesibles, fácilmente adoptables y, muy importante, tienen que ser atractivos e interesantes, repletos de posibilidades que llamen la atención del artista, que le motiven a ampliar sus *modus operandi* habituales y le entusiasmen a recorrer nuevas vías de creación y conocimiento. (López-Cano 2014, pag.19)

Este trabajo pretende generar material coherente y acorde a las dos vertientes sobre las cuales se desarrollará, por un lado, la guitarra y por el otro el género salsa, de esta manera responder a las inquietudes músico-culturales que a lo largo de mi carrera universitaria me he planteado, ya que considero, se ha

desaprovechado la salsa en la obtención de conocimiento estético y musical aplicado a la guitarra.

Existen una gran variedad de métodos, obras y formas de estudiar el instrumento, que, en su gran mayoría tienen una minuciosidad y rigurosidad, alimentadas por el quehacer reflexivo de quienes los han postulado. Sin embargo, como ya se ha mencionado, en las búsquedas hechas, no se ha encontrado material suficiente que tenga como base musical, la salsa. Por ello se procurará generar material que fomente el estudio de las dos vertientes de la investigación, tanto el instrumento, como el género.

Este material será, solo un pequeño aporte al repertorio de cuarteto de guitarras, no obstante, la metodología y las fuentes aquí citadas, serán tratadas con la rigurosidad y minuciosidad que requiere un trabajo de estas proporciones. Por ende, es necesario estudiar el material de otras áreas del conocimiento que abordan el género, y consultar el material para otros instrumentos, tales como: piano, bajo eléctrico, tres cubanos –por nombrar algunos– que sí tienen presencia del género, en sus modos y maneras de estudiar e interpretar.

La salsa, para la cultura del país (Colombia), es uno de los géneros más importantes, si bien, este no ha sido una consecuencia directa de los procesos culturales en el mismo, este género ha fomentado innumerables espacios, donde podemos destacar la creación de orquestas, encuentros y concursos de bailarines, encuentro de coleccionistas, emisoras dedicadas exclusivamente a pasar contenido de este género, y más recientemente, foros y contenido digital donde la salsa y la discusión a su alrededor, es el centro de atención. A propósito de esto. “...En este sentido, como argumenta el musicólogo Simón Frith (citado por Vila 2001), la música es usada como un “artefacto estético” para potenciar la identidad social.” (Gómez., Jaramillo. 2013)

Si le damos una mirada a la cultura popular del país, y en particular de Bogotá, donde se sitúa este trabajo, nos encontraremos con la importancia del género, no solo como elemento de distracción, sino también como un aliciente para las personas que quieren aprender a tocar un instrumento musical, ¿y por qué no valerse de ello para el estudio de la guitarra?

Lo más importante es poder generar un aporte al repertorio, y que este a su vez fomente el estudio de la guitarra y del género, que sea una unión entre los requerimientos técnicos de la guitarra, y las particularidades interpretativas del género.

La presencia de la guitarra en los géneros latinoamericanos ha sido una constante casi desde sus inicios, y una parte fundamental de la instrumentación de estos. Por ejemplo, en el *Son montuno* (indispensable para entender la salsa), la guitarra cumple un papel –en general– percusivo.

Estas miradas y enfoques que proponen las músicas populares han sido un aliciente recurrente para estudiantes de música, esto lo puedo afirmar por los múltiples trabajos de grado que basan su investigación en estas músicas. Razón de más para plantear la presente investigación.

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo general

Promover el género salsa en el ámbito guitarrístico por medio de adaptaciones para el formato de cuarteto de guitarras.

1.5.2 Objetivos específicos

- Contribuir al lenguaje de la guitarra, dando muestra de las bases ritmo-melódicas y ritmo-armónicas de los componentes más relevantes del género salsa.
- Incentivar la investigación de los géneros del Caribe, su historia, su cultura, y sus posibilidades interpretativas aplicadas a la guitarra clásica.
- Analizar los elementos estructurales del género salsa y su aplicabilidad en la guitarra clásica.

2 MARCO TEORICO

2.1 La salsa y sus heterogeneidades

La salsa es para muchos uno de los géneros³ más representativos de América Latina, este ha cruzado fronteras y ha tenido una amplia aceptación en los lugares en los que se ha hecho su difusión. Aunque se debe ser claro, la salsa tiene una discusión grande a su alrededor, con defensores, quienes la consideran un hecho relevante en la cultura musical y popular del Caribe, y opositores, quienes la creen una mera banalidad producto del mercantilismo carente de identidad.

Con posturas radicales de las dos partes y con un debate al parecer eterno, por ello, en primer lugar, y para darle continuidad y la animosidad que merece esta disputa, empezaré citando a Bárbara Balbuena Gutiérrez quien en su texto *“Salsa y Casino: de la cultura popular cubana”*, – texto que está dedicado a la música pero desde el punto de vista de las artes escénicas o danzarías –, la autora cita y se adhiere a la visión de la salsa que ofrece Ángel Quintero Rivera:

Una definición acertada sobre la salsa, a mi juicio, es la del sociólogo e investigador puertorriqueño Ángel Quintero Rivera, quien mereciera el premio Casa de las Américas 1998, por su ensayo *¡salsa, sabor y control!*:

La salsa no es, sin embargo, una suma, sino una heterogénea integración, que manifiesta elementos comunes y diferenciables en cada composición y en cada uno de los territorios donde se produce. En realidad, no existe una salsa, sino múltiples y diversas salsas. Por ello vengo insistiendo en que la salsa, más que un género -una estructura, una entelequia-, debe entenderse, sobre

³ “A pesar de la insistencia de muchos músicos cubanos que la salsa es simplemente el son cubano con diferente nombre, muchos si se pusieron de acuerdo en que era un nuevo género musical legítimo. Irónicamente muchos grupos cubanos de los años 90 han adoptado el termino para describir su música bailable denominándola “salsa cubana”.” (Mauleon, 1992, pág. 78)

todo, como una práctica: <una manera de hacer música>.”
(Balbuena, 2010, pág. 39)

Quintero es uno de los investigadores que más escritos han dedicado a la salsa, gran parte de su obra intelectual se desarrolla alrededor del género y su interacción en las dinámicas sociales. Una de las tesis más interesantes que el autor promueve es que la salsa es una manera de interpretar los diferentes géneros que en su mayoría son de origen antillano. Que esta no tiene estructura fija, sino que su desarrollo depende de las distintas y heterogéneas combinaciones que en ella se den.

Según Rebeca Mauleon: (1999)

En el caribe tanto como en los Estados Unidos y otros países músicos de todo rango han contribuido a la música hoy denominada “salsa,” “*latin jazz*” o “*música afro-caribeña*”. Las fuerzas más contribuyentes incluyen la música de Cuba, Puerto Rico, la Republica Dominicana, Colombia, Venezuela y por supuesto la ciudad de Nueva York. En sentido general se puede clasificar el tipo o estilo de música comoailable o noailable, y dividirse en dos áreas: “la salsa” dirigida al públicoailable, y el “*latin jazz*” que se representa por su audiencia oyente. La palabra “salsa” es una metáfora que se podría atribuir a una música que se asemeja a una salsa con varios ingredientes. No obstante, las raíces de esta música se ligan inexorablemente al legado musical cubano. (Introducción).

Aunque si bien, en la mayoría de los casos asumimos una salsa cuando la escuchamos, existe en su composición una serie de géneros que han interactuado para que esta sea lo que es: *son, son montuno, jazz, cha cha chá, mambo, danzón, rumba, bomba, plena*; son algunos de los géneros que se mezclan y se intercalan protagonismo para que la salsa adquiriera ese sabor a todos, y sea lo que actualmente conocemos.

Sobre esto comenta el famoso contrabajista cubano *Cachao* (Israel López), en la entrevista hecha por Leonardo Padura (2019) en 1994, y recopilada en el libro “*Los rostros de la salsa*” lo siguiente:

¿Qué piensa usted de la salsa? ¿Existe la salsa?

La salsa como bien dice Tito Puente, es la salsa de tomate que se usa para cocinar... Lo que sucedió con esa otra <salsa> es que para comercializar la música cubana en Estados Unidos se le llamó Salsa. Pero como música, la Salsa no existe. Fíjate si es así, que si oyes un guaguancó un poco arreglado, te dicen que es Salsa, y lo mismo pasa con la Rumba o con el Bolero o con lo que sea. Pero la verdad es que ya en el año 1926 Ignacio Piñero cantaba <Échale Salsita>, y Yeyo, el famoso bongosero, gritaba después <Mas salsa que pescao>. Pero la verdad es que al decir que una música tiene salsa, es como decir que tiene sabor o que tiene swing, o decir en España que tiene salero. Pero de ahí a que exista música <Salsa> hay un buen trecho.

¿Y qué piensa entonces de los <salseros>?

Actualmente hay muchas orquestas de las que hacen <salsa> de las que son de verdad muy buenas, tanto en Puerto Rico como en Colombia, que son los países donde más se toca. Ahí mismo, en Colombia, siempre me sorprende la calidad del Grupo Niche y Guayacán. Pero además hay otros conjuntos muy buenos, como el de Oscar D'Leon, o el del propio Tito Puente, y me sería difícil decirte cual es mejor. (pág. 193)

Cachao al igual que otros grandes músicos cubanos, no reconocen a la salsa como un género, la consideran una palabra comercial que abrió campo a nuevos artistas en Estados Unidos inicialmente, luego, en el resto del mundo. Ellos aseguran que solo se tomaron unos géneros –en mayor medida– de la música cubana y puertorriqueña y que se orquestaron de manera diferente a como se venía haciendo (lo cual en parte es verdad, ya que a muchas canciones que popularmente se les llama salsa, obedecen desde la forma, la organología y las células rítmicas a géneros muy bien diferenciables, ya sean cubanos o puertorriqueños), sin embargo, desde otros campos del conocimiento, sí se reconoce a la salsa como un género musical, ya que alrededor de esta se gestó un movimiento sociocultural, una forma de ver y asumir la vida.

Rondón en su libro titulado “*El libro de la SALSA Crónica de la música del Caribe urbano*” (1978), afirma lo siguiente:

La verdadera salsa que se alimentaría del jazz corría por otro lado; prefería asumir la referencia de *Cachao* López antes que el jazz cubano de Bauzá...optaba, pues, por aproximarse a Cuba antes que dejarse llevar por el Nueva York que doblaba la esquina. (pág. 59).

Este fragmento nos indica de manera incipiente como se forjó la salsa, un dialogo que se dio por años en los clubes de música de Cuba, Puerto Rico y los de Nueva York, donde los músicos se acercaban a las raíces de los géneros antillanos y caribeños, para de esta manera combinarlas con las múltiples sonoridades que los rodeaban, en especial con el *jazz* y el *rhythm and blues*.

Sobre esto también podemos traer a acotación uno de los aportes conceptuales que hace sobre la salsa Alejandro Ulloa (2009), donde nos dice:

Es claro que, la historia de la salsa no se podría explicar sin la participación de la música cubana, pero tampoco sin la participación de la música puertorriqueña y afroamericana. Lo que está en discusión es la contribución de cada una de ellas; y si la salsa se quedó en la mera copia o reproducción fácil de esas tradiciones, o si también desarrollo nuevas vertientes expresivas y enriqueció la música popular y el baile. (pág. 46).

Como ya se ha mencionado, la salsa toma de muchos géneros caribeños y de origen estadounidense las células rítmicas, la morfología, la organología y otras variables, pero lo que no es tan fácil de evidenciar es la muy fina línea que existe entre si es salsa o si es alguno de los géneros de los cuales ella se alimenta, ya que no existe un canon de análisis que permita delimitar cuando es y cuando no es.

{...} como ya vimos, la definición de salsa ha generado muchos debates y, efectivamente, su esfera es difícil de delimitar. Su núcleo es esencialmente cubano y puertorriqueño, y, al principio, la mayoría de sus exponentes y de sus oyentes eran puertorriqueños, aunque la salsa haya

incluido también modismos brasileños.... Cumbias colombianas, joropos venezolanos, paseitos y tamboritos panameños, y hasta tangos. Se admite generalmente que la salsa neoyorquina consiste en una manera de interpretar una música derivada del son o del son montuno, pero con un *feeling* callejero siendo la salsa un producto del -barrio-. (Leymarie 2005, pag.267).

Así como lo expresa la autora, es una discusión que se ha dado por años y que se sigue dando, el porqué del nombre salsa, de su pertinencia y de si este representa o no la música y la cultura caribeña.

Una de las grandes y constantes tesis para defender a la salsa como género, es el sentimiento de evocación que ya no va a estar tan ligado a la vida del campo o la del campesino (entiéndase para la cultura cubana el *guajiro/a*, y para la puertorriqueña el *jibarito/a*), sino que va a tener una indeleble y muy marcada tendencia lirica hacia lo barrial, la vida de barrio en una gran ciudad, con sus afanes, distinciones sociales y con las dificultades que puede presentar ser migrante en búsqueda de una vida mejor.

Pero por encima de ello lo que sí es claro es que este género ha sido un potenciador de la cultura latina desde las diferentes latitudes donde se ha gestado. Por ello se han escogido unos cuantos, de los géneros más relevantes para la construcción de la salsa, que para el investigador –basándose en los textos que ha leído– son la base estructural, sonora y cultural.

Así pues, la salsa es una mezcla de mezclas, que incorpora figuras rítmicas, movimientos melódicos, estructuras armónicas y hasta formas de cantar, distintas a las que produjo la música cubana. En conjunto, la salsa desarrollo un sonido diferente, referido a la presencia de los vientos de metal y otros instrumentos melódicos en diversas combinaciones; y en una de sus tendencias caracterizada por el protagonismo de los trombones tocados de otra manera a como lo habían hecho los cubanos y los jazzistas norteamericanos. (Ulloa, 2009 pág. 49).

A esto también le podemos sumar la visión de Saul Escalona (2019), sobre el cambio importante en la organología que usarían las orquestas de salsa de forma definitiva en el caso de la percusión, y más recurrente en la sección de vientos:

la Salsa presenta dos vertientes principales: la base del son cubano donde se manifiestan los sufrimientos, las alegrías de la vida cotidiana y la otra forma, inspirada de las canciones cubanas tradicionales pero orquestadas con la nueva instrumentación, " ...de bongó y tumbadora, con la paila; esto que a veces se hacía en las orquestas puertorriqueñas, no se hacía en las cubanas; o se tenía bongó o paila, pero no ambos. Este trío percusivo será una constante en el movimiento salsero ". Como añade Cristóbal Díaz Ayala " ...el cambio mayor es en los metales; las dos o tres trompetas del conjunto clásico, se convierten en dos trombones y una trompeta".

Si reunimos y hacemos una pequeña sumatoria de los elementos que estos diversos autores mencionan sobre cuándo y cómo es salsa podemos consolidar unas variantes claras:

- ❖ La evocación del barrio, como un escenario crudo y áspero, que promueve una interpretación lírica e instrumental en este sentido.
- ❖ La forma o ruptura que generó tres trombones (que no va a ser la única conformación en la sección de vientos, pero sí una de las más importantes) como línea de vientos en las orquestas, empezando por la de Mon Rivera, y que Eddi Palmieri catalizaría para a través de ellos dar ese sentido de evocación. El deseo de cada orquesta de distinguirse entre las demás, se verá reflejado en la conformación de estas, previo al fenómeno salsero, los estándares orquestales más aceptados eran: *sexteto*, *septeto*, *conjunto*, *jazz band*, *charanga*, y estos tenían un repertorio establecido, que se fue transformando, pero no de la forma acelerada en la que lo hizo la salsa. Estos estándares no se buscaban repetir en el fenómeno salsero, más bien tomar de ellos lo más llamativo, y ese sería un juicio de valor que cada orquesta asumiría.
- ❖ La trilogía de la sección de percusión que estará conformado por el uso de congas o tumbadoras (como se les quiera llamar) bongó, y timbal. Si bien ya

se había utilizado en orquesta puertorriqueñas de *bomba y plena*, no era así en las orquestas cubanas, este modelo se estandarizó para las orquestas de salsa, y el uso de estos (según intensidad, patrones y demás) va a generar unas secciones delimitadas dentro de las canciones, y unos estados de animo cambiantes, que estarán íntimamente entrelazados con las formas y maneras de bailar.

- ❖ “Lo esencialmente significativo de la salsa es que, con la clave implícita, la combinación polirrítmica de elementos previamente identificados con distintos géneros no es nunca fija; por el contrario, esta se manifiesta con absoluta libertad.” (Quintero 1990, pág. 48).

Para darle una especie de “cierre” a esta sección dedicada a la discusión sobre la salsa, vale la pena traer a acotación lo dicho por Willie Colón, en la entrevista hecha por Leonardo Padura en 1992, que después recogería en su libro “*Los Rostros de la Salsa*” (2019):

Sin duda de ningún tipo pienso que la música cubana ha sido mi escuela y la de muchos de los salseros. Es evidente que la salsa tiene su más profunda raíz en el son cubano y que fue debido al clima político y al bloqueo que en los años 60 llegó menos información de Cuba. Esa ruptura fue un elemento decisivo para el nacimiento de la salsa, que brota como un injerto del Folklore musical de otros países latinoamericanos al tronco del son cubano. Y justamente es este elemento que distingue al son de la salsa: mientras el son tiene una estructura específica, la salsa es toda libertad, y puede arrancar con un guaguancó y terminar con un aguinaldo puertorriqueño, pasando por una batucada brasileña o un pasaje de Mozart. (pág. 97)

Así bien, más que certezas sobre qué es la salsa, reconocemos dudas que salen a flote. ¿Cómo se interpreta la salsa?, ¿Qué parámetros estructurales, tímbricos, agógicos, armónicos y/o melódicos tiene la salsa? ¿Es un problema de nacionalidad? ¿Cuándo sí es salsa, y cuándo es música folclórica o popular de un país o nación en particular?

Es por ello que se hace necesario entender las interacciones musicales, cómo surgen los géneros, cómo se desarrollan, y tener referentes de interpretación,

para así, poder generar interpretaciones según sea la visión que se tiene de la música. Por tales motivos, es preciso distinguir los diferentes géneros que se han configurado para darle paso a lo que se llama salsa, muchos de origen cubano, pero no todos.

Resaltar qué ha cambiado, y qué se ha mantenido en su interpretación, es una tarea muy compleja, porque como ya se relató, lo que para unos es salsa, para otros es música cubana, a veces tocada de manera diferente, pero igual música cubana.

La forma de diagramar los diferentes géneros se hará basándose en la información obtenida de diferentes fuentes, más que todo el material encontrado para instrumentos como el piano, bajo eléctrico, y percusión, ya que estos son los que cuentan con una mayor bibliografía sobre géneros cubanos, caribeños y afrolatinos.

La clave y sus diferentes formas

La clave es el eje transversal sobre el cual todos los instrumentos, composiciones e improvisaciones están situados. Esta se manifiesta de manera implícita o explícita, y puede tener varias formas de tocarse, así como también puede tener excepciones en su secuencia.

Existen varias claves, pero son dos las más usadas en la salsa: *la clave de son*, y *la clave de rumba*. Sin embargo, existe también la *clave africana*, *clave Abakúa*, *clave Campesina* y *clave Oriental*, según Valcárcel (2016). Frente a las diferentes variantes y mezclas que puede tener la salsa, lo más común es asumir la canción bajo *la clave de son* o *la clave de rumba*, sin embargo, existe la posibilidad que interactúen dos o más claves de manera sucesiva o al tiempo.

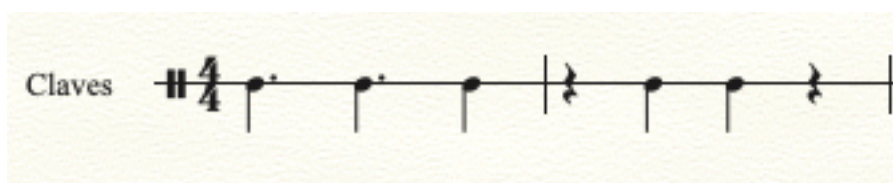


Ilustración 1: Clave de Son sentido 3 - 2

El sentido de la clave es determinante en la construcción de la canción, este dará la sensación de donde está la tensión y donde la relajación, o también la pregunta y respuesta. No obstante, en las canciones que tienen implícita la clave, la construcción ritmo-melódica y ritmo-armónica determinarán el sentido de esta. Para muchos músicos es algo que se siente y que hace parte fundamental de la interpretación el sentir esa clave, por ello es importante saber entender los géneros que las usan (las claves) y como se desarrollan en conjunto a ella.

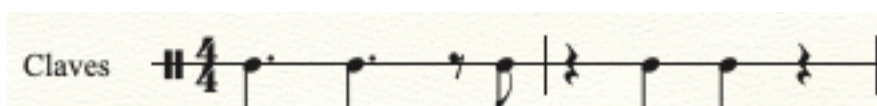


Ilustración 2: Clave de Rumba sentido 3 - 2

Si bien estas dos claves son similares, su diferencia es fundamental entenderla y aplicarla, esta diferencia –que está situada en la sección de 3 de la clave– va a generar acentuaciones diferentes y promoverá una sincopa aún más pronunciada que la que puede generar la *clave de son*.

Con el transcurrir de los años, la clave se fue transformando, no en el ritmo ni en la manera de tocar, más bien en la concepción sobre la misma. Para muchas de las composiciones conocidas de los diferentes géneros antecesores de la salsa que usan las diferentes claves, esta se erigía como una célula rítmica inamovible de principio a fin, sin embargo, empezó a ser más laxo el uso y desuso de esta en las composiciones a razón de querer una composición no tan esquemática, y como una necesidad imperiosa de transformarse como lo hace la música en general.

En el texto de Valcárcel (2016) la clave tiene una excepción que le permite a compositores e intérpretes no “salirse” de ella, pero sí les permite utilizar frases no binarias en sus composiciones, recordemos que la clave al ser binaria (compuesta por dos compases), para mantener su sentido “exige” el uso de frases y secciones binarias, sin embargo existe lo que el autor llama “pase de clave” para darle libertad al compositor en el uso de frases no binarias.

PASE DE CLAVE



Ilustración 3: Pase de Clave

(Valcárcel 2016, pág. 9)

Valcárcel (2016) lo explica desde el sentido de querer cambiarle el sentido a la clave, pasar de un sentido 3-2 –pregunta en la parte de 3 y respuesta en la parte de 2– a un sentido 2-3 –pregunta en la parte de 2 y respuesta en la parte de 3. Si bien me acojo a esta concepción, también lo considero como una licencia para utilizar frases no binarias.

El sentido de pregunta y respuesta en la clave, en conversación con el maestro Mauricio Sichacá –explicaba que–, este puede variar y no estar sujeto a que el uno se de en la parte de 3 y el otro se de en la parte de 2, sino que este se sitúe en medio de las dos partes de la clave.



Ilustración 4: Clave sentido 3 - 2 pregunta respuesta

Así el sentido de pregunta y respuesta no está sujeto a una de las secciones de la clave, sino que va a estar inmerso entre las dos secciones diferenciadas de la misma, en el ejemplo se puede pensar las notas gráficamente agudas como la respuesta y las notas gráficamente graves como la pregunta.



Ilustración 5: Clave sentido 3 - 2 pregunta respuesta.

Esta es otra manera en la que, como bien lo dice el maestro Sichacá, se puede presentar estos sentidos de pregunta respuesta inmersos en la clave. Esta concepción es aplicable a las diferentes claves ya mencionadas.

Por último, las obras pueden cambiar su sentido de clave en diversos momentos, esto es usual haciendo entradas en momentos de frase no binarios. Para ejemplificar esto tomaré la canción Clave Mambo⁴, en donde se da este cambio de sentido de la clave.



Ilustración 6: Clave Mambo Joe Cuba

Esta canción inicia en sentido 3-2, y es lo que el bajo acentúa en este inicio, pero como se indica en el compás 28, el contrabajo hace una entrada acentuando el nuevo sentido de la clave que ahora será 2-3 y que se mantendrá casi hasta el final, donde de nuevo se retornará al sentido 3-2 de la clave. Así es una de las formas en las cuales se puede cambiar el sentido de la clave en una canción, también existe la posibilidad de repetir alguna de las secciones de la clave, ya sea la parte de 3 o la parte de 2.

Danzón

⁴ Clave Mambo, interpretada por Joe Cuba sextet del álbum: Estamos haciendo algo bien! 1966

“Surgido en Matanzas, Cuba 1879 como resultado de la evolución de la **contradanza francesa** y la **danza cubana**, fue uno de los primeros géneros propiamente cubanos que tuvo una célula rítmica característica y propia para sus líneas de bajo.” (Del Puerto, Vergara, 1994, pág.1).

Para finales de los 1800 y principios de los 1900, el *danzón* era el género insignia cubano, este daba muestra del rico sincretismo y procesos de hibridación⁵ (Canclini, 1989) del cual fue cuna la isla caribeña, en él se evidencia la clara influencia de las danzas europeas sin dejar de lado el sonido retumbante de los tambores africanos.

La célula rítmica a la cual hacen referencia los autores antes mencionados se conoce como *cinquillo*.



Ilustración 7: Cinquillo

(Valcárcel, 2016, pág. 4)

Esta célula rítmica se convierte en el motor melódico y armónico. Este se completa con otro compás donde actúan cuatro corcheas o negras sucesivas (según sea su escritura a 2/4 o 4/4).

La forma del *Danzón* se deriva de las danzas y contradanzas llevadas por los migrantes franceses provenientes de Haití, de estas migraciones proviene la génesis organológica del género, piano, violín y flauta. A esta se le fueron

⁵ Término tomado del libro “Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad”, donde lo diferencia del sincretismo que según el autor se asocia a lo religioso y/o tradicional, y del término mestizaje que se refiere a aspectos raciales.

sumando de manera paulatina instrumentos de percusión cubanos, y así estas danzas y contradanzas asimilaron los ritmos y las formas de baile que aportaban los cubanos de la época. (Alén 1994. pág. 82).

Desde sus inicios el *danzón* ofreció cambios en su estructura en relación con la danza; la sección que se llamó segunda (B), ya no se hizo igual (AB AB) sino que vario y se transformó en AB-AC. [...] Se produjo un aumento de las repeticiones de estos periodos binarios y siempre la nueva segunda“(B) era diferente a la anterior, por lo cual se le llamo entonces, por los intérpretes del género, tercera, cuarta, etcétera. A partir de este momento perdió sus características de forma binaria y asumió la forma rondó con un numero variable de partes (AB- AC- AD, etcétera) donde el ritornelo (A) recibió el nombre de introducción y alternó con secciones diferentes que se denominaron: primer danzón (B), segundo danzón (C), tercer danzón (D)... Estas secciones eran diferentes entre sí, fundamentalmente en el carácter musical y su orquestación. (Alén1994, pág. 85)

El siguiente ejemplo nos muestra la sección rítmica del *danzón* de una manera más moderna, con más instrumentos que en su versión más primitiva. Este ejemplo está escrito a 4/4 y no a 2/4, veremos que nos muestra la interacción del *cinquillo* con la clave, que es el gran eje de muchos géneros de la música cubana.

Danzón

Clave 3-2

Timbal

Tumb. H T S T H T O T

Bongó

Güiro

M/cas

Ilustración 8: Danzón percusión

(Garzón 2016, pág.27)

En este ejemplo vemos la yuxtaposición rítmica que nos ofrece un ensamble moderno de percusión latina sobre el ritmo de *danzón*, el timbal cumple con la regla de mantener el *cinquillo* mientras que los demás instrumentos refuerzan, a la vez que la clave cumple con su patrón en 3-2. Elementos a tener en cuenta para lograr hacer las adaptaciones.

El piano en su interpretación constantemente va a aludir al *cinquillo*, esto lo podemos evidenciar en el que es conocido como el primer *danzón* “*Las alturas de Simpson*” de Miguel Faildé.

Más adelante se incluirá la tumbadora o congas. La mayoría de los *Danzones* eran instrumentales, sin embargo, la variante cantada se llamaría *danzonete*.



Ilustración 9: Bajo Danzón.

(Del puerto et coll 1994, pág. 2)

Como vemos en la imagen podemos observar la interacción entre el bajo del *danzón* original (no *danzón* del nuevo ritmo) con el patrón básico de la percusión, es evidente como se intercalan protagonismo en la acentuación del contratiempo.

Ya que se mencionó el *danzón* del nuevo ritmo veremos sus particularidades.

Este se caracteriza por tener al final una sección que se le denominó **mambo**, y que obtuvo características del *montuno* (como variante del *son*, y como célula ritmomelódica que interpretarían los diferentes instrumentos). Sobre esta nueva sección tendrá gran importancia la improvisación, flauta, piano, contrabajo y violines, serían los instrumentos a ejercerla, mientras que el resto de los músicos harán un acompañamiento más sincopado al que se hacía tradicionalmente en

el *danzón*. Los violines hacen una intervención como la del *montuno* (que se explica en la siguiente parte del trabajo).

El piano suele hacer el siguiente acompañamiento:

Traditional *montuno* pattern: mambo section of “Almendra,” by Abelardito Valdés



Ilustración 10: Piano danzón nuevo ritmo

(Mauleon, 1999, pág. 26)

El bajo se desarrollará de la siguiente manera:



Ilustración 11: Bajo Danzón nuevo ritmo

(Del puerto, Vergara, 1994, pág.8)

Este también es el bajo que se desarrolla en el *cha cha chá*. Ritmo que se desarrolla a partir de la variación del *danzón del nuevo ritmo* y que va a acentuar la figura rítmica del güiro. Bárbara Balbuena en su libro “*Salsa y Casino: de la cultura popular y tradición cubana*” cita a Mirian Lay, en su libro “*El cha cha chá, último eslabón del complejo genérico del Danzón*”, quien afirma “La denominación de este ritmo le fue dada por los propios músicos, para diferenciarlo de su antecesor expresado onomatopéyicamente en la célula fundamental del chachachá ejecutada por el güiro”.

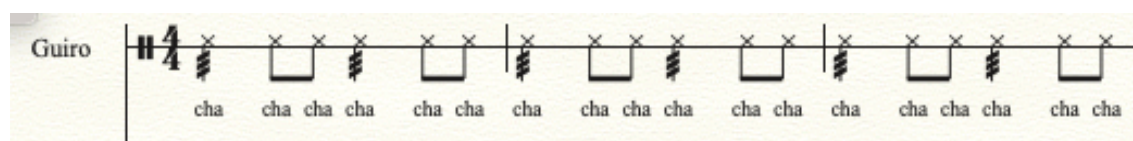


Ilustración 12: Cha Cha Chá

Esta es la interpretación del güiro que menciona la autora. También existe la historia popular que afirma que el sonido de los pies en los salones de baile al querer seguir el ritmo que se estaba acentuando con mayor ahínco (el del güiro) llevó a los músicos a ponerle como nombre *cha cha chá*.

Si bien este patrón rítmico del güiro se presenta de forma recurrente en otros géneros, en el *cha cha chá* estará acentuado por la campana cha, el piano y las congas.



Ilustración 13: Percusión en el cha cha chá

Esta es un acercamiento a la interpretación del *cha cha chá* desde la sección de la percusión de una charanga.



Ilustración 14: Tumbao del bajo

Figura 1.5 (Del puerto, Vergara. 1994, pág.10)

Esta es la manera como se interpreta el bajo en el *son montuno*. Estos cambios todos están sujetos a variaciones, y precisamente estas son las que más adelante conducirán a músicos a sobresalir con el *cha cha chá* (Jorrín) y el *mambo* (Pérez Prado).

Mambo

El mambo fue un género muy popular en la década de los años 50 del siglo XX, su mayor exponente es Pérez Prado, compositor que se radicó en México por no

tener mucha popularidad en su país natal Cuba. Utiliza en general, los patrones de la conga el bajo y el piano en el Son. La utilización por parte de Pérez Prado de una orquesta tipo Jazz Band es lo que llevo al género a ser identificado con esta sonoridad dada su popularidad, sin embargo, no es la única forma de interpretarlo.

Mambo

$\text{♩} = 180$ G- C- D7 C-

Piano

Bass

Clave

Tim. Bell

Bongo Bell

Congas

Ilustración 15: Mambo

(Mauleon, 1993 pág.206)

En el mambo es muy importante la velocidad del tempo, esto sumado a la orquestación tipo Jazz Band fue lo que llevo al éxito a Pérez Prado, al punto de considerarlo el rey del mambo.

Según muchos intérpretes y compositores, el *mambo* y el *cha cha chá* ya se venían tocando, pero, fueron estos (Jorrín y Pérez Prado) los que mayor provecho sacaron de ellos.

Organología: flauta, piano, 1 o más violines, contrabajo, paila = timbal

Pachanga

La *Pachanga* es tocada con una *charanga* y combina el ritmo de *Merengue*⁶ con ciertos elementos de ritmos cubanos.



Ilustración 16: Merengue

Rescatado de: <http://partiturasbateriagratis.blogspot.com/2012/04/ritmo-latino.html>.

El bajo generalmente se desarrolla con ritmo de dos blancas por compás, la primera de ellas sobre la tónica del acorde, la segunda en la quinta del mismo ya sea superior o inferior.

El piano se desarrolla acentuando lo que hace la conga y/o arpegiando sobre el ritmo básico.

⁶ Merengue puertorriqueño, tocado originalmente con tambora puertorriqueña, güira, saxofones, acordeón, piano, bajo o contrabajo.

Sin embargo, Rebeca Mauleon en su libro “Salsa Guidebook” (1993), afirma que la *pachanga* se desarrolla sobre el patrón rítmico conocido como “*Caballo*”.

También el ritmo a *Caballo* se puede ligar con una variante del *son* llamada *sucu sucu*, originario de la ISLA DE LA JUVENTUD en Cuba.

The image displays a musical score for the 'Caballo' rhythm. It consists of six staves: Clave, Timbal, Tumb., Camp. bongó, Güiro, and M/cas. The Clave staff is marked with a 3-2 time signature. The Timbal staff features a series of eighth notes. The Tumb. staff also features a series of eighth notes. The Camp. bongó staff includes a series of eighth notes with 'x' marks. The Güiro staff shows a series of eighth notes. The M/cas staff displays a series of eighth notes. The title 'Caballo' is centered above the staves. Below the Tumb. staff, there is a sequence of letters: O O H S T M T S T M H S T O H.

Ilustración 17: *Caballo* percusión

(Garzón, 2016 pág. 31)

En este ejemplo vemos como interactúa la sección de percusión en el “*a Caballo*”.

En el *Caballo* según Mauleon (1993) se acentúa el primer, tercer y cuarto tiempo del compás, puede generar una sensación de *tresillo*, o puede haber una ambigua y delgada línea de cómo es la interpretación.

Son montuno

Es dentro de las muchas modalidades del son (***el changüi, el sucusucu, el fiongo, la bachata oriental***, entre otras) donde se producen aportes tan importantes como el bajo anticipado que mezclado con el tresillo cubano (...) crea ese maravilloso balanceo tan característico en las líneas de bajo cubanas y latinoamericanas.” (*Del Puerto, Vergara. 1994 Pag.10*).

El *son* y en especial el *son montuno* han permeado la mayoría de los géneros cubanos de una u otra manera, *guajira-son*, *bolero-son*, la inclusión de este en el *danzón*, son algunos ejemplos de cómo este ha extendido su sonoridad a otros géneros.

Como nos aclaran en el fragmento anterior, el bajo anticipado puede tomarse cómo el más importante de estos aportes ya que con el tiempo se convertiría en el “*tumbao*” o lo que le da el “*sabor*” a las músicas que usan este modelo ritmo armónico, entre ellas la salsa.



Ilustración 18: Bajo del son

Transcripción hecha por el autor

Como vemos en el ejemplo anterior, encontramos que en el último tiempo del primer compás se ligan las figuras, esta anticipación es la que hacen mención los autores.

Como bien se ha mencionado, estos modelos están sujetos a diferentes variaciones, dichas variaciones pueden crear nuevos modelos ritmo armónicos, sin embargo, este es uno de los modelos más usados en la música cubana y en la salsa.

Junto a la superposición de los registros sonoros y de las distintas líneas rítmicas dentro de un compás relativamente estable y apto para el baile, lo que proporciona al *son montuno* su carácter tan particular es la estructura del canto. Está marcada fundamentalmente por la alternancia entre un elemento recurrente, el estribillo cantado por el coro, y la improvisación del solista, con formas que han ido variando con la evolución del género. (Roy 2003, pag.133)

A esta alternancia algunas orquestas lo denominarán coro-pregón o simplemente “*montuno*”, y tendrá una parte vital en la estructura de las canciones, ya que sobre ella se desarrollan los momentos de mayor intensidad y energía en la interpretación del género.

Sobre esto también afirma Alén: “El montuno mantuvo su forma abierta de alternancia de solo-coro e incluso mantuvo el nombre que indica su procedencia: del monte, es decir, del campo. “(Alén,1994, pag.32)

No obstante, la palabra ***montuno*** tendrá otro significado dentro del ensamble orquestal, y está directamente relacionado con la forma de tocar ciertos pasajes del ***tres, guitarra, cuatro puertorriqueño*** y del ***piano***.

... Esto se ve claramente demostrado con el patrón tradicional (en forma de ostinato) del piano, el cual se deriva del son cubano se interpreta originalmente por el tres, al que se refiere como montuno. Aquí vemos que la frase del montuno comienza en el tiempo fuerte del primer compás, y que el segundo compás contiene el contratiempo. Entonces esta frase está en sentido de clave dos-tres (al revés). (Fig o):

[Fig. o. 2-3 Piano Montuno]



Ilustración 19: Montuno

Para tocar esta frase en tres-dos (sentido hacia adelante), debe cambiar la frase rítmica y empezar con el compás sincopado (fig. p.):

[Fig. p. 3-2 Piano Montuno]

*Ilustración 20: Montuno*

Hay muchísimos más patrones de montuno que se definen según el estilo tocado, y no todos tienen la estructura antes mencionada. En primer lugar, es posible tocar un patrón de solo corcheas en forma de arpeggio sin ninguna sincopa, al que no le afecta el sentido de la clave (fig. q):

[Fig. q. Arpeggiated Montuno]

*Ilustración 21: Montuno Arpegiado*

Diríamos que este es un patrón neutro y se podría tocar en ambos sentidos de la clave. Otro ejemplo serían los siguientes patrones que omiten el énfasis en el tiempo fuerte, y en cambio enfatizan en el contratiempo. Como en el ejemplo de la figura q, estos patrones consisten en frases de un solo compás en vez de dos compases (figuras r y s):

[Figs. r. and s. One-Measure Patterns]

*Ilustración 22: Montuno*

Entonces, uno puede analizar estos ejemplos y llegar a una definición general de cómo tocar los montunos correctamente en clave: cualquier frase binaria o serie de acordes que utiliza el patrón básico (de la figura o) enfatiza el tiempo fuerte en el compás de dos de la clave, y la parte

sincopada en el compás de tres de la clave. Además, cualquier patrón de compás singular –como el de corcheas y arpeggios de la figura q—o los que evitan el tiempo fuerte (figuras r y s), se pueden tocar en ambos sentidos de la clave. (Mauleon 1999, pág. 8,9 y10).

Organología: voz, guitarra, tres, claves, una o dos trompetas, bongos, más adelante se incluirán las congas.

Estas diferentes formas de interpretar los *montunos* como modelo ritmomelódico, tendrán un desarrollo en el acompañamiento –especialmente en el piano– que derivara en un sinfín de formas. Dichas formas en la salsas se verán ampliamente permeadas por las sonoridades y modelos de conducción de voces que se proponen en el jazz, aunque con esto no se quiere decir que es la salsa la abanderada de estas prácticas, ya que la prolífica interacción entre Cuba y Estados Unidos, especialmente en la década de los treinta y los cuarentas, le daría a las músicas cubanas esta alternativa de interpretación, mas sin embargo, la salsa si tendrá una tendencia muy marcada hacia este tipo de sonoridades derivadas del jazz.



Ilustración 23: Piano Lo Atara La Arache

Transcripción hecha por el autor, “Lo atara la arache” – Hugo Gonzalez

En este fragmento es evidente como se desarrolla el *voicing* del piano sobre unos de los ejemplos de montuno expuestos por Mauleon (1999) y Leymarie (2003), sin embargo, la interválica en este caso no se va a cumplir de la manera como las autoras lo proponen.

Una de las palabras o conceptos más enigmáticos en las músicas cubanas es la *Guaracha*, esta atraviesa gran parte de los géneros de la música cubana, sus

orígenes se remontan al Teatro Bufo del siglo XVIII, sin embargo, como lo anota Giro (2009) “Debido a que en la guaracha se mezclan ritmos de otros géneros musicales cubanos, se ha llegado a la conclusión de que su tema picaresco y sensual en cuadros típicos populares es lo que determina el género.”

Con el género que más se identifica a la *guaracha* es con el *son*, toma la mayoría de los elementos de este, sin embargo, Vergara y del Puerto (1994) hacen la salvedad en su libro “*El verdadero bajo cubano*”, que la *guaracha* tiene su propio modelo rítmico en el bajo.



Ilustración 24: Bajo de la guaracha

(Pág. 19)

Este bajo se usa con frecuencia en la salsa, inicia en la fundamental del acorde, luego hace la quita superior, la quinta inferior y resuelve de nuevo en la fundamental del acorde, cabe resaltar que en estos ejemplos no hay sincopa externa. También pueden existir variaciones en los intervallos.

Del *Son*, salen dos de las células rítmicas más usadas en los géneros ya descritos y posteriormente en la salsa, estas son: la *clave* –la primera y más importante– y la segunda, la manera de tocar el ostinato de las congas.



Ilustración 25: Congas y Clave

(Valcárcel 2016, pág. 4)

Guaguancó

“El guaguancó es la expresión más desarrollada de toda la música que se interpreta en la fiesta cubana rumba. Su sencilla estructura, su aire o tempo, metrorítmica y estilo dan a quienes lo escuchan un conjunto sonoro constitutivo de innumerables valores artísticos de verdadera creación popular.” (Blanco 200, pág. 14)

El *guaguancó* nace en los barrios populares de la Habana y Matanzas a comienzos del siglo XX, aunque existen varias versiones que indican que su procedencia es de vieja data, (Giro, 2009). Su desarrollo es eminentemente urbano, y fue allí en las urbes donde entró en contacto con los diferentes géneros cubanos, y desde su praxis los permeó y a su vez se permeó.

“La melodía del guaguancó es fluida, con correspondencia de las características descriptivas del texto, el ritmo es figurativo y el tiempo es más rápido que el del *yambú*.” (Rodríguez, Gómez. 1989)

Frente a lo que se pretende en este trabajo, el *Guaguancó* es el género –o más bien variante genérico de la **Rumba cubana**– que puede ofrecer más incertidumbre, no solo porque en su origen es interpretado por tambores y voces, –lo cual lo hace un tanto más complicado a la hora de pensarlo para la guitarra–, sino también porque es el más difuso y complejo en su contribución a la salsa.

Con el pasar de los años muchos compositores se sirvieron de sus células rítmicas para hacer sobre ellas construcciones melódicas y armónicas, de ahí provienen las siguientes fuentes graficas de escritura de este género.



Ilustración 26: Clave de Rumba

(Leymarie 2005, pág. 38)



Ilustración 27: Tumbao Bajo

(Leymarie 2005, pág. 40)



Ilustración 28: Montuno Guaguancó

(Leymarie 2005, pág. 29)

INTIMIDITILES & STRUCTURES

Guaguancó

(Ensemble)

♩ = 168-180

Timbs.

Piano

Bass

Congas

Bongos

ad lib

TTB TOS O TO TOS

A-6

9

Ilustración 29: Guaguancó

Figura 1.10 (Mauleon 1993, pág. 211)

En la figura 1.10 se muestra la yuxtaposición rítmica que nos ofrece el *Guaguancó*.

Una de las particularidades rítmicas más importantes del *guaguancó* es la que generan la conga con la clave, ya que en el segundo compás de la conga (si se escuchara sin la clave) coincide exactamente con la parte de 3 de *la clave de son*, y esto si no se sabe muy bien daría la impresión de acentuarla, pero esto (para el *Guaguancó* original) no es así, como claramente observamos (en el ejemplo anterior), en primer lugar, la clave es clave de rumba, y en segundo lugar, la forma tradicional como se toca, es como se indica.



Ilustración 30: Conga Guaguancó

(Mauleon 1993, pág. 211)



Ilustración 31: Clave de Rumba

(Mauleon 1993, pág. 211)

Sin embargo, muchos grupos salseros utilizan una versión “mal tocada” del *Guaguancó*, en donde coincide y se acentúa la clave con la conga, este es otro punto de discusión entre los que defienden la salsa y los que no.

Como podemos observar en la figura 1.5, el denominado “**Montuno de guaguancó**” es exactamente igual al **montuno** de –valga la redundancia– **son montuno**. Esto puede tener múltiples explicaciones, la siguiente es tomada de un medio no académico como lo es una red social (Facebook), sin embargo, el autor escribe y reseña con gran propiedad sobre el tema.

uno de los más importantes músicos cubanos, Ignacio Piñero, en los años 20 mezcló el Son con una variante de la Rumba cubana, como es el guaguancó... Esta fórmula le serviría para introducirla en el Son y cristalizar así un largo proceso de evolución y creación que dio como resultado una variante, el son habanero, conocido hasta nuestros días con esa carga de guaguancó que lo hace bailable y que lo percibimos en los temas interpretados en las grandes agrupaciones soneras de la época, sobre todo el conjunto de Arsenio Rodríguez, quien incorporo a su conjunto una tumbadora, que ya había sido introducida al son en la habana en 1930, época de resplandor de Piñero, por los músicos Abakuà, Santos Ramírez (septeto afrocubano), sexteto la llave y otros. En ese momento se produce un cambio en la percusión que afecta el acento rítmico y el bogo tocado a la manera de sexteto habanero y septeto nacional, se ve fortalecido, reforzado por la tumbadora... De tal manera cuando esa mezcla de son-guaguancó, creado por piñero y llevado por Arsenio a USA, sobre todo a N.Y, se le empezó a llamar “SALSA” quedó como una impronta indeleble el uso de la palabra “GUAGUANCÒ”, en la lírica de muchos temas salsosos interpretados por muchas agrupaciones en todo el mundo. (Vergara 2018, rescatado de <https://www.facebook.com/ProductoraCuban/posts/el-mito-del-guaguanco-en-la-salsapor-antonio-mercado-vergara-papuchoen-muchas-di/952332171621025/>).

Si bien esta opinión nos ayuda a entender la interacción del *guaguancó* con el *son*, también debemos tener claro que en la salsa sí se usa el *guaguancó* de manera recurrente, y ya que la naturalidad de la salsa es tomar elementos de diferentes géneros, mas no hacer tal cual uno de ellos, así bien, encontraremos fragmentos de canciones en *guaguancó* y luego pasan a *son* o a *danzón* o a otro género, o pueden interactuar de forma simultanea.

Frente a lo estructural, el *guaguancó* se puede dividir en dos grandes secciones, A y B, la parte A inicia con una *diana*, una melodía onomatopéyica interpretada por el cantante principal donde se da el tono de la canción, posterior a la diana el cantante hace una descripción del tema a tratar utilizando –por lo general– la

decima⁷ como recurso narrativo, con ciertas intervenciones del coro, las temáticas son variadas, la situación política, algún hecho personal, situaciones de la vida cotidiana etc... en la sección B se da la alternancia *Coro-pregón*, la improvisación de la percusión se puede ver reflejada a lo largo de toda la canción, sin embargo es muy importante mantener la clave y la célula rítmica propia del género siempre presentes (Roy, 2003. Pág. 66).

Organología: Coro, clave, tumbadora, conga, quinto.

Jazz

Con el jazz se procurará ser más breve de lo que sus justas proporciones demanda, ya que su cuerpo teórico obligaría a un trabajo exclusivo dados sus alcances e influencias en la salsa. No por ello se escatimarán esfuerzos, solo se pondrá en contexto los hechos más relevantes como: su influencia armónica, estilística, improvisadora y su constante diálogo entre músicos cubanos puertorriqueños y estadounidenses (por mencionar las nacionalidades que más contribuyen en número de personas).

Dicho esto, se omitirá en gran medida la historia que hay detrás del diálogo musical, se resaltarán situaciones puntuales y se hará mención a los artistas más importantes.

“En Cuba, las *jazz band* se multiplican durante la década de los 30. Su repertorio estaba formado principalmente por ritmos de baile norteamericano, pero poco a poco comienzan a interpretar ritmos cubanos mezclados con orquestaciones e improvisaciones de tendencia *jazzy*.” (Roy, 2003 pag.148).

⁷ “La décima es una estrofa poética de diez versos octosilábicos que riman con una estructura definida (abbaaccddc) ,siguiendo esta estructura podemos decir que los versos 1- 4 y 5 riman respectivamente, además rima el verso 2 y con el 3, rima el verso 8 con el 9 y riman los versos 6-7 y 10. De esta forma la décima tiene cuatro sonidos diferentes siguiendo el patrón de las letras que identifican los versos.” Rescatado de <http://www.decimania.com/index.php/iquienes-somos/94-la-decima-estrofa-de-10-versos>

Como vemos en este apartado la conformación de jazz band en Cuba promovió las orquestaciones y las improvisaciones en ritmos cubanos con lenguaje jazz, entraron en dialogo las diferentes dinámicas estilísticas que más adelante alimentarían a la salsa.

El “*voicing*” de la sección de vientos, y la forma de tocar el piano (en especial con el uso del recurso armónico denominado II – V) marcaría una nueva tendencia a lo que se venía utilizando en los ritmos cubanos, es necesario aclarar que las agrupaciones tradicionales en los géneros dominantes (*danzón, son, rumba*) no tenían una sección de vientos tan grande, por tal motivo no era imperioso otro tipo de orquestación a la que ya se venía utilizando.

“Varias agrupaciones con distintos formatos habían actuado en Nueva York en la década de los 30; pero una de singular importancia por lo que significó para la música cubana en Estados Unidos, fue la Afro-Cubans, fundada en Nueva York en 1940 por Francisco Grillo (Machito) y Mario Bauzá...Bauzá conocía tanto de la música cubana como del jazz, de pies a cabeza. Primeramente, escribió arreglos para dos trompetas cuatro saxofones, y una sección de ritmos de cuatro hombres del tipo jazz—tratando de buscar un equilibrio entre las dos tradiciones. Resulto bien. Pronto en 1946, añadió una tercera trompeta y un tocador de conga y más tarde, a medida que la prosperidad lo permitía, otro trombón y otro tocador de conga. La forma como creció la instrumentación es significativa: el agregar trompetas y trombones permitía armonías más completas siguiendo la tradición del jazz, mientras el aumento de congas mantenía los ritmos cubanos complejos y dominantes. Fue una doble síntesis.” (Giro 2009, pag.267)

Con estas armonías más complejas se hace necesario un estudio más profundo en cuanto a la melodía y las contramelodías a sus funciones, a su instrumentación (en el caso de una orquesta tipo jazz – band u otra de menor densidad). El jazz le da otra visión a la salsa sobre el entramado que conlleva una sección de vientos.

Existen varios aspectos a tener en cuenta a la hora de analizar una obra de esta índole:

“DENSIDAD, PESO Y AMPLITUD

Cuando varios instrumentos de la orquesta se combinan entre sí, dejando al margen la sección del ritmo, tres elementos básicos quedan definidos.

“la densidad” que se refiere a la cantidad de voces que suenan simultáneamente, no alterando la densidad el hecho de que varios instrumentos doblen la misma nota, En general, la densidad oscila entre 1 y 8.

El efecto producido por los doblajes de varios instrumentos estará definido por el “peso”.

Y, finalmente, la “amplitud” que define la distancia entre la nota más aguda y la más grave, que suenan simultáneamente.” (Herrera. Sf. pág. 107).

Si bien estos son aspectos generales, que ya se venían aplicando al análisis de cualquier estilo, son una muy buena introducción que nos ofrece Enric Herrera a lo que se debe tener en cuenta para hacer efectivo un análisis o un arreglo.

Siguiendo esta línea veremos lo que el autor trata como “***solí***” y equivale a lo ya mencionado, el “***voicing***”.

”- Solí: que se aplica a un grupo de instrumentos, de vientos en general, en el que todos tocan la misma figuración, con densidad dos o superior.” (Herrera. Sf. pág. 107).

Frente a la orquestación de vientos, el Solí tiene sus particularidades a 2, 3 o 4 voces, y son estas las que le darán ese ambiente de jazz sobre la experiencia de otros géneros. Ya que este es un tema más largo, entrará en los anexos del trabajo.

“Es la época de las descargas, denominadas en su origen cuban jam-sessions, esta tradición existía desde hacía ya varios años: se reunían un grupo de

músicos y empezaban a improvisar juntos a partir de un tema establecido de antemano.” (Roy, 2003 pág.149.).

La improvisación es quizá una de las expresiones musicales más genuinas que existe, pone al descubierto el tacto y la sensibilidad que genera en el músico el quehacer de su oficio. Aparte de los valores técnicos –que son importantes– muestra al músico en una dimensión más íntima.

Desde Puerto Rico

El aporte hecho desde Puerto Rico a la salsa es invaluable, si bien existe una fuerte tendencia en la salsa a ser interpretada sobre una base de géneros cubanos, el aporte *boricua* comenzando con los intérpretes y desde sus músicas tradicionales fue fundamental en la exploración y posterior explosión de la salsa.

Willie Colon, Héctor Lavoe, Richie Ray & Bobby Cruz, Roberto Roena son algunos de los nombres boricuas más importantes en el género salsero. Muchos de ellos son nacidos en Nueva York hijos de padres puertorriqueños, o nacieron en Puerto Rico y desde muy niños se fueron a Estados Unidos, pese a esto se identifican como boricuas y mucho de su actuar va en este sentido, en cómo desde sus raíces pueden alimentar la sonoridad salsera.

La *bomba* y la *plena* son los géneros *boricuas* que diferentes artistas (mayoritariamente puertorriqueños) han tenido presentes para las composiciones salseras. Con estos sucede lo mismo que con los géneros cubanos, sufren una reestructuración, no definitiva ni pasajera, solo se convierte en una forma de interpretar el género desde el cambio en la instrumentación, y de ahí comienzan una serie de diálogos con otros géneros caribeños y del mundo en Nueva York (principalmente).

Bomba

De las calles de Santurce, surgió en la década de 1950 una bomba arreglada para orquesta de música caribeña, sin los instrumentos

tradicionales. Estas agrupaciones, con tumbadoras, pailas rumberas y sección de viento-metal, eran habituales de la época gracias al éxito de la fusión entre big bands norteamericanas y música cubana en Estados Unidos, cuyos turistas buscaban algo parecido al visitar Puerto Rico. Es de conocimiento popular que los grupos representantes de este estilo fueron el grupo de Rafael Cortijo Pizarro (San Juan-Santurce, 1928-1982), Cortijo y su Combo y la Orquesta Panamericana que fundó Ángel Peña Plaza, “Lito Peña” (Humacao, 1921-2002) en 1954. (Peña 2015, pág. 122).

La *bomba* de Cortijo y su Combo junto con la de Mon Rivera, fueron las que mantuvieron un dialogo más cercano con la escena que posteriormente derivaría en la salsa, inclusive de sus filas saldrían músicos que hicieron y hacen parte de orquestas de gran trayectoria salsera.

La *bomba* se divide en varios subgéneros o golpes, el primero de ellos el *xicá*, que es el más usado por Cortijo y su combo e Ismael Rivera.

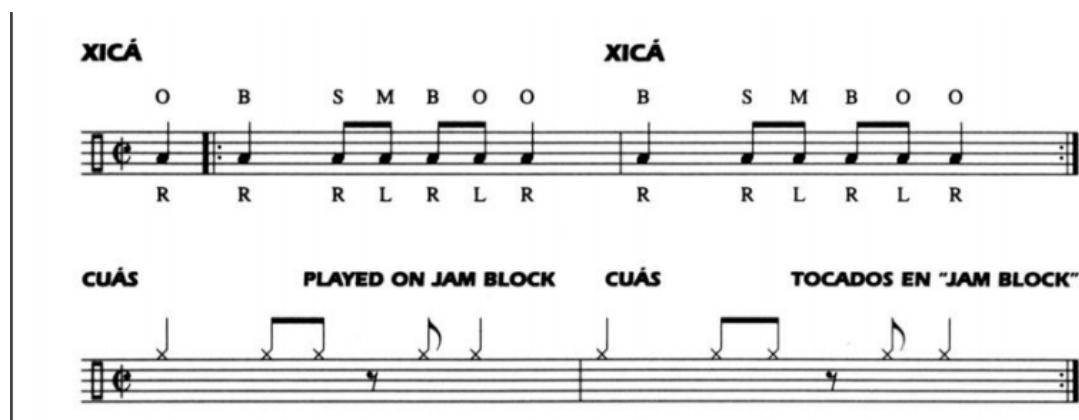


Ilustración 32: Xicá

(Hidalgo 1995. Pag, 17).

En este ejemplo de Giovani Hidalgo (reconocido por su virtuosismo como percusionista) nos muestra la célula rítmica del *Xicá* para la conga y los *Cuás* que también pueden ser interpretados en el jam block o en la campana grave del timbal.



Ejemplo músico-gráfico E7: Sicá, estilo de Cortijo y Su Combo

Ilustración 33: Sicá

(Peña 2015. Pág. 286)

Ésta es la versión que según Javier Peña Aguayo (2015) en su tesis doctoral *“La Bomba Puertorriqueña en la Cultura Musical Contemporánea”*, Cortijo y su Combo, modifica y usa a lo largo de su carrera. Esto se puede verificar en uno de los grandes éxitos de la orquesta *“Maquinolanderá”*.

CHAPTER V

Bomba

$\text{♩} = 120$

Cud

Tim. Bell

Buleador

Requinto ad lib HH TS H O O

Güicharo Λ . . .

Maracas

Piano

Bass

C CΔ6 D-7 G7 D-7 G7 CΔ7 CΔ6

The image shows a musical score for the Bomba rhythm. It includes staves for Cud, Tim. Bell, Buleador, Requinto (with 'ad lib' and 'HH TS H O O' notation), Güicharo (with 'Λ . . .' notation), Maracas, Piano, and Bass. The tempo is marked as 120 beats per minute. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano and bass parts are written in a grand staff format. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain repeat signs. The piano part includes chord symbols: C, CΔ6, D-7, G7, D-7, G7, CΔ7, and CΔ6.

Ilustración 34: Bomba

(Mauleon 1993, pag.212)

En este ejemplo de *Bomba* de Rebeca Mauleon en su libro “*Salsa Guidebook*” es el ritmo *sicá* o *xicá* el que se presenta; el bajo se desarrollará rítmicamente como el bajo de *son*, el piano lo hará de manera muy arpegiada y sincopada, al igual que muchos de los géneros afrocaribeños, habrá una acentuación de la síncopa en la cuarta negra del compás de 4/4.

La *bomba* tipo *cuembé* es casi igual al *xicá* —como lo describe Hidalgo— solo que la última negra del compás será remplazada por dos corcheas.

La *bomba* tipo *holandés* o *holandé*, tiene el mismo ritmo que la *plena*, lo que las va a diferenciar son los acentos y la distribución de los golpes en los tambores, cuando en el uno es grave en el otro es agudo.

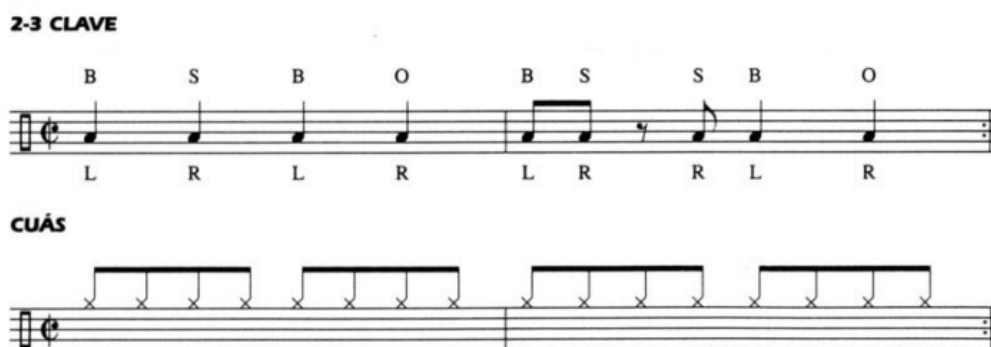


Ilustración 35: Claves y Cuás

(Hidalgo 1995, pág. 15)

Es de interés tener en cuenta que en el ejemplo que nos ofrece Hidalgo, el *holandé* sí está sobre la clave, mientras que en el *xicá* no es así. El *xicá* se registró (si se quiere pensar así) por la parte de tres de la clave, y este modelo se repetirá en el *cuembé*.

Plena

A partir de mediados de los años cincuenta, la plena, ya en sí hija de intercambios interculturales, fue rearticulada con otros elementos socio musicales transnacionales. Así fueron renovadas formas musicales tradicionales hasta entonces utilizadas [16] y, transgrediendo y superando

esquemas eurocéntricos que la confinaban a «lo folclórico» y deslizándose fuera del entorno obrero en el que surgió y había sido desarrollada, devino en música popular, bailada por un público más amplio. (Rivera, Vélez 2019, pag. 81)

La *plena* –a la vez que la *bomba*– también sufrió cambios en su instrumentación, que de la misma forma no son ni definitivos ni pasajeros; estos cambios son fruto –en general– de las interlocuciones creadas con otros formatos musicales: *Big Band*, *Conjuntos*, *sextetos*, *septetos*... etc, y que, se adaptan a ellos.

Mon Rivera y su orquesta son quienes propusieron una instrumentación muy llamativa para la escena neoyorquina, y de la cual saldría uno de los elementos más usados en la salsa, el uso de tres trombones en la sección de vientos de las orquestas, si bien no sería el único formato de vientos, sí fue bastante común su uso.

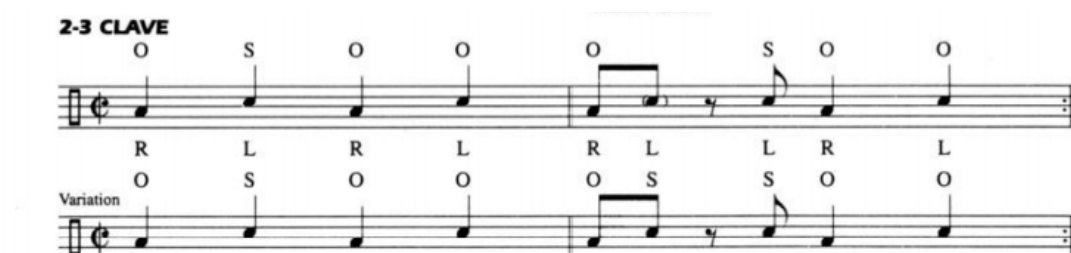


Ilustración 36: Clave y Cuás Plena

(Hidalgo 1995. pág. 17)

Como nos muestra Hidalgo y comparándolo con el *holandé*, el ritmo es el mismo, lo que cambia es la acentuación y la disposición en la conga de los graves y los agudos.

Plena

The musical score for 'Plena' is written for a 6-piece ensemble. The tempo is marked as 120 beats per minute. The key signature is C major, with a G7 chord indicated in the third measure. The Piano part features a complex melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The Bass part consists of a steady, unadorned eighth-note pattern. The percussion parts (Tim. Bells, Bng. Bell, Congas, and Güüchbato) all play a consistent eighth-note pattern, with the Congas and Güüchbato parts including occasional rests marked with an 'x'.

Ilustración 37: Plena

(Mauleon1993, pág., 213)

El cambio y la diferencia está en cómo el bajo y el piano interpretan la *plena*, mientras que en la *bomba* el bajo va sincopado, en la *plena* este va marcando blancas, nada sincopado, en el piano la sincopa va aún más marcada que en la *bomba*, la ligadura de la última corchea del compás da una sensación más vertiginosa de la sincopa.

2.2 guitarra y clave

Durante mucho tiempo, la guitarra ha gozado de un lugar privilegiado en la construcción del arquetipo musical de América latina, esto se debe a varios factores, el primero de ellos: fuimos colonizados mayoritariamente por España y la guitarra es el instrumento más popular en dicho país, en segundo lugar, su versatilidad, ya que puede cumplir el papel tanto melódico como ritmo armónico, y en tercer lugar es un instrumento muy fácil de transportar y su construcción no resulta tan compleja como la de otros instrumentos. La suma de estos factores

la lleva a convertirse rápidamente en la aliada de los músicos empíricos y académicos para hacer su oficio.

El son es en nuestro folklore un género o especie donde concurren una serie de influencias que se toman de la sonoridad de la cuerda pulsada, o sea, la guitarra y el tres. La guitarra aparece muy tempranamente en las manos del negro. Hay grabados que reproducen al negro en su vida urbana, y la guitarra, por ejemplo, en manos de caleseros⁸. (León, 1964, pág. 67)

Como bien se puede apreciar en este apartado –y como ya se hizo mención– el uso de la guitarra ha sido constante en la creación popular.

Sobre esto también afirma (Alén 1994): “Desde sus inicios la alternancia de la copla y el estribillo se hizo acompañar fundamentalmente de la guitarra y de la bandurria. Posteriormente se añadiría la variante organológica de la guitarra en Cuba: el tres.” (pág. 32)

De los géneros que alimentan la salsa, es en el *son* donde la guitarra tiene mayor incidencia, ya sea en forma de *rayado*⁹, o en *montunos*. Sin embargo, en palabras de Leo Brower (1982), “Las formas del “punteado” guitarrístico son asimiladas por las contradanzas pianísticas de Saumell (con armonía schubertiana). También las formas arpegiadas de la guitarra pasan a los “montunos” en la parte de piano de los “danzones”. (pag.14)

Si bien en el *son* ha sido predominante el uso de la guitarra, no podemos desconocer la incidencia de esta en los demás géneros de la música cubana. A propósito “Los medios sonoros más representativos de lo popular en el pasado

⁸ Hombre que tiene por oficio conducir calesas.

Calesa: Coche de paseo tirado por caballos de dos o cuatro ruedas con la caja o armazón por delante y con cubierta o techo plegable.

⁹ Rasgueo

tienen hoy día vigencia (todo el aparataje sonoro actual es una ampliación o transformación de la percusión y la guitarra).” (Brower 1982 pag.15).

La guitarra (ya sea en el ámbito académico o popular) aparte de su performance como instrumento solista, cuenta –al igual que otros instrumentos– con conformaciones compuestas por dos, tres, cuatro o mas instrumentistas.

Dichas conformaciones tienen un amplio repertorio, este aborda todas las épocas de la música europea, también abarca los diferentes periodos de las músicas latinoamericanas a la vez que se integra de diversas obras asiáticas y africanas.

El formato de cuarteto de guitarras es quizás el formato mas estandarizado de las innumerables conformaciones existentes, este formato obedece –en gran medida– a la conformación de cuarteto de cuerdas¹⁰, y de esta manera se desarrolla su repertorio.

Muchas de las orquestas de guitarras¹¹ alrededor del mundo utilizan el repertorio del cuarteto de guitarras para ser interpretado por dichas orquestas, y este se asume según la visión del director.

Algunos de los cuartetos mas famosos son *Los Romeros*, cuarteto conformado por Celedonio Romero y sus hijos, Celin, Pepe y Ángel, quienes han interpretado a lo largo de su trayectoria obras de Vivaldi, Joaquin Rodrigo, Manuel de Falla y otros. También está el *European Guitar Quartet*, conformado por Zoran Dukic, Pavel Steidl, Thomas Fellow, y Reentko Dirks, quienes aparte de interpretar el repertorio ya existente, han incursionado en la composición de obras para este formato, quizás la mas famosa de sus obras es *Danza Non Danza* compuesta por Reentko.

¹⁰ Violin I, Violin II, Viola y Violonchelo.

¹¹ Las orquestas si bien pueden tener una conformación como la de un cuarteto, también tienen diferentes conformaciones. A la vez que también pueden utilizar diferentes guitarras, como la guitarra requinto o la guitarra bajo.

Una porción importante del repertorio para cuarteto de guitarras son adaptaciones y arreglos de diversas épocas, sin embargo, existe repertorio original para este formato hecho por importantes figuras tales como Leo Brower, Agustín Barrios, Eduardo Martín, Gentil Montaña, entre otros. Estas obras obedecen a diferentes estilos y épocas de la música, a la vez que promueven las músicas latinoamericanas y su interacción en los ámbitos académicos.

Para efectos de este trabajo las obras compuestas por Leo Brower y Eduardo Martín son una inconmensurable fuente de información. Obras como el “Estudio sencillo V” de Leo Brower que se construye basándose en el patrón rítmico conocido como cinquillo¹², o la obra llamada “Hasta Alicia baila” de Eduardo Martín, original para dueto de guitarras, que ha sido arreglada para tríos y cuartetos, donde el compositor explora las diferentes posibilidades rítmicas del *guaguancó*, utilizando técnicas extendidas y la técnica clásica en la guitarra.

2.3 La salsa en Colombia

Diagramar de forma histórica la llegada de la salsa a Colombia, requiere tener siempre presente la discusión que engendra en sí mismo el género, sin embargo, esto no fue impedimento para su aceptación, difusión y posterior apropiación del mismo.

De la misma manera que se han venido tratando los diferentes géneros que alimentan y que dan pie a la salsa (con una perspectiva cronológica), así mismo debe considerarse su aproximación a Colombia y especialmente a las costas colombianas –tanto Atlántica como Pacífica– y tener en cuenta que, los diferentes procesos migratorios internos, promovieron la diseminación del género en el resto del país. (Gómez, Jaramillo 2013. pág. 34)

Como primer referente en este sentido cronológico podemos destacar al sexteto Tabalá, así como lo asegura la cronista Sherly Montaguth (2017) en su escrito para señal Colombia titulado “*La salsa en Colombia: ¿llego de Nueva York o ya existía?*” donde nos dice:

¹² Véase *danzón*.

Con el ingenio y sus plantaciones llegaron trabajadores cubanos que fueron traídos para enseñar sus saberes en el manejo de los cultivos de caña, pues bien saben ellos del tema desde que la colonización convirtió a la isla en productora de azúcar. Por su parte, Cisneros trajo técnicos de Cuba para trabajar en sus obras. De esta manera, con los cubanos llegó su música tradicional a territorio colombiano, echando raíces profundas en el Caribe colombiano y en el Valle del Cauca.

De toda esta historia nace en 1930 el Sexteto Tabalá, la primera agrupación colombiana que creó un nuevo subgénero a partir del son montuno y la música costeña: el son palenquero, hecho en San Basilio de Palenque, asentamiento cimarrón y primer pueblo libre de la esclavitud en América.

Sus inicios fueron en 1928 bajo el nombre de Sexteto Habanero de Palenque; armados con totumos nativos como maracas, crearon su propio bajo palenquero, recibieron la marímbula cubana y aprendieron a hacer las congas y el bongó con la madera de la zona para replicar el formato del Sexteto Habanero de Cuba. (24)” (Montaguth, 2017)

De esta manera percibimos cómo la organología más antigua del *son cubano* (ya que incluye la marímbula) permeó el que hacer musical de los habitantes palenqueros, incluyendo la clave como instrumento y su patrón rítmico.

El acercamiento a la *clave de son* como sonoridad desde estas prácticas es un antecedente importante para entender el por qué la salsa en Colombia tuvo y tiene tanta relevancia, ya que no fue algo que se dio de repente, sino que a través de distintas migraciones de trabajadores cubanos y con el transcurrir de los años, la clave como artefacto sonoro, fue calando, y forjándose como modelo en el imaginario sonoro popular de las zonas costeras del país.

En este sentido la radio actuó como un potente aparato difusor de las músicas cubanas, así:

Otra ruta de entrada de estos ritmos la constituyen las transmisiones radiales desde La Habana, que podían sintonizarse en radios de onda

corta en la costa Atlántica y hasta en Medellín. Así, la radio cumplió un rol determinante en la difusión de la música, por un lado, debió a la “invasión” de las emisoras cubanas, y, por otro lado, porque la radio local fue incorporando poco a poco los ritmos caribeños en su programación cotidiana. (Purcell, Arias 2020, pág. 44).

Otro punto importante a tener en cuenta fue la masificación de la música que produjo el vinilo y toda la industria que se concatenó a su alrededor, de esta manera como lo afirma Adolfo Gonzales (1989):

A partir de los 1920`s los cubanos empezaron a grabar para las casas disqueras norteamericanas y, en consecuencia, comenzó la exportación de discos de música cubana principalmente hacia los países de América Latina. En el caso del caribe colombiano, esto significó un notable incremento de su influencia. De una intervención fragmentaria a través de contactos individuales y localizados se pasó a una intervención global y masiva sobre toda la región con el efecto de modificar radicalmente el gusto musical predominante hasta entonces en la Costa: la música afrocubana desplazo definitivamente a los ritmos andinos, europeos y norteamericanos que predominaban en las clases altas y que ejercían su influjo en los sectores populares (pág. 41).

Estos tres puntos se configuran y se entrelazan para darle la entrada a Colombia a ritmos antillanos y luego a la salsa, que es consecuencia directa de estos. Los sitios de entrada –como bien lo dicen los autores ya citados– fueron la costa Atlántica y la costa Pacífica, por ser puertos marítimos estratégicos para el país, y en especial los ubicados en las inmediaciones de Barranquilla, Buenaventura y Cartagena. Desde allí, por las diferentes migraciones, consecuencia de los diferentes conflictos políticos y socioeconómicos que vivió el país a mitad del siglo XX, se promovió la expansión y popularización de estos géneros en las ciudades más grandes de Colombia y luego en el resto de este.

En Bogotá, la popularización y apropiación de la salsa, fue producto de tres factores o *ejes* como los denominan Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo autores de *“Salsa y cultura popular en Bogotá”*, donde nos relatan:

El primer eje tiene que ver con la migración a la capital durante las décadas de los cincuenta y sesenta, cuya huella sería singular para la ciudad. {...} El segundo eje es la configuración del barrio como dispositivo territorial mediador entre lo rural y lo urbano y como escenario para el surgimiento de la cultura popular urbana. {...} El tercer eje es la formación de la sensibilidad juvenil como expresión de los vasos comunicantes entre lo barrial, en cuanto expresión de lo local, y la ciudad como condensación de lo cosmopolita y la experiencia urbana. (pág. 32)

A partir de estos tres ejes la salsa va a adquirir paulatinamente un papel importante en la configuración de la ciudad, dando pie a innumerables expresiones culturales alrededor de ella. Una de las más destacadas en Bogotá es sin duda alguna el *Festival Salsa Al Parque*, festival que inició su trayectoria en el año de 1997 y que se ha mantenido de manera ininterrumpida hasta la fecha.

Sin embargo, otro factor importante y previo a este festival fue y es, el circuito de bares dedicados exclusivamente al género, estos han estado disgregados por toda la ciudad, aunque mayoritariamente han estado ubicados en la zona centro y sur de la ciudad. Este panorama es igual en Cali y Barranquilla, esta última con el valor agregado que ha tenido el “*picó*” (*pickup sound system*) en su cultura popular.

En el cuarto capítulo del libro “*De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina*” los autores Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo promueven el concepto que ellos llaman “*esfera pública musical salsera*” (169), donde comentan:

Esta se caracteriza por agrupar diferentes mecanismos de difusión, apropiación y significación del gusto salsero en la escena pública, pero también por contribuir a perfilar unos tipos sociales que con el tiempo arraigan nuestro medio como coleccionistas, melómanos, bailarines, bailarinas, músicos, comerciante y promotores musicales entre otros. (169)

Esto, concatenándolo con los mecanismos de difusión en las grandes y pequeñas ciudades descritos por los autores, y sumándolo a las diferentes expresiones musicales y culturales que Colombia ha engendrado, nos lleva a pensar en que, si bien la popularización del género ha estado fuertemente ligado a ámbitos comerciales, los procesos de apropiación y resignificación son más complejos que reducirlos al simple “merchandaising”.

Cali y Barranquilla, dada su cercanía a los puertos marítimos, han gozado de una tradición Salsera más fuerte que la ciudad Bogotá, hasta el punto de considerarse a la ciudad de Cali, la capital salsera del mundo, esto, no solo dicho y reconocido internamente, también es considerado así por la gran mayoría de artistas del género, que ven en Cali una plaza muy importante, y un destino casi obligado.

Según diversos autores un hecho importante para las dos ciudades fueron las presentaciones realizadas por Richie Ray & Bobby Cruz en el año de 1968, dichas presentaciones son un referente sonoro a lo que propiamente se va a llamar salsa, y se sumaran a lo que poco a poco se va a convertir en una cultura salsera en estas ciudades.

El encuentro de barranquilleros y caleños con la música de Ricardo Ray/Bobby Cruz fue un acercamiento alucinado y de asombro, un amor fanático, un amor a primera vista. Cuando las juventudes de los años sesenta de estas dos ciudades colombianas escucharon a Richie por primera vez fueron sintonizadas de inmediato por el eco rebelde de otras músicas que desde allí les llegaban a sus vidas adolescentes. (El Herald, 2016)

La salsa desde Colombia, es también fruto de las distintas variables ya mencionadas, la discografía generada desde el país es amplia y no es posible recopilarla toda en este trabajo, solo se hará mención de ciertos momentos, agrupaciones y personas que han tenido un aporte valioso no solo para el país, sino también para el género.

Uno de los primeros referentes es el Álbum llamado “¡Esta si es salsa!”, editado en el año de 1970 por los *Corraleros de majagual*, una de las orquestas más emblemáticas de la costa Caribe colombiana. En este LP hay dos canciones que se “ajustan” a los parámetros de lo que llamamos salsa, y donde en la contraportada indica que las canciones “DON ELISEO” y “MONDONGO”, son “descargas”.



Ilustración 38: Portada *ésta si es salsa!*

Figura 1.11 Contraportada LP “*esto si es salsa!*”

Al inicio de “DON *ELISEO*”, se ajusta más a una *pachanga*, luego sí se convierte en una *descarga*, y cierra el tema con uno de los sellos de esta orquesta, el acordeón.

“MONDONGO”



Ilustración 39: Piano Mondongo

Transcripción del autor, introducción del piano.

En el ejemplo anterior está la transcripción de la introducción del piano, este esquema rítmico se mantendrá en el acompañamiento del piano en gran parte de la pieza. Arriba, al inicio, está la indicación del sentido de la clave, no obstante, cuando esta entra, lo hace en sentido 3-2, luego cambia su disposición a 2-3.

Un hecho importante en la producción discográfica mundial dedicada a géneros caribeños, predecesor al movimiento Salsero, fue reseñar en la contraportada el género al cual dicha pieza musical hacía referencia, un claro ejemplo es el anteriormente señalado de Los Corraleros de Majagual, donde aparte de aparecer estas “descargas” también se ven “paseítos”, “charanga” etc. Con el auge del movimiento Salsero esta distinción genérica entro en desuso, posiblemente por la compleja tarea de situar a las diferentes canciones en un género, o que en dichas piezas musicales se abordaran varios géneros musicales al tiempo. Este uso y desuso de la descripción genérica va a acontecer de manera mundial, es decir que relativamente por la misma época las disqueras evitarán esta descripción.

De los Corraleros de Majagual, saldrá una de las figuras más sobresalientes de la salsa colombiana, Julio Ernesto Estrada “Fruko”. Después de su paso por los corraleros decide hacer su propia orquesta en 1970 llamada *Fruko y sus tesos*. Con esta orquesta tiene una amplia trayectoria, más de 30 álbumes, aparte de los discos que haría con *The latin brothers* y *Wganda Kenya*, (orquesta y grupo) que son también fruto de su trabajo y dirección.

En una de sus recopilaciones o grandes éxitos, se puede apreciar cómo en la contraportada todas las canciones van a estar descritas como: Salsa.



Ilustración 40: Contraportada Grandes Éxitos Fruko y sus tesos

En sus filas han estado grandes artistas de la música tropical colombiana, el más impórtate de ellos es Joe Arroyo, quien es uno de los máximos exponentes de la música caribeña del país. "El Joe", en su gran haber de composiciones y arreglos, desarrolló lo que el llamaría "joesón" el cual es una simbiosis de *salsa*, *cumbia*, *porro*, *soka*, y múltiples géneros caribeños y africanos. A propósito de esto, en la tesis doctoral de la maestra Bibiana Delgado Ordoñez llamada "SALSA Y DÉCADA DE LOS OCHENTA. APROPIACIÓN, SUBJETIVIDAD E IDENTIDAD EN LOS PARTICIPANTES DE LA ESCENA SALSERA DE BOGOTÁ" cita un artículo de la revista Rolling Stone, donde en una entrevista con el Joe nos cuenta:

Para mirar bien atrás, empezó con la canción "Manyoma", que es de Fruko, pero que tiene mis arreglos. Allí nació ese golpe, pero en realidad se hizo fuerte cuando yo llevaba cuatro años con mi banda. Es un sonido

que tiene soka, salsa, sonidos africanos, cumbia, brisa del mar y un 50 % que nace de mí pero que no tengo ni puta idea qué es. (Silva Guzmán 2004, s.p.). (Delgado. Pág. 70 – 71)

De esta manera podemos entender un poco el proceso sobre el cual el Joe y muchas otras figuras de la música nacional le imprimen su sello a la salsa, y como en el caso del cartagenero, deriva en una nueva visión musical llamada *joeson*.

Eddy Martínez, percusionista, pianista, compositor y arreglista, entre otros, es una de las figuras musicales con mayor incidencia en la salsa neoyorquina al lado de Joe Madrid. Ellos estuvieron trabajando a la par de todo el movimiento salsero que se desarrolló en Nueva York a mediados de los 60`s y en décadas posteriores. Trabajaron entre otros con: Ray Barreto, Mongo Santamaria, Larry Harlow, Tito Puente, Willie Colon.

Desde Cali y Buenaventura nacen dos de las orquestas más importantes en el país. Grupo Niche y Guayacán Orquesta, tienen en su haber, una gran trayectoria tanto nacional como internacional. El Grupo Niche dirigido por Jairo Varela y cofundado por Alexis Lozano, quien posteriormente conformaría Guayacán Orquesta, tienen en sus producciones musicales el constante uso de la guitarra, ya sea acompañante o para hacer los solos.

En el álbum “*Querer es poder*” (1981) del Grupo Niche –que es el segundo LP de la orquesta– aparte de estar la que fuese la canción que los dio gran éxito: “Buenaventura y caney”; la primera entrega del disco llamada “Homenaje de corazón” tiene en la sección de los solos, un solo de guitarra alternando con el coro.



Ilustración 41: Guitarra solo 1 "Homenaje de corazón"

“Me dijo es duro el camino empuña fuerte esta bandera”

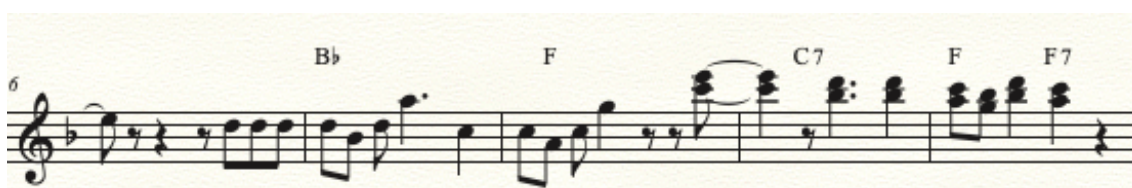


Ilustración 42: Guitarra solo 2 "Homenaje de corazón"

“Me dijo es duro el camino empuña fuerte esta bandera”

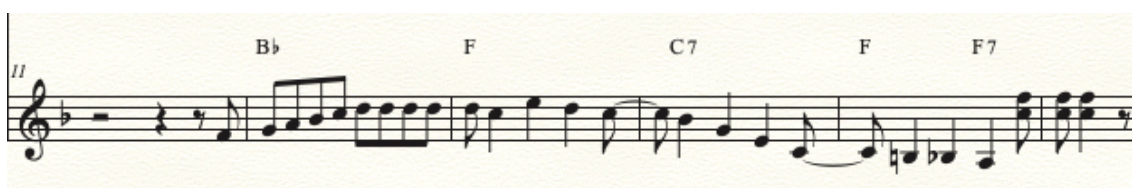


Ilustración 43: Guitarra solo 3 "Homenaje de corazón"

“Me dijo es duro el camino empuña fuerte esta bandera”

Transcripción hecha por el autor

Estos son los tres *solos* que ganan protagonismo a mitad de la canción, alternando con el coro.

A su vez una de las canciones más famosas de Guayacan Orquesta llamada “Te amo te extraño” de su álbum “Sentimental de punta a punta” (1991) inicia con un montuno en la guitarra, que será el acompañamiento durante toda la introducción, al final de la misma hace un pequeño solo sobre escala pentatónica.

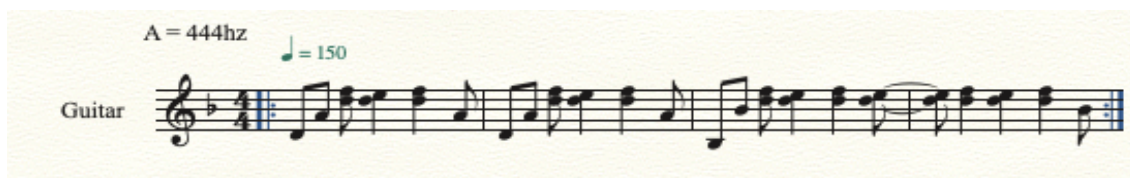


Ilustración 44: Guitarra "Te amo, te extraño"

Transcripción hecha por el autor



Ilustración 45: Solo "Te amo, te extraño"

Pequeño solo. Transcripción hecha por el autor.

Aparte de estos grandes músicos ya mencionados, existen muchos otros que aquí no se mencionaran, pero que han sido de igual importancia para el desarrollo del género en el país.

La salsa tiene en Colombia una identidad danzaría bastante marcada, de gran trayectoria y tradición, reconocida nacional e internacionalmente. El epicentro de este movimiento es la ciudad de Cali. Aunque si bien la cultura del baile salsero ha estado presente en gran parte del país, es esta ciudad y sus compañías de baile, las que se han llevado los galardones por ir más allá en su estilo y sus formas de bailar. Ciudad que cuenta con alrededor de 100 escuelas de baile, e innumerables concursos entre amateur y profesionales, la consolidan como un destino atractivo para los amantes del género, y ha llevado a Cali a hacerse más y más merecedora del sobrenombre: *Capital mundial de la salsa*.

2.4 Problema de género

Aparte de las ya suscitadas discusiones en torno a la salsa, también es relevante traer a acotación las concepciones sobre género musical, que, aunque no se crea importante, si van a aportar puntos claves a la hora de discernir y entender el porqué la categorización que se le está dando a dicha pieza musical.

Según Rubén López Cano (2004) “En términos amplios, un género musical es una clase de diferentes objetos musicales reunidos en una sola categoría cognitiva”, por ende, y como bien lo describe en el texto, la categorización de dichos objetos musicales no va a estar sujeta exclusivamente a los hechos musicales en sí, también entraran dentro de esta clasificación juicios de valor derivados del baile, del entorno sociocultural, de la función social, de aspectos estéticos, no solo de la pieza musical, sino también en el amplio significado de la palabra.

He aquí una de las más importantes nociones sobre si la salsa es o no es un género. A lo largo del trabajo he venido haciendo referencia a ciertos hechos relevantes para considerar a la salsa como un género musical, pero no desde el punto de vista técnico musical ya que se ha intentado dejar en claro que –así como lo afirma Ángel Quintero en sus múltiples escritos– la salsa es una mezcla de mezclas, más bien se le considera a la salsa un género por sus indelebles aportes a la cultura del país, arraigándose de manera ineludible al imaginario popular y promoviendo diferentes formas y maneras de interacción alrededor de ella. Formas que con el paso del tiempo se reafirman, y que, a su vez se transforman para así darle paso a nuevas sonoridades.

3 METODOLÓGIA

Aquí la “cualidad” se revela por medio de las propiedades de un objeto o de un fenómeno. La propiedad individualiza al objeto o al fenómeno por

medio de una característica que le es exclusiva, mientras que la cualidad expresa un concepto global del objeto. (Cerdá, 1993. pág. 47)

3.1 Ruta metodológica

Etapas 1: Indagación

Objetivo: Analizar un repertorio representativo de obras en el género salsa.

Criterio de selección del repertorio

El proceso de selección de las obras tiene —en gran parte— una carga emocional, ya que estas para el autor del presente trabajo representan una apertura sonora a las músicas del Caribe y en especial a la salsa, en principio entendiéndolo como un género estático e indivisible, sin entender muy bien su devenir histórico, y sin tener en cuenta las diferentes interacciones musicales que en ella se promueven. Se considera que estas nos darán las bases musicales, e interpretativas, de cada uno de estos géneros, y nos darán claridad sobre cómo lograr una interacción fehaciente de estos con la guitarra y el formato de cuarteto de guitarras.

Parámetros del análisis de las obras

Así mismo Philip Tagg (1982)³ plantea:

El estudio de la música popular es una cuestión interdisciplinaria. (...) ningún análisis del discurso musical puede ser considerado completo sin la consideración de los aspectos sociales, psicológicos, visuales, gestuales, rituales, técnicos, históricos, económicos y lingüísticos; relevantes al género, función, estilo, situación de (re) performance y actitud de escucha relacionada con el evento sonoro que es estudiado.

(Goldsack, Lopez 2012, pag. 85)

Ahora bien, los parámetros a tener en cuenta a la hora de analizar la música popular, no pueden venir exclusivamente de la descripción y tipificación de los hechos musicales en cuestión, también –como se hace mención– se debe tener en cuenta las diferentes variables de tipo social, históricas, estéticas y demás, que contextualizarán y le daran un mayor “peso” al análisis.

Desde el punto de vista del análisis de los aspectos musicales, otro aporte de Tagg (1982:8-9), es su lista de parámetros de la expresión musical, que constituye parte de su metodología de análisis:

- 1) Aspectos del tiempo: duración del OA⁸ y relación de este con cualquier otra forma simultánea de comunicación; duración de las secciones dentro del OA; pulso, tempo, metro, periodicidad; ritmo, textura y motivos.
- 2) Aspectos melódicos. Registro; rango de las alturas; motivos rítmicos; vocabulario tonal; contorno; timbre.
- 3) Aspectos de orquestación. Tipo y número de voces, instrumentos, partes; aspectos técnicos de la performance; timbre; fraseo; acentuación.
- 4) Aspectos tonales y texturales. Centro tonal y tipo de tonalidad (si hay); idioma armónico; ritmo armónico; tipos de cambio armónico; alteración de los acordes; relaciones entre voces, partes, instrumentos; textura y método compositivo.
- 5) Aspectos dinámicos. Niveles de fuerza sonora, acentuación; audibilidad de las partes.
- 6) Aspectos acústicos. Características de lugar de la performance; grado de reverberación; distancia entre la fuente del sonido y el oyente; sonidos “externos” simultáneos.
- 7) Aspectos electromusicales y mecánicos. Paneo, filtros, compresión, etapas, distorsión, delay, mezcla, etc.; muteo, pizzicato, frullato, etc.

(Goldsack, Lopez 2012, pag. 88, 89)

Teniendo en cuenta todas las diferentes variantes rítmicas melódicas y estilísticas mencionadas a lo largo del marco teórico, y la enumeración de aspectos a tener en cuenta propuesta por Phillip Tagg, se propenderá por un análisis coherente con la práctica común de la salsa. A su vez, se tendrán en cuenta las diferentes posiciones sobre el género donde unos acusan que es una reorquestración de unos géneros perfectamente diferenciables y otros promueven la idea de que es una yuxtaposición de ritmos de diversos orígenes (latitudes), sumándole una “manera de interpretar”.

Tanto para la salsa, como para la gran mayoría de la música popular, las formas de escritura existentes son variadas, las hay desde una partitura completa, con todas las indicaciones que en ella se pueden hacer, pasando por un Score con cifrado americano, con los *obligados*¹³, con indicaciones de sección (*mambo*, *montuno*, *solo* etc...), hasta un sinfín de códigos que van a depender de la orquesta que está interpretando. Es importante tener en cuenta que la gran mayoría de performance de dichas piezas tienen –por lo general– un momento para la improvisación, que va a estar sujeto a decisiones de la orquesta con lo que respecta a la duración y el momento de la canción en el cual se desarrolla.

LO ATARA LA ARACHE – LO ATAJA LA NOCHE

La primera canción objeto de análisis y posterior adaptación es “LO ATARA LA ARACHE” compuesta por Hugo Gonzalez e interpretada por Richie Ray & Bobby Cruz. Esta canción presenta varias particularidades, la primera de ellas es que la letra no está en español en su totalidad, sino en una especie de hibridación

¹³¹³ los pasajes o cortes que son como bien lo dice “obligados” en la pieza, el resto de la guía asume que el interprete está familiarizado con el estilo, este tipo de guías es común para instrumentos como el piano, bajo, tres cubano, guitarra o demás instrumentos con una fuerte presencia desde el punto de vista armónico.

entre diferentes lenguas y modismos provenientes de la diáspora Africana llevada a Cuba (para el caso de esta canción) por los españoles en la época de la esclavitud. Esta hibridación lingüística es producto del sincretismo llevado a cabo por los esclavos en la época de la colonia, donde le adjuntaban significados de sus dioses a los santos y a las creencias católicas impuestas por el régimen Español. Esta manera de relacionarse con lo divino va a estar presente en todos los lugares donde hay una fuerte presencia de comunidades afrodescendientes provenientes de la esclavitud.

Letra:

La la la, le lo le la, la lo lo, lo lo lo o lo la, la la la, la la la la

Oiga mi socio. Oiga mi cumbila le voy a enkamá kalo

A la la le lo o lo lo la

enfilame pa'los ankoro como legislo este butin.

Coro: ¡ Guaguancó !

(se repite una vez más)

Cuando mi era tiquiti y ya empezaba a rodá

Fachitun Jamergo ñampi

y no me pudo tira' pa' lla', pa' ll'a...óyelo

a la la le, lo le la, la lo lo, lo lo lo, o lo la, la la la la, la la la

Y el niche que facha rufa aunque diñe bien su yira

cuando va a gana a La Pira lo atará la arache

C: El niche que facha rufa

B: Eeeeeee cuando abó sigue el ngome

C: Lo atará la arache

B: Aunque diñe bien su yira

C: Lo atará la arache

B: Y que ina que ina la noche

C: Lo atará la arache

B: El niche que facha rufa

C: Lo atará la arache

Eeee ka ina, ka ina lo coge la noche

Yembere ka i..., yembere ka i

Yembere ka ina la noche .

Nina Ba Kosó, nina Ba Kosó, nina Ba Kosó, Ba Kosó

(Nieto 1985 pag. 17-18-19)

El análisis de esta letra y de otras de Richie Ray & Bobby Cruz, es tomado del escrito “LA POESIA AFROCUBANA EN LAS CANCIONES DE RICARDO RAY Y BOBBY CRUZ” hecho por Alfonso Nieto para el periódico El Tiempo en el año de 1982 que posteriormente complementaria en el año de 1985. En dicho manuscrito el autor hace una traducción (con referencia al origen lingüístico) de esta y otras canciones pertenecientes al grupo que usan de manera recurrente esta hibridación.

“En unos de los guaguancós más bailados y reconocidos en la historia de la salsa y quizás una de las canciones mejor lograda e inmortal de nuestro dúo Richie & Bobby: LO ATARÁ LA ARACHE se usan diversas palabras del remanente lingüístico africano en Cuba y muy especialmente de la lengua efik llevada por los carabalí a Cuba.” (Nieto 1985 pag. 17).

Como bien lo dice el autor “LO ATARA LA ARACHE” es un *guanguancó*, y es precisamente este tipo de canciones las que han generado tanta controversia sobre la autenticidad de la salsa, sin embargo, está dentro de la esfera de lo que se considera una *salsa*.

La la la, le lo le la, la lo lo, lo lo lo o lo la, la la la, la la la la

amigo mío óyeme, estoy saludando con reverencia al Secreto, llévame y guíame hacia los tambores porque yo tengo el poder y el mérito de hablar –cantando- con mucha precisión y correctamente...como me corresponde

Coro: Guaguancó (Bis)

Aquí nuestro Bobby se refiere a cuando él era aún joven y comenzaba a andar por la vida Fachitum Jamergo murió [75] y no lo pudo llevar (tirar) para allá –a algún lugar, o hacia una enseñanza o aprendizaje específico, posiblemente hacia la iniciación en la sociedad secreta- ...ponle atención: óyelo

a la la le, lo le la, la lo lo, lo lo lo, o lo la, la la la la, la la la

Y el negro que está en la tierra o que vive en la tierra, aunque lleve atado o asegurado muy bien su dinero cuando va a ganar –a ‘jugar’ el plante Abakuá - a La Pira, lo cogerá o atrapará la noche

al negro que vive o está en la Tierra,(y en el juego o plante Abakuá), con el carnero -refiriéndose al chivo mborí- siguiendo el trazo sagrado, la noche lo cogerá y a pesar de que asegure bien su dinero... es menester buscar un lugar para dormir o resguardarse acampando.

Alerta-llamado-atención-cuidado- hay que ir a un lugar para dormir porque llega la noche

muy posiblemente se está llamando a la protección de Changó.

(Nieto 1985 pag. 17-18-19)

Esta es la traducción sintetizada que nos ofrece Nieto.

En su texto ahonda en cada termino su posible origen, significado e interpretacion.

Una de los aportes más interesantes de esta canción al repertorio de la salsa y en general de la música, es su evidente alusion desde lo lingüístico y lo discursivo a los procesos sincreticos y de hibridación que se han llevado acábo en America desde la llegada de los colonizadores, procesos que, aunque dolorosos por la barbarie y displicencia de quienes los promovieron, han enriquecido y son la base de la idiosincracia de muchos de los territorios americanos.

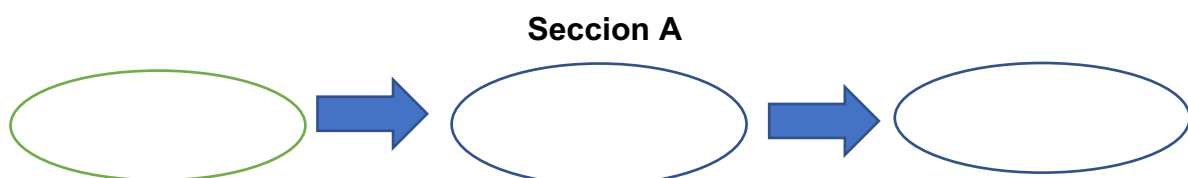
Grabación

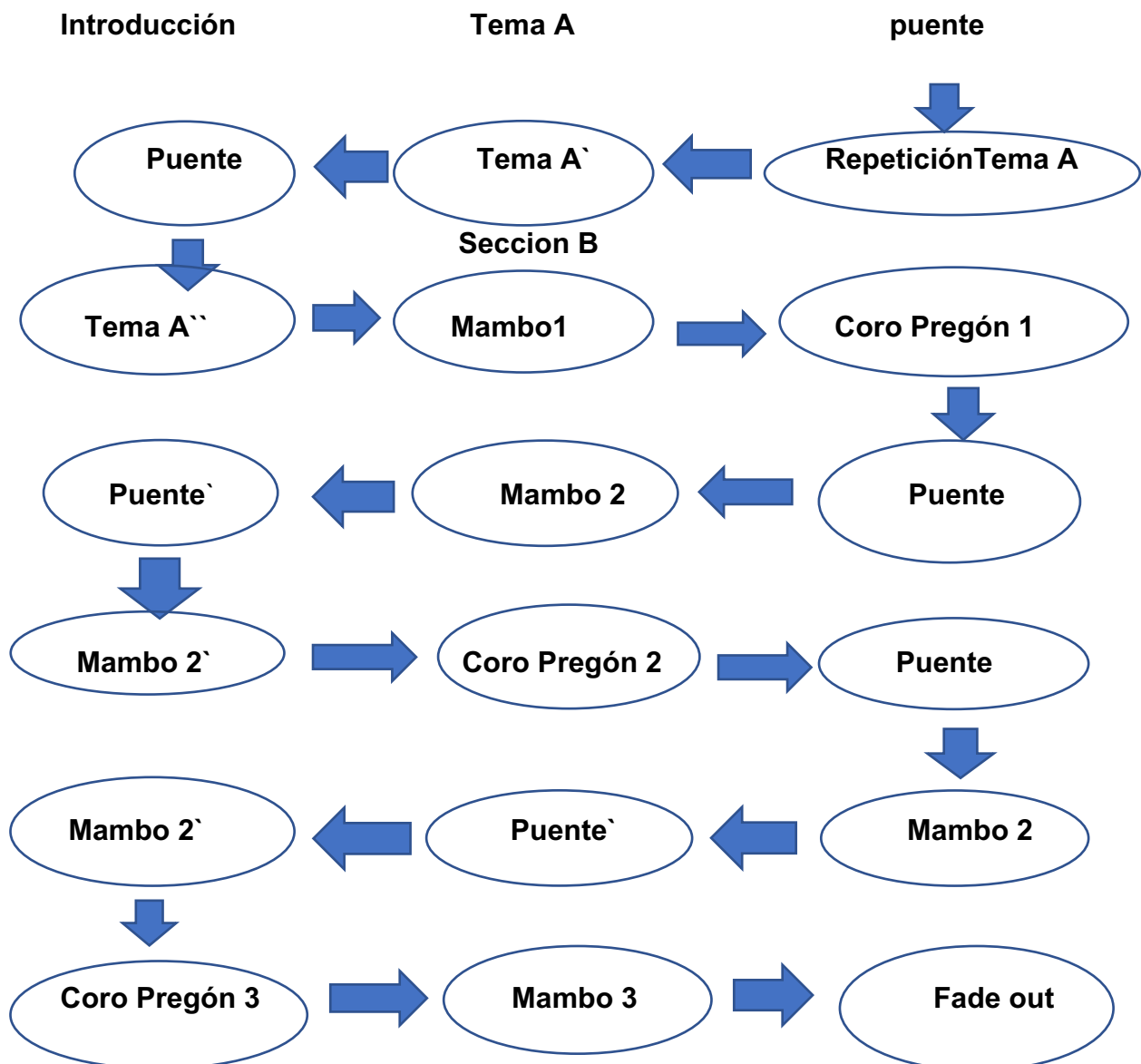
“Lo Atara la Arache” es la quinta entrega y pertenece al album llamado “JALA JALA Y BOOGALOO” editado en el año de 1967 para el sello ALEGRE RECORDS. Los ingenieros de sonido fueron Fred Weinberg y Rodrigo Zavala, y es producido por Pancho Cristal (Francisco Morris Sperlman).

Instrumentación

- ❖ Conga
- ❖ Timbal
- ❖ Bongo
- ❖ Contrabajo
- ❖ Piano
- ❖ 2 trompetas
- ❖ Voz principal – Tenor
- ❖ Coro 2 cantantes.

Forma de la Obra





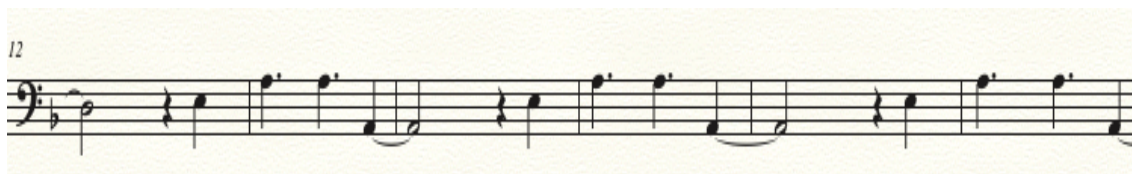
Tonalidad de la obra : Re menor

En la **sección A** los instrumentos que se ejecutan son: conga, timbal, bongo, contrabajo, voces. En la **sección B** entran a interactuar el resto de instrumentos, piano y trompetas.

Sección A

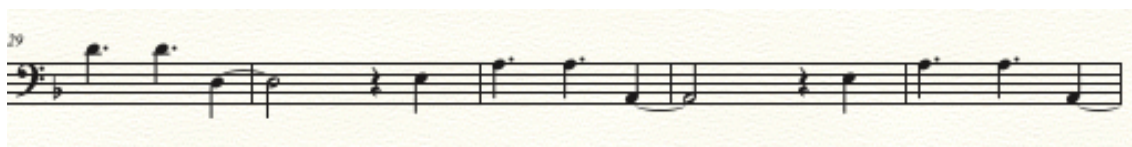
Introducción

Percusión



Transcripción hecha por el autor

De la ultima negra del compás 12 hasta el compás 20, cambia el acorde sobre el cual se construyen este melodipo, sin embargo la intervalica se mantiene, aquí sugiere el acorde de La siete (A7).



Transcripción hecha por el autor

Del compás 21 al 29 retornará al acorde de re menor (Dm), del compás 30 al 38 interpretara el patrón sobre la siete (A7).

Desde el compás 46 hay una variación armónica (Dm - C7 – F – A7).



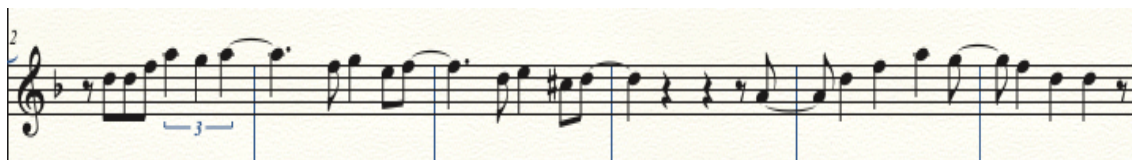
Transcripción hecha por el autor

En el fragmento podemos observar que dicha variación armónica se da entre el compás 46 y 49, lo que obliga a variar la interválica propuesta anteriormente, ya que el intervalo de octava descendente que se hacía sobre la tónica del acorde no se puede mantener. Del compás 50 al 55 se mantiene el melodipo en el acorde de re menor (Dm). De nuevo en el compás 56 al 59 aparece variación propuesta en el compás 46, donde antecede el paso a la seccion B.



Como ya se mencionó la sección A en el *guaguancò* es de estilo más narrativo, iniciando con la “diana” o llamado, en este caso hecho por el cantante principal, que da apertura y define la tonalidad.

Voz cantante principal

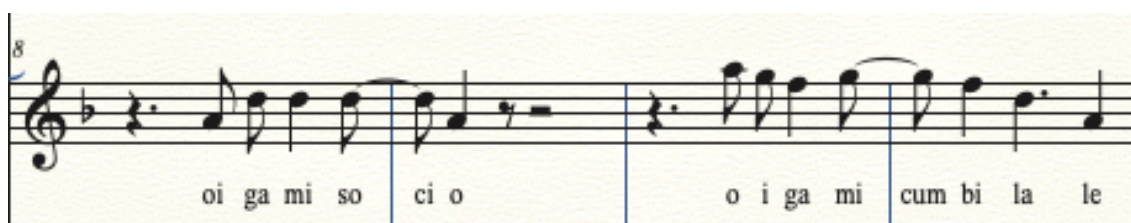


Transcripción hecha por el autor

Compás 2- 7. En este fragmento de seis compases observamos la “diana”, que cumple con su objetivo de mostrar la tonalidad, las primeras cuatro figuras (obviando el silencio de corchea) entonan el arpeggio de re menor de forma onomatopeyica, y durante toda la frase está constantemente reafirmando la tonalidad.

{ Pregunta }

{ Respuesta }



Compás 8 – 11. Después de la Diana en el compás 8 comienzan los versos de la canción, con un inicio acefalo, en intervalo de cuarta justa (la – re), con un perfil melódico quebrado, y una amplitud de cuarta justa (La – Re) y un motivo de dos corcheas negra corcheas ligadas (Ligadura externa). El segundo motivo tiene un perfil melódico mixto, con una amplitud de 5ª justa (La – Re), con un inicio por grado conjunto y termina con un salto de tercera descendente, la última negra (la) del compás 11 hace parte de la siguiente semifrase. Claramente el motivo uno encarna la pregunta y el motivo 2 la respuesta.

{ Pregunta }

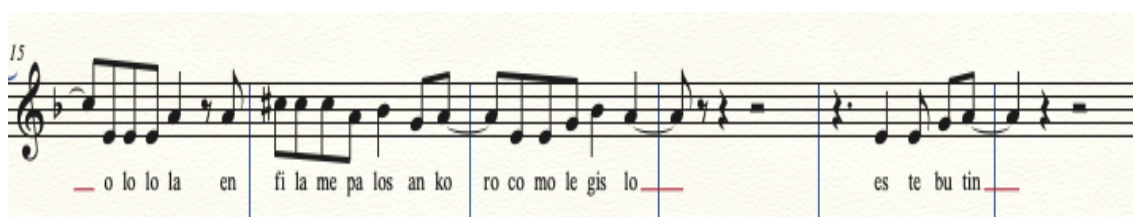
{ Respuesta }



Compás 12 – 15. En la pregunta la melodía tiene un perfil mixto, con una amplitud de quinta justa (re – sol), aparece por primera vez el tresillo de negra que va a ser una constante durante toda la canción, y mantiene el intervalo de cuarta (La – Re) iniciando la semifrase. En la respuesta el perfil de la melodía es mixto, con una amplitud de sexta mayor (do# - mi). Tanto en la primera semifrase como en la segunda la ligadura externa es una parte esencial y estructural de la canción, y de tal manera se mantendrá durante la misma. A su vez el inicio de las semifrase será una constante que se da en antecompás.

{ Pregunta }

{ Respuesta }



Compás 16 – 19. En esta semifrase la pregunta inicia con intervalo de tercera mayor (la – do#) y mantiene un perfil mixto, con una amplitud de sexta mayor (do# - mi). La respuesta inicia con el silencio de blanca, y tiene perfil mixto con una amplitud de cuarta justa (mi – la).

{ Pregunta }

{ Respuesta }



Compás 20 – 23. Aquí la pregunta inicia en silencio de blanca, con un perfil ondulado y amplitud de segunda menor (fa – mi). La reapuesta se da en blanca ligada sobre la nota re.



En el compás 24 se da este pequeño puente melódico con un perfil mixto, y una amplitud de quinta justa (la – re). En el compás 26 inicia de nuevo la primera estrofa con pequeñas variaciones.

{ Pregunta }

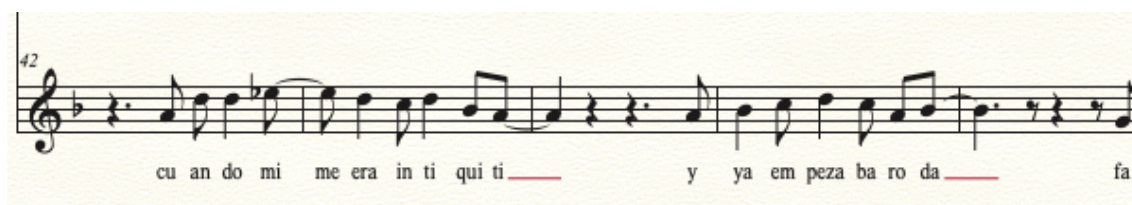
{ Respuesta }



Compás 30 – 33. En la respuesta observamos la variación rítmica y melódica con un perfil mixto, y una amplitud de séptima menor (sol – la), y es la primera vez que no se presenta la ligadura externa en la respuesta.

{ Pregunta }

{ Respuesta }



Compás 42 – 46. Así como en la primera semifrase después de la diana, en la primera estrofa, el inicio se da con silencio de negra con puntillo, seguido de una cuarta justa (la – re) y utilizando el mismo motivo, dos corcheas, negra, dos corches ligadas (ligadura externa), con una amplitud de quinta disminuida (la –

{ }

{ }

mib) con un perfil melódico mixto. En la respuesta tenemos una amplitud de 4^{ta} justa (La – Re) y un perfil melódico ondulado.

Pregunta

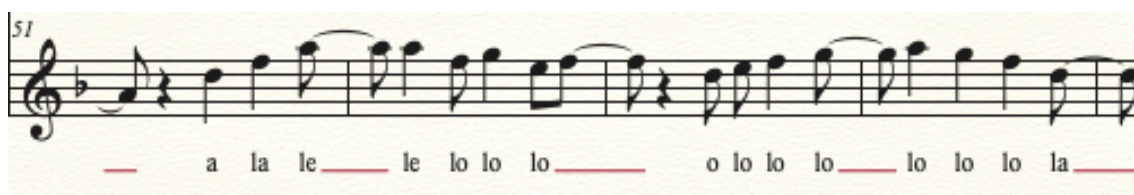
Respuesta



Compás 47 – 50. Como viene sucediendo el inicio de la pregunta es con una cuarta justa (sol – do), con un perfil mixto y una amplitud de octava (mi – mi). En la respuesta ocurre una reducción rítmica, con un perfil melódico mixto y una amplitud de tercera mayor (fa – la).

{ Pregunta }

{ Respuesta }



Compás 51 – 54. La pregunta inicia con el arpeggio de re menor en un perfil mixto con una amplitud de quinta justa (re – la). La respuesta se da en perfil mixto con una amplitud de quinta justa (re – la).

{ Pregunta }

{ Respuesta }



Compás 55 – 58. Aquí la pregunta se da en un perfil mixto con un ámbito de cuarta justa (re – la). La respuesta se da en un perfil ondulado con un ámbito de quinta justa (re – sol).

{ }

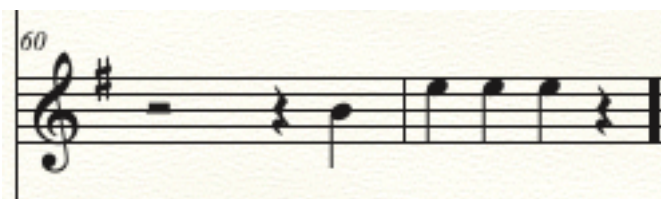
{ }

Pregunta

Respuesta



Compás 58 – 61. La pregunta inicia con salto de cuarta justa (sol – do) con un perfil mixto y un ambito de sexta mayor (sol – mi). La respuesta se da con un perfil quebrado y un ambito de sexta mayor (do – mi), dandole cierre a la seccion A de la cancion. Las 3 negras del compás 61 las hacen todos los instrumentos enmarcando el acorde de re menor dandole cierre a la seccion A y apertura de la seccion B

Trompetas 1 y 2

Como se sabe, la trompeta es un instrumento transpositor, lo que quiere decir que la tonalidad que aparece escrita en la partitura no es la tonalidad real de la canción o obra interpretada, sin embargo este es el código que utilizan los instrumentos transpositores para interpretar las notas reales. En este caso la trompeta está en si bemol (sib). Para esta cancion las trompetas 1 y 2 hacen su entrada en el cierre de la seccion A enfatizando el corte de negra en antecompás 3 negras seguidas sobre la tonica del acorde.

Piano



Al igual que las trompetas, el bajo, la voz y la percusión, el piano hace el corte haciendo cadencia perfecta (V – I).

Seccion B

Para la sección B se va a dar un cambio de sentido de la clave, ya que en la seccion A era en 3 – 2 y en esta seccion B será (no en toda la seccion) en 2 – 3.

❖ Mambo 1

Para la seccion B se haran los patrones ritmicos ,melodicos, y de acompañamiento dependiendo del pasaje. El inicio es con los patrones rítmicos del son.



Trompetas 1 y 2

{ Pregunta }

{ Respuesta }



Compás 62 – 65. La pregunta es de inicio tético con un perfil melódico quebrado, iniciando en unísono y luego abriendo el registro por terceras (menor Re – Fa, mayor fa – la)¹⁴, el ámbito de la melodía es de octava (la – la). La respuesta inicia en antecompás con salto de octava (la – la) en unísono las dos trompetas, luego abren su registro por terceras (mayor la – do#, menor do# - mi, menor mi – sol) dibujando así el acorde de dominante, el ámbito es de octava (la – la), terminando en unísono (la).

{ Pregunta }

{ Respuesta }



Compás 66 – 69. La pregunta en este caso inicia con el mismo motivo e intervalo de la respuesta de la semifrase anterior, tiene un perfil quebrado y un ámbito de séptima menor (la – sol). La respuesta inicia con tres corcheas consecutivas haciendo terceras menores (do# - mi, re – fa, do# - mi), luego hacen un intervalo

¹⁴ Sonidos reales

armónico de sexta menor (do# - la) terminando en unísono. Tiene un perfil melódico ondulado y un ámbito de sexta (do# - la).

La siguiente frase que comprende del compás 70 al 77, es prácticamente igual con una ligera variación en la respuesta de la segunda semifrase.



Esta ligera variación consiste en hacer el intervalo armónico, tercera menor (re – fa), quinta justa (la – mi), y sexta mayor (fa – re) en donde anteriormente hacia unísono al final de la semifrase.



En el compás 78 se hará en bloque este corte hecho por un intervalo armónico de sexta.

Piano

El piano para estas dos frases se comporta según las células rítmicas propuestas por Mauleon (1994) o Leymarie (2005), con una ligera variación melódica.



Compás 62 – 65. En la mano derecha se hace generalmente el intervalo de octava, la aparición de otros intervallos armónicos se da cuando en la mano izquierda se hace el acorde completo, los primeros dos compases obedecen al acorde de re menor (Dm), los siguientes dos obedecen al acorde de la7 (A7).



Compás 66 – 69. Aquí se mantiene el ritmo armónico y las disposiciones interválicas antes descritas, empezará sobre el acorde de la7 (A7), y en el ultimo compás retornará al acorde de re menor (Dm). La siguiente frase se hará exactamente igual.

El piano hará también el corte del compás 78 en unísono con las trompetas 1 y 2.

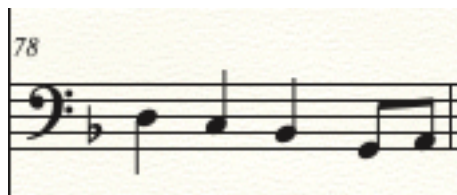


Contrabajo

El contrabajo marca las notas fundamentales y quintas de los acordes.



Es un inicio tético, con un motivo que se mantendrá durante las dos frases, negra en la fundamental del acorde, corchea en la octava superior de la fundamental del acorde, negra con puntillo en la quinta del acorde, negra ligada a negra (ligadura externa) en la fundamental inicial del acorde o en la fundamental del acorde siguiente.



En el compás 78 el contrabajo hace el corte rompiendo con la ligadura externa que se venía proponiendo. La armonía en este corte es re menor (Dm), do mayor (C), si bemol mayor (Bb), la7 (A7).

Todo el compás 78 le da cierre al Mambo 1 y a su vez le da entrada al coro – pregón.

❖ Coro – pregón

Voz y Coro



El cantante principal con una segunda voz a terceras y cuartas da la entrada en el compás 79 a la sección denominada Coro – pregón, con un perfil quebrado y un ámbito de 1decima (fa – la). Esta semifrase fungiría como pregunta

El primer “coro” lo hacen las trompetas 1 y 2



Este “coro” lo hacen por terceras en el compás 81, sobre el acorde de dominante (V7), y en el 82 sobre el acorde de Tónica (I). Con un perfil ondulado y un ámbito de 6ª menor (Do# - La). Este coro fungiría como respuesta.



Compás 82 – 85. Aquí se da el segundo pregón con un perfil mixto y un ámbito de octava (la – la). Como ya se dijo los pregones cumplen con la función de pregunta, mientras el coro hace las veces de respuesta.



Compás 85 – 86. El coro hace exactamente lo mismo que propusieron las trompetas, misma altura, mismos intervalos. Ya que el coro se mantendrá de la misma manera durante el resto de la obra, no se reseñará mas.



Compás 87 – 89. Un perfil mixto con una amplitud de sexta mayor (la – do#).



Compás 90 – 93. Un perfil mixto, con una amplitud de octava (la – la).



Compás 95 – 97. Un perfil mixto, con una amplitud de octava (la – la). El cantante cierra el primer coro – pregón de la canción con el mismo con el que abrió esta sección.

Piano

El piano tendrá un comportamiento acorde con el montuno¹⁵ propuesto en el “Mambo 1” desde el punto de vista rítmico. Desde el punto de vista armónico la secuencia es: I – IV – I – ii – V – V2 – V – IV – I. Esta secuencia empieza desde el compás 82, el compás 81 es un corte que le da entrada a esta sección.

Los cuatro compases (82 al 85), es la base armónica de toda la sección coro – pregón 1.

Es parte fundamental en el estilo de muchos pianistas de músicas caribeñas, es el uso de octavas en la mano derecha, mientras que la mano izquierda hace los acordes, o la misma línea melódica que está haciendo la mano derecha.

Contrabajo

¹⁵ Según Rebeca Mauleon



El contrabajo hace las fundamentales de los acordes, y junto con el piano promueven la sincopa armónica al ligar la última negra del compás, con la negra con puntillo del siguiente compás. Estas tres notas por compás son la base rítmica de muchos géneros cubanos y caribeños. Así como muchas promoverán la sincopa armónica con la ligadura externa, otras harán variaciones de estas tres notas desde el punto de vista rítmico sin hacer esta ligadura externa, esta sutil diferencia es la uno de los puntos clave para diferenciar los géneros que están inmersos en una canción salsera, o al comparar diferentes canciones entre sí.

La percusión seguirá en brillo haciendo los patrones del “Mambo 1”.

En el compás 99 se hará el mismo corte propuesto en el compás 78, este corte dará entrada al primer puente de la canción retornando al ritmo de Guaguancó.

❖ Puente

En este puente los instrumentos que entraran en acción son: conga, timbal, bongos, contrabajo, piano.

El sentido de la frase de esta sección es en 3- 2.

Piano

El piano tiene un diseño al unísono a 4 octavas en la nota “la” tomando como base rítmica la campana empleada en el *guaguancó*, lo antecede en ante compas la nota “Mi”.



Contrabajo

El contrabajo hace el patrón de *guaguanco* propuesto al inicio de la canción para el acorde de A7.



Percusión

Compás 100 - 106. Como toda la sección B es en brillo, en este pasaje de la canción la campana de mano y la del timbal hacen lo que al inicio de la canción hacían en cáscara, la conga sigue de la misma manera, acentuando la célula rítmica del *guaguanco* solo que esta vez tiene menos libertad en los rellenos.



Compás 107 - 108. Sin embargo, la campana va a tener más libertades a la hora de hacer variaciones, ya que es importante darle sensación de movimiento al “brillo”. Una de esas variaciones es lo que se conoce como “subida”, que generalmente son 2 compases (o más), de corcheas en la campana, ya sea en la boca o en la parte cerrada de la campana, esta “subida” es la antesala generalmente de un mambo o del coro – pregón. (las corcheas con la plica hacia abajo son la conga, las corcheas con la plica hacia arriba son la campana).



Mambo 2

El mambo 2 está hecho sobre el ritmo de *guaguancó*, aparte de los instrumentos que intervienen en el puente, se le suman las trompetas.

Las trompetas “suben” con la campana en un cromatismo, la armonía del mambo esta sobre el acorde la^7 (A^7).



Compás 108. La trompeta 1 hace el cromatismo desde la nota $do^\#$ (la tercera del acorde A^7), mientras que la trompeta 2 hace el cromatismo desde la nota la (fundamental del acorde A^7).

{ Pregunta }

{ Respuesta }



Compás 109 – 112. La pregunta se da en intervalo de sexta ya sea mayor o menor, con un perfil ondulado, con un ámbito de séptima menor (si natural - la). La respuesta se da en unísono con un perfil mixto, con un ámbito de novena mayor (si natural - la). El compás 113 al 116 es una repetición de esta semi-frase.

Piano

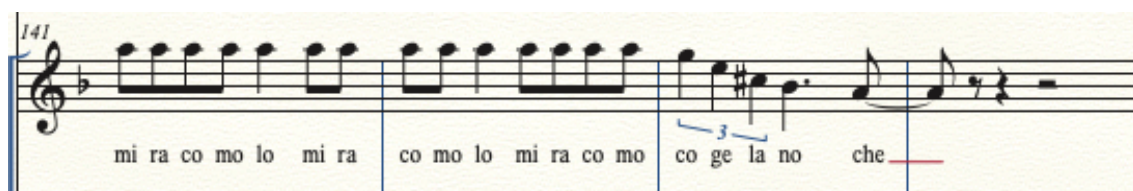


El piano sigue manteniendo el diseño rítmico que ha interpretado durante la sección B, todo el mambo 2 se desarrolla sobre el acorde de la 7 (A7).

Luego se repite el puente, exactamente igual, y, posterior a este, se interpreta de nuevo el mambo 2. La salida de este *guaguancó* (sección), se da con el corte propuesto en el compás 78 y 99 con una variación, que consiste en el pasa clave para poder entrar en clave 3-2. Esto sucede en el compás 133.

Coro - Pregón 2

Desde el compás 134 hasta el compás 153 está el segundo coro – pregón. Todos los instrumentos se repiten de la misma manera como se hicieron en el primer coro – pregón, lo único que va a variar es la melodía o denominado “soneo” de la voz principal. El primer pregón de este segundo coro – pregón que aparece en el compás 137 – 140 es la misma melodía que se hace en el compás 82, y es el mismo que aparece en el compás 145 – 148, por tal motivo no se reseñarán.



Esta melodía tiene un perfil mixto y un ámbito de octava (la – la).



Este es el cuarto pregón de este pasaje, tiene un perfil melódico mixto y un ámbito de octava (la – la).

Lo atara la arache 31

B♭ Tpt.

Clv.

Bs.

Pno.

Perc.

lo ata ra la a ra che

Con el cierre del segundo coro – pregón inicia la repetición del puente y el Mambo 2 que se hacen exactamente igual, y así como sucedió en la primera salida del mambo 2 al coro – pregón, en el compás 188 hay un pase de clave como lo menciona Valcárcel (2016), y así poder entrar al ultimo coro – pregón de la canción.

Coro – pregón 3

Para esta ultima sección se mencionarán solo las variaciones ya que lo demás es una repetición de lo que ya se ha analizado, por ello, será la voz principal y las trompetas las únicas en ser mencionadas.

Voz principal

192

pe ro be len pe ro be len lo co ge la no che

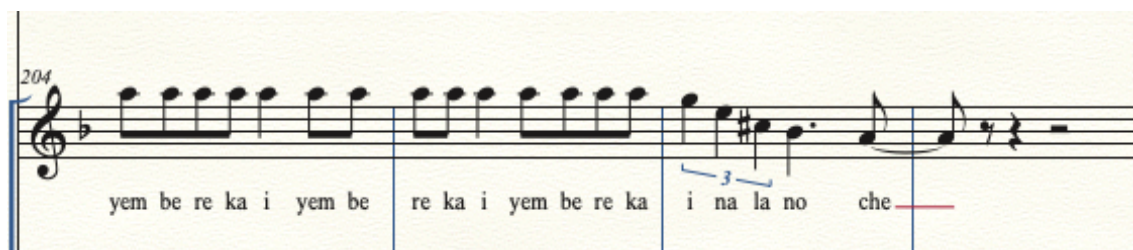
Este pregón tiene un perfil mixto y un ámbito de octava (la – la).



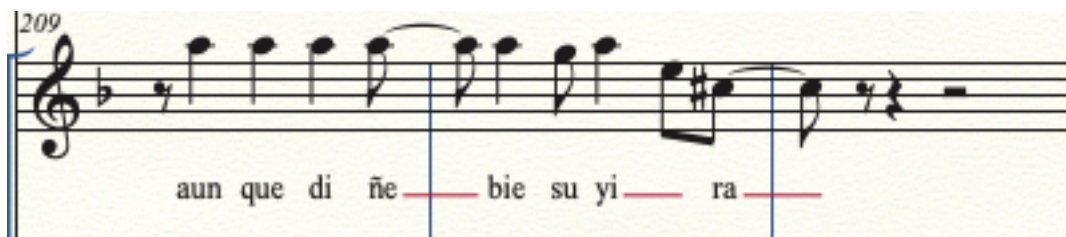
Este pregón tiene un perfil mixto y un ámbito de octava (la – la).



Este pregón tiene un perfil mixto y un ámbito de octava (la – la).



Este pregón tiene un perfil mixto y un ámbito de octava (la – la).



Este pregón tiene un perfil mixto y un ámbito de sexta (la – do#).



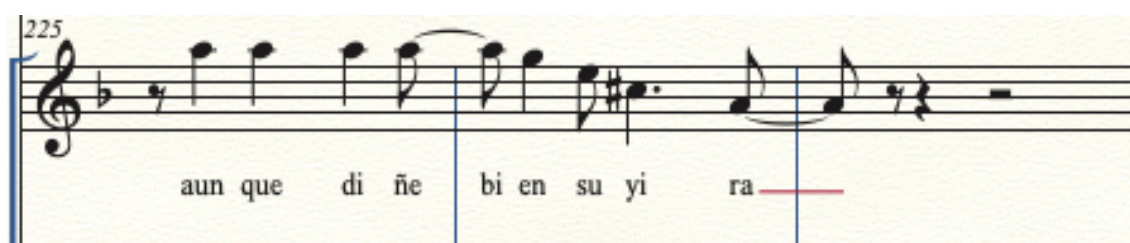
Este pregón tiene un perfil mixto y un ámbito de novena (la – sol).



Este pregón tiene un perfil ondulado y un ámbito de tercera (la – fa)



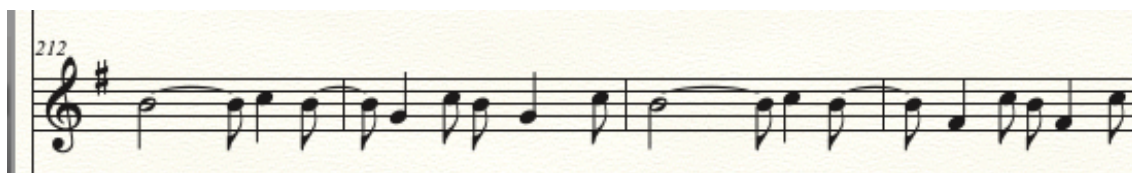
Este pregón tiene un perfil mixto y un ámbito de octava (la – la).



Este es el último pregón de toda la canción, aquí ya está un efecto de grabación llamado fade- out que da la impresión de que se le va bajando el volumen. Este pregón tiene un perfil mixto y un ámbito de octava (la – la).

Trompetas 1 y 2

Las trompetas interpretaran el último mambo de la canción, sin embargo, no se le llama mambo a este segmento por ser más importante la voz principal, así que en este caso se toma como una contra melodía.



Esta es la semi-frase que sintetiza lo que hacen las trompetas, con un perfil melódico mixto y un ámbito de cuarta aumentada (sib – mi).



Desde el compás 220 se interpreta a octavas lo que ya había propuesto en la frase anterior las trompetas.

Cierre de la canción en fade out.

LO QUE DICE JUSTI

“LO QUE DICE JUSTI” o “LO DICE JUSTI BARRETO”. Es la segunda canción objeto de análisis y posterior adaptación. Es compuesta por Justiniano Barreto¹⁶. El estreno de esta canción lo haría Arsenio Rodríguez en el año de 1958 y fue grabada en 1963 para el disco “PRIMITIVO”, sin embargo, la versión en la cual se centra este análisis es la hecha por Wayne Gorbea, grabada para el álbum “Salsa Boricua” editado en el año de 1974, y producida por Gabriel Oller para el sello “SMC”

Letra

Alalo, le, le le

El barrio tiene la llave, el Bronx votó ola pelota, con mi guaguancó

Como mi ritmo lo ha unido, ahora se escucha un sílbido, alo, alo

El barrio tiene la llave, el Bronx la pelota, con mi guaguancó

¹⁶ prolífico compositor e interprete de músicas cubanas.

Como mi ritmo lo ha unido, ahora se escucha un sílbido, alo, alo
 Ya me cansé de pelear, de correr, ahora quiero cantar, mi guaguancó

Que está sabroso para bailar (Alo, alo)
 Que está bien divertido pa cantar (Alo, alo)
 A todos los latinos les digo el son (Alo, alo)
 Al Broxten se boto con su guaguancó (Alo, alo)
 Al barrio de Manhattan también le canto (Alo, alo)
 Esto lo compuso Justi, yo se lo traigo (Alo, alo)
 Ya me cansé de pelear y quiero cantarle (Alo, alo)
 Alo y alo

Dilo rumberito
 Ahora si que vamo' a atacar
 Oh ya-yai, oh

Linda melodía
 ¿Verda' que sí?

Oh melé, se escucha este ritmo sabroso
 (Alo, alo) Y ahora se escucha ahora se escucha un gran servidor
 (Alo, alo) Cántando ay, su lelolay, lelolay por los barrios
 (Alo, alo) Alo y alo, alo y alo y alo, a los rumberos

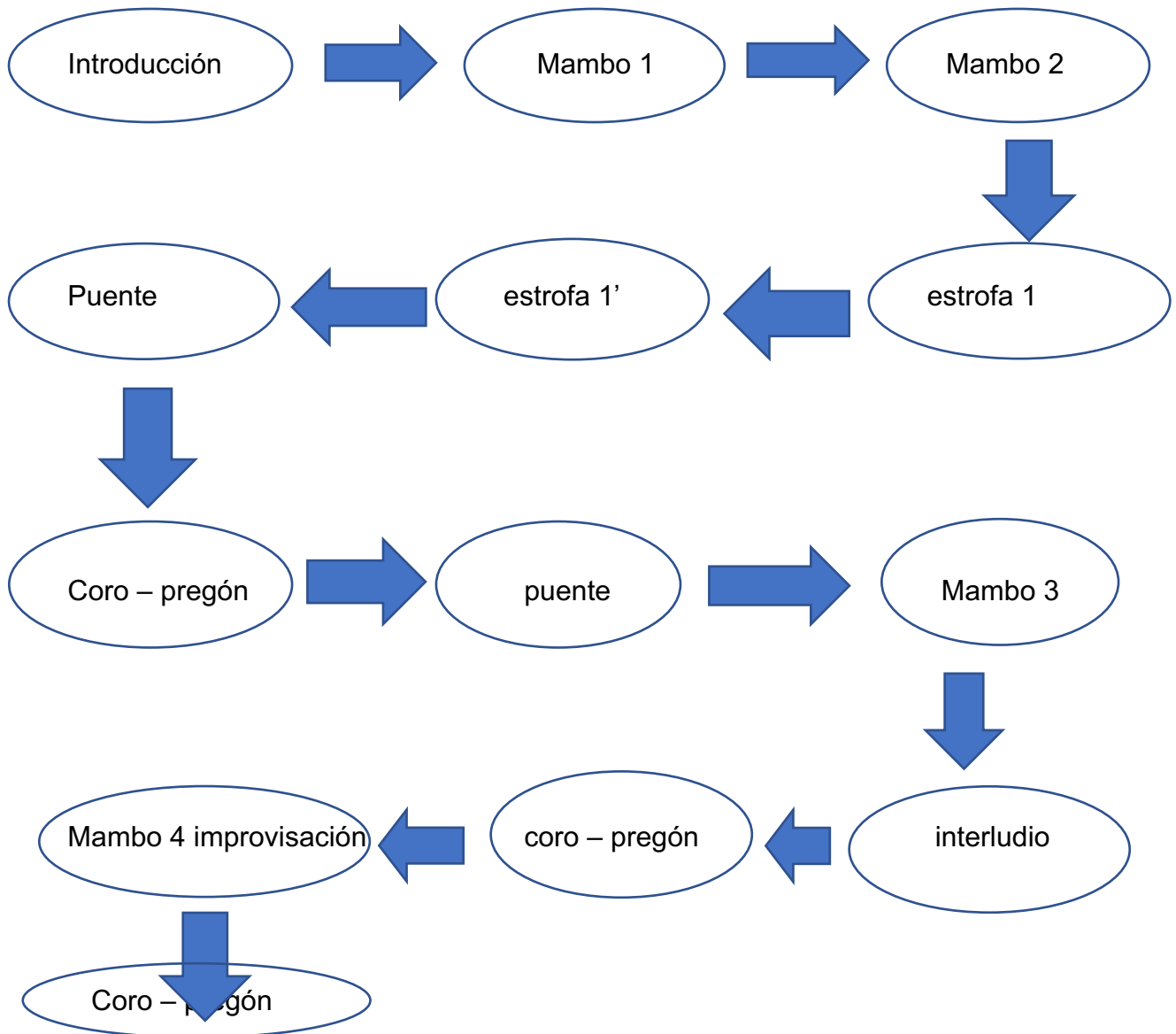
A todo al que le guste conjunto salsa
 (Alo, alo) Que diga que diga que está bien buena
 (Alo, alo) Pa'lante rumbero
 (Alo, alo) ¿Cómo dice?, (Alo, alo)

A todos, a todos y a todos los rumberos (Alo, alo)
 A Justi que compuso este guaguancó (Alo, alo)
 A todo' que vengan y aprecien este coro (Alo, alo)
 Porque es fascinante y bien divertido (Alo, alo)

Mi gente grita coro que está millón (Alo, alo)
 Ahora si sabemos que está buen tiempo (Alo, alo)

Y le brindamos salsa y control (Alo, alo)
Ya se va

Forma de la obra



Lista de instrumentos

- ❖ Trompeta
- ❖ Trombón
- ❖ Saxofón
- ❖ Piano
- ❖ Contrabajo
- ❖ Congas

- ❖ Timbal
- ❖ Bongos
- ❖ Voz principal
- ❖ Coro 2 voces

Tonalidad sol mayor (G) y mi menor (Em).

Para este análisis toda la transcripción excepto las voces son de Camilo Basabe, estudiante de la Licenciatura en música Universidad Pedagógica Nacional.

Introducción.

Compás 1-4

la introducción consta de 4 compases, interactúan en ella el piano, las congas, el contrabajo y el timbal.

Piano

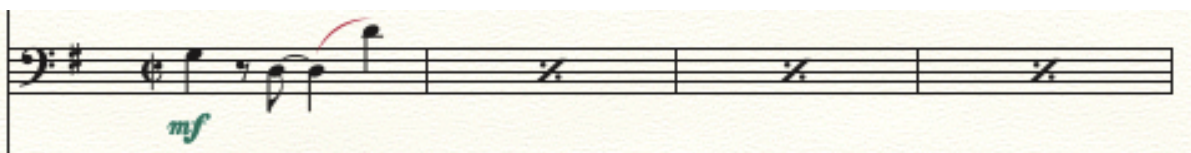


Ilustración 47: Transcripciones "Lo Que Dice Justí"

Transcripción de Camilo Basabe

El piano hace uno de los montunos más utilizados en la salsa, descrito por la mayoría de autores, proveniente del *son montuno*, en este caso los dos manos hacen a octavas la misma melodía sobre el acorde de sol mayor (G), la canción comienza en clave 2 – 3. Con un ámbito de sexta (si – re) y un perfil quebrado.

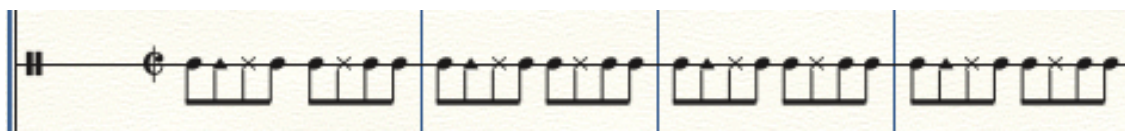
Contrabajo



Transcripción de Camilo Basabe

El bajo va a tener un diseño acentuando la fundamental del acorde (G), la quinta del acorde (D) y la octava superior del acorde (G), con una figuración rítmica muy utilizada en diferentes géneros caribeños.

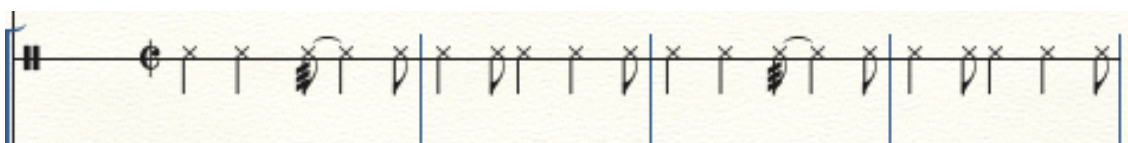
Percusión



Transcripción hecha por el autor

Las congas inician con algo que popularmente se le denomina mazacote, esto quiere decir que el patrón rítmico solo se hace sobre la conga aguada sin darle muchas acentuaciones a los golpes.

El timbal utiliza el patrón para cascara del timbal con algunos repiques como una suerte de variación, que queda a discreción del instrumentista.



Transcripción hecha por el autor

La percusión sigue estos patrones hasta el inicio del "Mambo 2". El bongó a partir del compás #5 inicia su intervención, y por lo general su comportamiento es *ad libitum*, sin perder de vista la clave.

Mambo 1

Compás 5-9

Saxofón, trompeta, trombón.



Transcripción de Camilo Basabe.

El primer mambo se caracteriza por un movimiento homofónico y homoritmico, donde la voz principal la lleva la trompeta, y el saxofón y trombón completan las voces de la armonía o hacen octavas o unísonos de la voz principal. En esta versión la trompeta está en si bemol, el saxofón tenor, al igual que la trompeta, es un instrumento transpositor y está en mi bemol. La armadura de la trompeta corresponde a la mayor, mientras que la del saxofón corresponde a mi mayor. El perfil del mambo es un perfil quebrado, con un ámbito de novena (re – mi)¹⁷ en la melodía principal.

Piano

Transcripción de Camilo Basabe.

¹⁷ Notas reales

La mano izquierda hace las notas fundamentales de los acordes en octavas, excepto el ultimo acorde que hace una disposición cuartal¹⁸ desde la nota La (A). La mano derecha procura hacer las notas faltantes del acorde y las agregaciones en una disposición cerrada.¹⁹

Contrabajo



Transcripción de Camilo Basabe.

El contrabajo hace las mismas notas que la mano izquierda del piano excepto el ultimo acorde (D13).

La percusión sigue haciendo lo propuesto en la introducción.

Entre el mambo 1 y el mambo 2 se retorna a lo propuesto en la introducción, esto se da del compás 9 al 12, sin embargo, en el compás 11, la voz principal hace un pequeño llamado, y sumado a esto en el compás 12 hay un corte hecho por todos los instrumentos de la base.

Voz principal

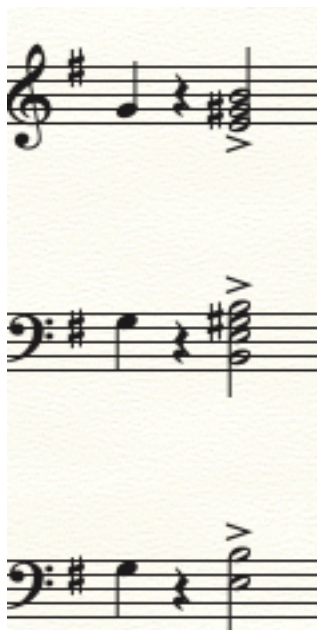


Transcripción hecha por el autor

Este llamado tiene un perfil quebrado y un ámbito de sexta (si – sol).

¹⁸ Cuartas superpuestas

¹⁹ No supera la octava la distancia de la nota más grave a la más aguda.



La ultima blanca del compás 12, el contrabajo y el piano hacen un corte sobre el acorde de mi 7 (E7), para darle paso al mambo 2, que va a estar sobre la menor (Am).

Transcripción de Camilo Basabe.

Mambo 2

Compás 13-26

En el mambo 2, los instrumentos van a tener un comportamiento rítmico diferente, van a dar indicios del desarrollo que tendrán de aquí en adelante. Algo importante a tener en cuenta es que se va a usar el ritmo de danzón (cinquillo), para la construcción armónica y melódica de todos los instrumentos.

Saxofón, trompeta, trombón.

Compás 13-16

Transcripción de Camilo Basabe.

Aquí los tres instrumentos hacen la voz principal en octavas. Con un perfil quebrado, y un ámbito de quinta (la – mi) dibujando las notas del acorde de la menor (Am), segundo grado de la tonalidad sol mayor.

Piano

Compás 13-16

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in the lower register, using a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The voice part is in the upper register, using a treble clef and the same key signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score consists of two systems. The first system contains the first two measures of the piece. The second system contains the next two measures. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the voice part has a melody with various intervals and rests. The score is written on a white background with black musical notation.

Transcripción de Camilo Basabe.

El piano va a tener un comportamiento más arpegiado, todo su diseño melódico estará sobre el acorde de la menor (Am), el bajo va a tener un movimiento cromático descendente, desde la tónica (La) hasta el sexto grado (fa#).

Contrabajo



Transcripción de Camilo Basabe.

El diseño ritmomelódico del bajo, va a estar claramente enmarcado en el ritmo de Danzón.



Transcripción de Camilo Basabe.

Aquí es más clara la relación del bajo con el ritmo de *danzón*, el cinquillo está presente en el segundo y cuarto compás de esta imagen. Compás 13-16



Transcripción de Camilo Basabe.

Del compás 17 al 23 el bajo va a mantener esta figuración sobre el acorde de Re7 (D7).

Percusión

Compás 21 – 24.



Los compases 21 y 22 son exactamente iguales a los compases 17 y 18. El cambio se da en los compases 23 y 24 donde los vientos hacen una respuesta a lo propuesto por el piano y el contrabajo.

Transcripción de Camilo Basabe.

Piano



Transcripción de Camilo Basabe.

Compas 17 – 22.

El piano hace una variante del tumbao²⁰, este lo hace sobre el acorde de Re13 (D13). Las dos manos hacen las mismas notas y figuras rítmicas a una distancia de 8v^a.

²⁰ Aunque se venía usando la palabra montuno, también la palabra *tumbao* se usa para los diferentes patrones u ostinatos rítmicos y melódicos de los instrumentos.

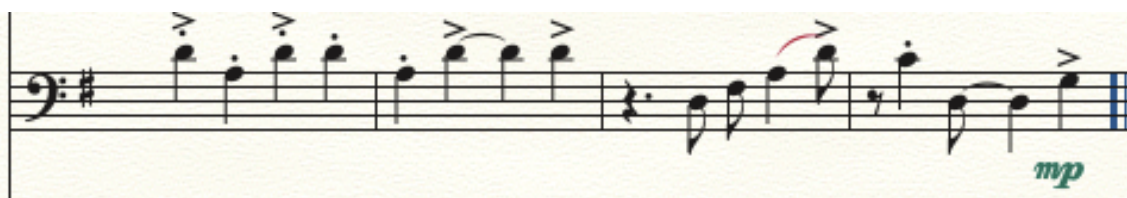
Los compases 23 y 24 elaboran el cierre del mambo con una pregunta respuesta con la sección de vientos.



Transcripción de Camilo Basabe.

Mientras que en los compases 25 y 26 se da la entrada a la estrofa 1 haciendo el arpeggio de la dominante (D7), para así caer sobre la tónica en cadencia perfecta V – I.

Contrabajo



Transcripción de Camilo Basabe.

En los compases 23 y 24 el contrabajo apoya la pregunta respuesta que se da entre el piano y los vientos, en los compases 25 y 26 hace lo que el piano hace en la mano izquierda, el arpeggio de la dominante para entrar a la nueva sección. La Estrofa1.

La percusión tiene el mismo comportamiento que ha manifestado durante la introducción el mambo 1 y parte del mambo 2.

Estrofa 1

Compas 27 – 51, primera casilla 45 – 47, segunda casilla 48 – 51.

Esta primera estrofa se desarrolla sobre el ritmo de *danzón*. En esta sección de la canción lo más impórtate es la aparición de la voz principal, a diferencia de los mambos que son instrumentales aquí el foco de atención es lo que sucede con la voz principal y el coro.

Piano

El piano desarrolla su montuno de la siguiente manera en los primeros 4 compases de esta sección.

Compas 27 – 30.



Transcripción de Camilo Basabe.

El movimiento, aunque si bien es más melódico, está claramente realizando la armonía ya que se sitúa sobre el arpeggio del acorde de sol mayor (G). ambas manos tocan la misma figuración y las mismas notas a una octava de distancia. Los siguientes 4 compases son en silencio (30 – 34).

Compas 35 – 38.



Transcripción de Camilo Basabe.

Este apartado está sobre el acorde de la menor (Am), así como la mayoría de pasajes de esta canción el trabajo del piano se desarrolla duplicando las dos manos, con el cromatismo descendente del *voicing* desde la nota la hasta fa#.

Compas 39 – 44.



Transcripción de Camilo Basabe.

Este pasaje va a mantener de manera rítmica el montuno propuesto al inicio de la estrofa sin embargo va a jugar con los acordes mi7 (E7) y la menor (Am), en la ultima corchea del compas 44 retorna de nuevo al acorde de sol mayor (G).

Compas 45 – 47. 48 – 51.

El piano hará lo mismo tanto en la primera casilla como en la segunda casilla, y es exactamente lo mismo de los compases 27 – 29.

Contrabajo

Compase 27 – 51.

El comportamiento del contrabajo es rítmicamente exacto a la expuesto en la primera aparición del ritmo de *danzón* en la canción, compases 13 – 16, sin embargo, los acordes como es natural van a cambiar.



Transcripción, Camilo Basabe.

Este es el bajo que se hace del compás 27 al 30, sobre los acordes de sol mayor (G) y re7 (D7).

Compas 31 – 34.



Transcripción de Camilo Basabe.

Acordes sol mayor (G) re7 (D7).

Compas 35 – 38.



Transcripción de Camilo Basabe.

Aquí se mantiene la secuencia rítmica, sin embargo, el acorde será la menor (Am).

Compas 39 – 44.

Se hará sobre los acordes mi7 (E7) ,y la menor (Am).Al igual que el piano la primera y segunda casilla serán como los compases 27 al 29.



Transcripción de Camilo Basabe.

Percusión

La percusión hace lo que propuso en la primera aparición del *danzón* en la canción, y al igual que las secciones predecesoras, el bongó sigue *Ad libitum*. Existe la posibilidad que los instrumentistas quieran hacer algún tipo de variación sobre este modelo de acompañamiento, por ello no se hace mayor análisis de los momentos rítmicos, solo se busca tener claridad de cuando es un género o cuando es otro, o cuando puede ser la combinación entre varios.



Transcripción hecha por el autor.

Voz y coro

Compas 27 – 51.

La voz principal y el coro van a tener su aparición desde el compás 29, inicia a dos voces y luego empieza la intervención intercalada, Voz – Coro.

{Pregunta}



Transcripción de Camilo Basabe.

El inicio de la semifrase (compas 29) se da sobre el acorde de Re7 (D7), en el siguiente compas (30) reposa la melodía sobre el acorde de Sol mayor (G). La melodía tiene un perfil mixto, y un ámbito de 6tº (Sol – Si)²¹

{Pregunta}

{Respuesta}

²¹ El ámbito y el perfil melódico se diagraman sobre la línea melódica más aguda



Transcripción de Camilo Basabe.

En el compás 31 se repite lo propuesto en el compás 29, lo nuevo aparece a partir del compás 33, con un perfil melódico ondulado y un ámbito de tercera (re – fa#).

La secuencia rítmica que se da en el compás 34 con antecompás, será lo que posteriormente se usará para el coro, en la sección Coro – Pregón.



Transcripción hecha por el autor.

Compas 38 – 42.

En la primera estrofa esta es la única semifrase que se da a una sola voz, con un perfil melódico mixto y un ámbito de cuarta (la – re).

Compas primera y segunda casilla (45 – 51)



Transcripción hecha por el autor.

Tanto en la primera como en la segunda casilla se hace exactamente lo mismo con la negra de antecompás del compás 44, tiene un perfil melódico mixto y un ámbito de cuarta descendente (sol – re).

La repetición se da exactamente igual.

Trompeta, saxofón, trombón.

En este segmento de la canción, los vientos hacen apoyos a la armonía, creando una pequeña pregunta respuesta. Por ejemplo, el trombón hace exactamente lo mismo que el contrabajo gran parte de este segmento.

Compas 31 – 34.

Transcription of measures 31-34. The score is written for three staves: Treble (Saxophone), Treble (Trumpet), and Bass (Trombone). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The saxophone and trumpet parts play a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, while the trombone part plays a similar pattern in the bass register. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated for all three parts.

Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

Compás 35 – 38.

Transcription of measures 35-38. The score is written for three staves: Treble (Saxophone), Treble (Trumpet), and Bass (Trombone). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The saxophone and trumpet parts play a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, while the trombone part plays a similar pattern in the bass register. The dynamic marking *f* (forte) is indicated for all three parts.

Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

Estos cuatro compases no se consideran un mambo por su corta duración en la canción, se toman como una respuesta a lo propuesto por la voz. Tienen un perfil melódico mixto y un ámbito de octava (la – la)²².

Compás 39 – 42.



Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

Al igual como lo ocurrido en el compás (31-34), aquí los vientos hacen pequeñas preguntas y respuestas, mientras que el trombón sigue la secuencia propuesta por el contrabajo.

Compas 43 – 44.



²² Se toma desde la melodía más aguda, la trompeta.

Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

Estos dos compases funcionan como entrada a la repetición de la Estrofa 1.

Con un perfil quebrado y un ámbito de quinta (la – mi).

Puente

Compás 52 – 59.

El puente se caracteriza por unir la estrofa 1 con el coro – pregón, si bien aquí sigue presente el ritmo de *danzón*, se presenta la que será la nueva tónica de la canción mi menor (Em).

Piano

Compás 52 – 55.



Transcripción de Camilo Basabe.

El piano hace un cliché cromático descendente sobre el acorde de mi menor (Em).²³

²³ Movimiento melódico de 8va a 6ta mayor.

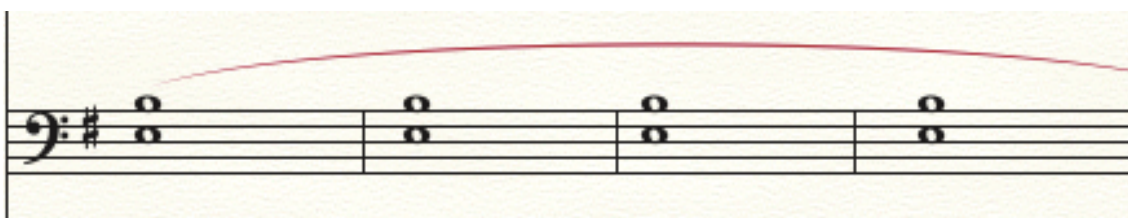


Transcripción de Camilo Basabe.

Compás 56 – 59.

EL compás 56 hace el acorde de mi menor 6 (Em6), una escala melódica ascendente en el siguiente compás, luego para darle entrada a la nueva sección se hace el *tumbao* del Coro – Pregón sobre el acorde de mi menor (Em6).

Contrabajo



Transcripción de Camilo Basabe.

El contrabajo refuerza la armonía que propone el piano, con un intervalo de quinta (mi – si).



Transcripción, Camilo Basabe.

Al igual que el piano, el contrabajo también hace la escala melódica e inicia con el *tumbao* del coro – pregón.

Trompeta, saxofón, trombón.



Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

Tal como lo hace el piano y el contrabajo, los vientos refuerzan la armonía y en este caso es el saxofón el que hace el movimiento melódico de mi – re# - re – do#.



Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

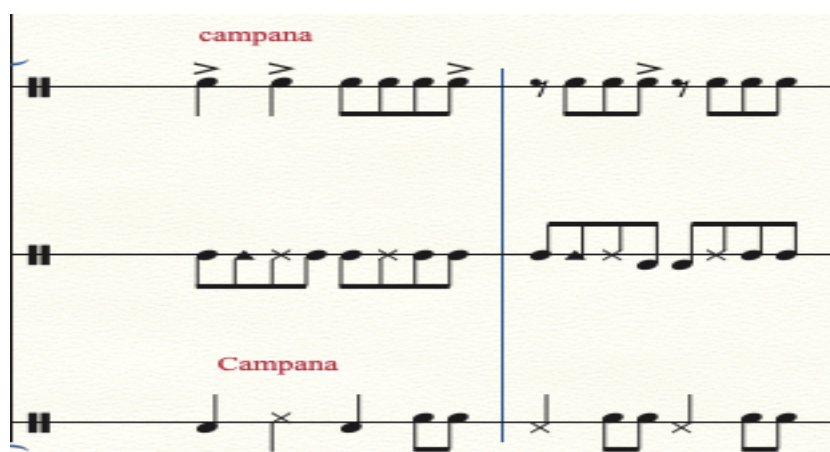
Mientras que el piano y el contrabajo hacen la escala menor melódica, los vientos promueven el acorde de si7 (B7), ya en los compases 58 y 59 refuerzan la armonía con notas de los acordes.

Percusión

La percusión va a mantener el ritmo de *danzón* hasta el compás 57, ya en el compás 58 inicia la secuencia rítmica que mantendrá durante el coro – pregón. Dentro de los códigos de los músicos se le puede llamar “campana” ya que la

campana del bongo y la del timbal se ejecutan, o “Montuno” y así todos saben que deben tocar una dinámica más arriba de lo que lo venían haciendo y “a tempo”.

El timbal pasa a hacer lo que se conoce como contra campana o campana de timbal, el esquema aquí usado es el expuesto por Valcárcel (2016).



Transcripción hecha por el autor.

Estas son las disposiciones básicas de los instrumentos, existen los denominados obligados, que se marcan en la partitura, de resto se da la indicación en la guía de percusión de en qué momento de la canción está (base, campana, montuno, brillo, cascara).

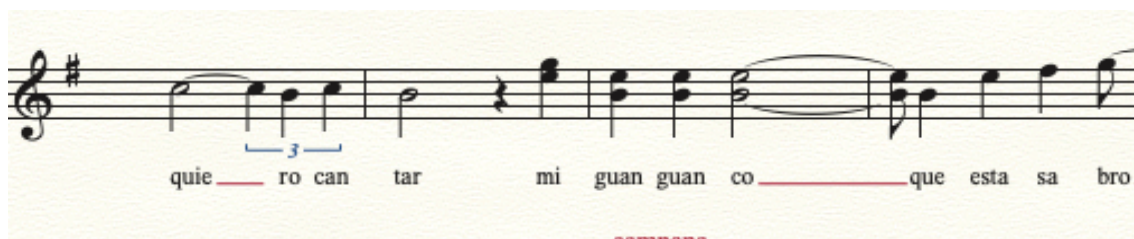
Voz y coro

En este segmento de la pieza la voz sigue el movimiento armónico ya descrito en el piano, pero hace una variación rítmica con el uso del tresillo de negra.



Transcripción hecha por el autor

Tiene un perfil melódico mixto y un ámbito de cuarta descendente (mi – si).



Transcripción hecha por el autor.

Al igual que los demás instrumentos a partir del compás 58 se da el cierre de esta sección, y el inicio del coro – pregón, con la entrada del coro “mi guaguancó”, que después se convertirá en “Alo Alo”. En el compás 59 inicia el primer pregón.

Coro – pregón.

Compás 60 – 87

El coro – pregón es quizás el fragmento de la canción que más tiempo dura, y que por su secuencia repetitiva suele ser la más recordada por los escuchas. Los instrumentos en general son repetitivos en su secuencia, la idea de esta sección es exaltar el “soneo” y posibilidades improvisadoras del cantante principal, quien hace variaciones de melódicas y rítmicas de un motivo.

Piano



Transcripción de Camilo Basabe.

El piano hace su *tumbao* sobre los acordes de La menor 7 (Am7), Si7 (B7), Mi menor 7 (Em7). Se hacen arpeggios sobre los acordes y pequeños adornos armónicos creando acordes disminuidos y notas cromáticas de paso.

Contrabajo



Transcripción de Camilo Basabe.

Al igual que en la percusión, al contrabajo y al piano suele escribirse un cifrado²⁴, y sobre este el instrumentista según su experticia crea diversas formas de tocar dicho cifrado.

Percusión

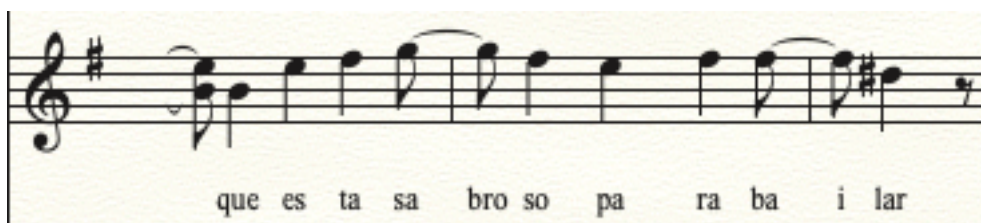
Hace lo propuesto en el compás 58 y 59, de ahí puede hacer variaciones, pero como ya se mencionó la idea es acompañar el “soneo” del cantante.

Coro.



Transcripción hecha por el autor .

Pregón



Transcripción hecha por el autor.

²⁴ Acordes escritos en Letras arábicas o en números romanos.

Este pregón cuenta con un perfil melódico ondulado y un ámbito de sexta (si – sol)



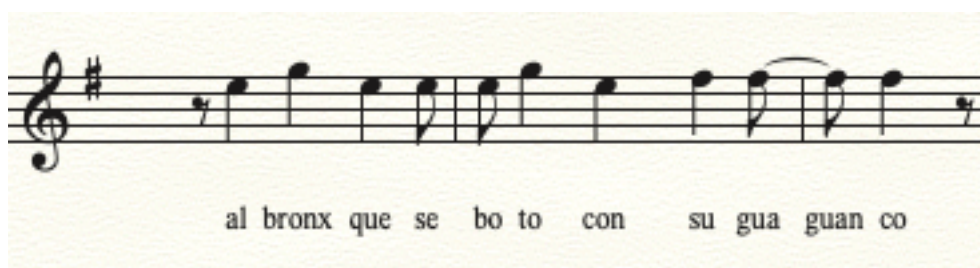
Transcripción hecha por el autor.

Perfil melódico mixto, ámbito de quinta disminuida (sol – re#)



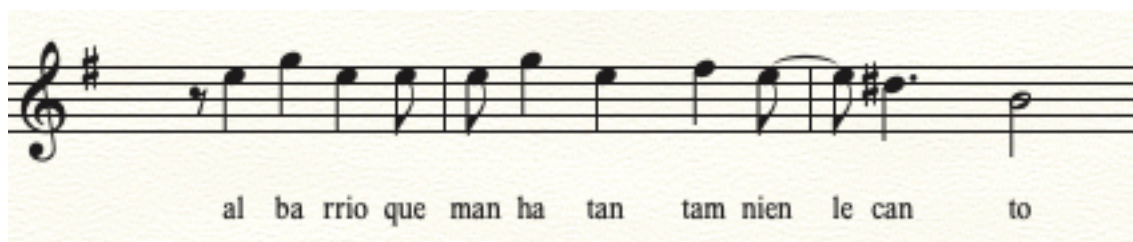
Transcripción hecha por el autor.

Perfil melódico mixto, ámbito de tercera (mi – sol).



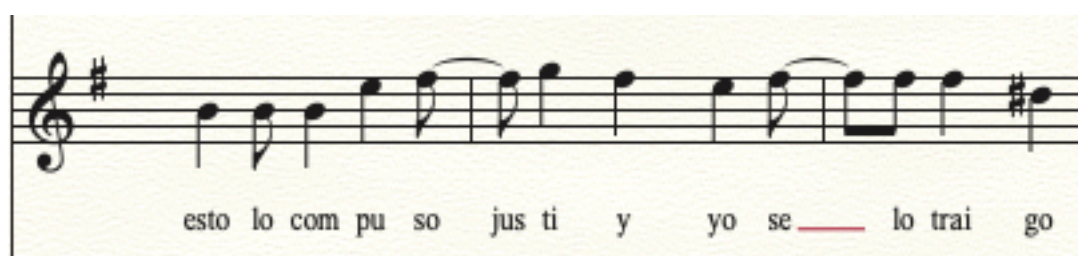
Transcripción hecha por el autor.

Perfil melódico mixto, ámbito de tercera (mi – sol).



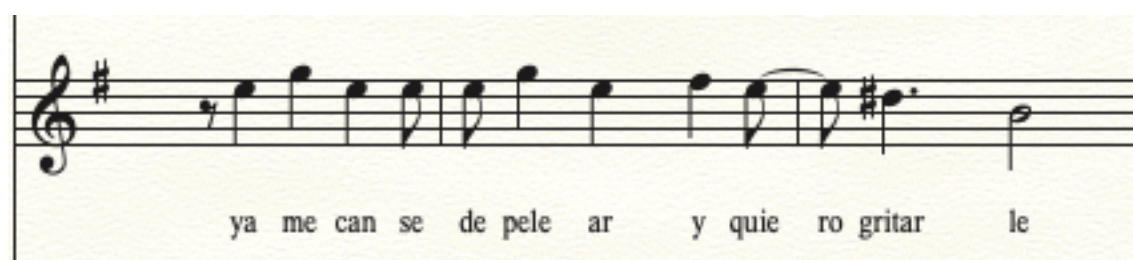
Transcripción hecha por el autor.

Perfil melódico mixto, ámbito de sexta (sol – si).



Transcripción hecha por el autor.

Perfil mixto ámbito de sexta (si – sol).



Transcripción hecha por el autor.

Perfil melódico mixto, ámbito de sexta (sol – si).



Transcripción hecha por el autor.

Perfil mixto y un ámbito de tercera (mi – sol). Con este motivo cierra el primer coro – pregón.

Puente

Compás 88 – 91

Es un pequeño fragmento de la pieza que le da cierre al primer coro – pregón, y le da entrada al mambo 3.

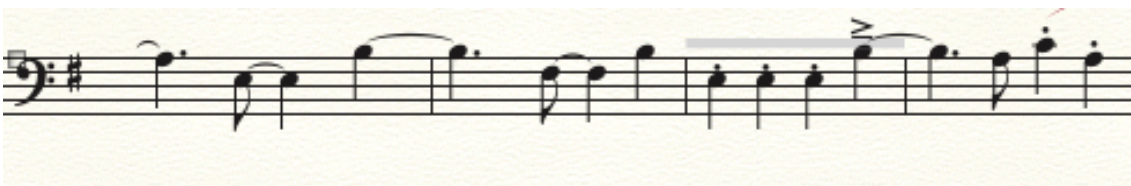
Piano



Transcripción de Camilo Basabe.

En los compases 88, 89 y 90 hace los acordes la menor (Am), si7 (B7), y mi menor (Em), en el compás 91, inicia la línea melódica de modo responsorial entre la base²⁵ y los vientos²⁶.

Contrabajo



Transcripción, Camilo Basabe.

El contrabajo sigue la armonía que hace el piano con el movimiento del bajo que se da en el *son*. Al igual que en el piano, en el compás 91 la melodía responsorial.

²⁵ Piano, contrabajo, conga, bongo, timbal.

²⁶ Trompeta, saxofón, trombón.

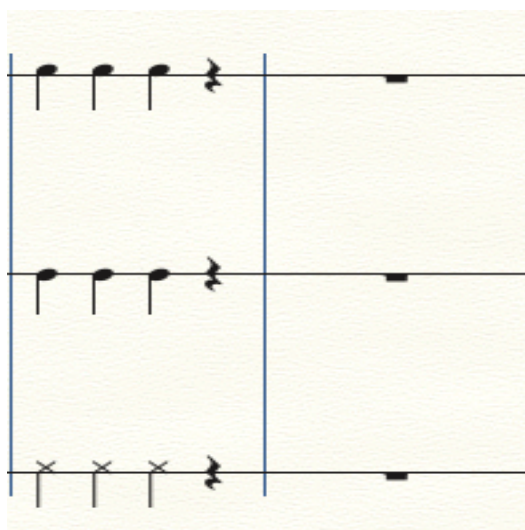
Trompeta, saxofón, trombón.



Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

Los vientos refuerzan la armonía, haciendo notas del acorde.

Percusión



La percusión en el compás 91 hace las 3 negras consecutivas, afirmando la entrada al mambo 3. Si bien la clave está implícita, en este pasaje la clave pasa a ser explícita, las claves maracas y güiro generalmente son accesorios instrumentales de los cantantes y coristas. Por pasajes el jam block del timbal puede hacer la clave, pero es algo esporádico

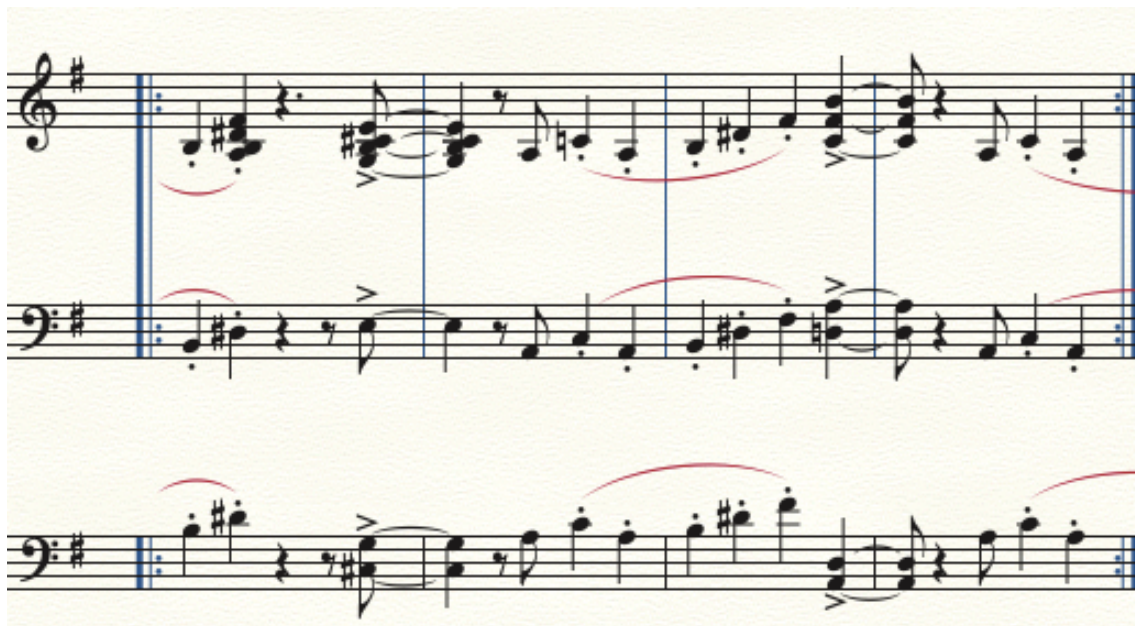
Transcripción hecha por el autor. Bongó, congas y timbal.

Mambo 3

Compás 92 – 107

El Mambo 3 se caracteriza por ser contrapuntístico entre la base y los vientos, este tipo de fragmentos se hizo muy popular en canciones de salsa, al punto de

llegar a sugerir que la salsa tendría una estructura fija, sin embargo la naturaleza del genero es no tener estructura fija.

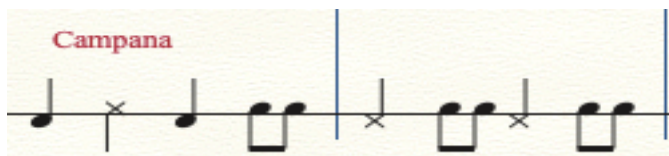


Transcripción de Camilo Basabe.

Como ya se mencionó el piano y el contrabajo van haciendo la misma melodía, los acordes son más disonantes, ya que usan una disposición cerrada, y además no se hacen arpeggios sobre ellos. El piano y el bajo mantendrán este encadenamiento.

Percusión.

La percusión tendrá un comportamiento diferenciado, el bongó estará en campana, las congas ad libitum, y el timbal hace apoyos o los vientos. Estos apoyos se dan en el platillo y el parche agudo.



Transcripción hecha por el autor.

Trompeta, saxofón, trombón.

Compás 96 – 99.

{ Pregunta }

{ Respuesta }



Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

Aquí la sección de vientos hace la melodía a octavas, un perfil mixto y un ámbito de quinta (la – mi). Los lugares donde están indicados los acentos, es donde el timbal hace los apoyos.

Previo al siguiente período donde intervienen los vientos, hay un corte hecho por la percusión que se le llamaría obligado.



Transcripción hecha por el autor. Bongó, congas, timbal.

Compás 104 – 107.



Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

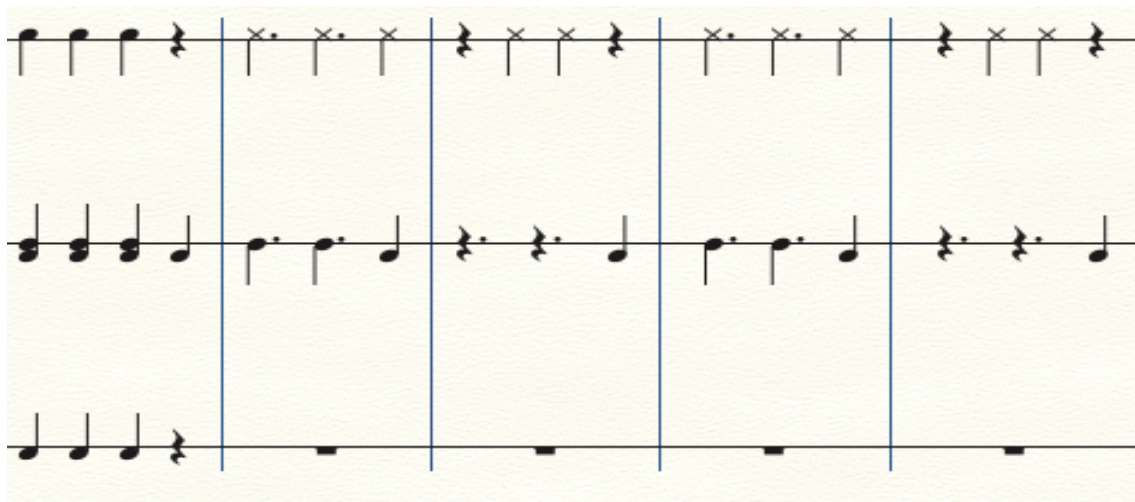
Los vientos en este segmento se enfocan en distribuirse las voces de los acordes, agregándoles ciertas tensiones. Un perfil melódico mixto y un ámbito de 7^{ma} (Re# - Do#).

La salida de este mambo se da mediante un tutti acentuando 3 negras consecutivas, a su vez, este mismo servirá para darle entrada a una especie de interludio sobre el ritmo de Guaguancó, que tiene la particularidad de estar tocado sobre el “mal esquema” del género, ya que la célula rítmica de la conga coincide con la parte de tres de la clave²⁷.

Interludio

Compas 109 – 119

²⁷ Ver en el marco teórico Guaguancó.



Transcripción hecha por el autor. Bongó, congas, timbal.

Esta es la versión de Guaguancó que se propone en “lo que dice justí”, variación muy usada en la salsa. El compás que está en dos de la clave la conga en vez de los silencios hace pequeñas improvisaciones, y el bongo vuelve a los parches ad libitum.

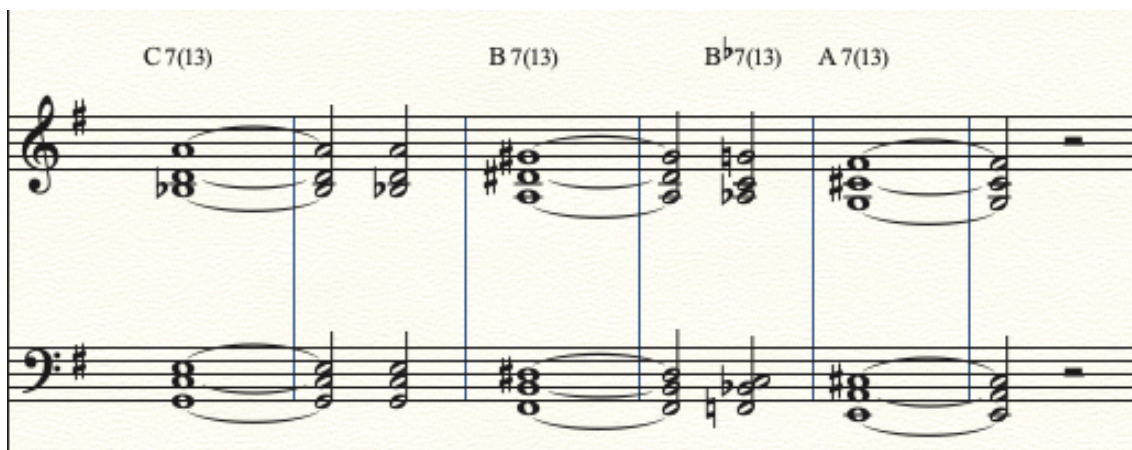
Piano

Esta sección busca generar tensiones del tipo armónico, lo hace a partir de la interacción de los diferentes instrumentos.

A musical score for Piano, showing two staves (treble and bass clef) in G major. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is divided into measures by vertical blue lines. Above the first measure, the chord 'Em9' is written. Above the second measure, the chord 'D9' is written. The piano part features a series of chords and single notes, with some notes marked with an 'mp' (mezzo-piano) dynamic. The bass line consists of a series of eighth notes and rests.

Transcripción de Camilo Basabe.

El piano y el bajo hace un descenso diatónico del compás 109 al 112.



Transcripción de Camilo Basabe.

El recurso del descenso diatónico se sigue manteniendo hasta el compás 116 donde hay un descenso cromático (B7(13), Bb7(13), A7(13)).

El contrabajo mantiene el mismo ritmo armónico y utiliza el intervalo de quinta empezando desde la fundamental de los acordes para hacer su enlace.

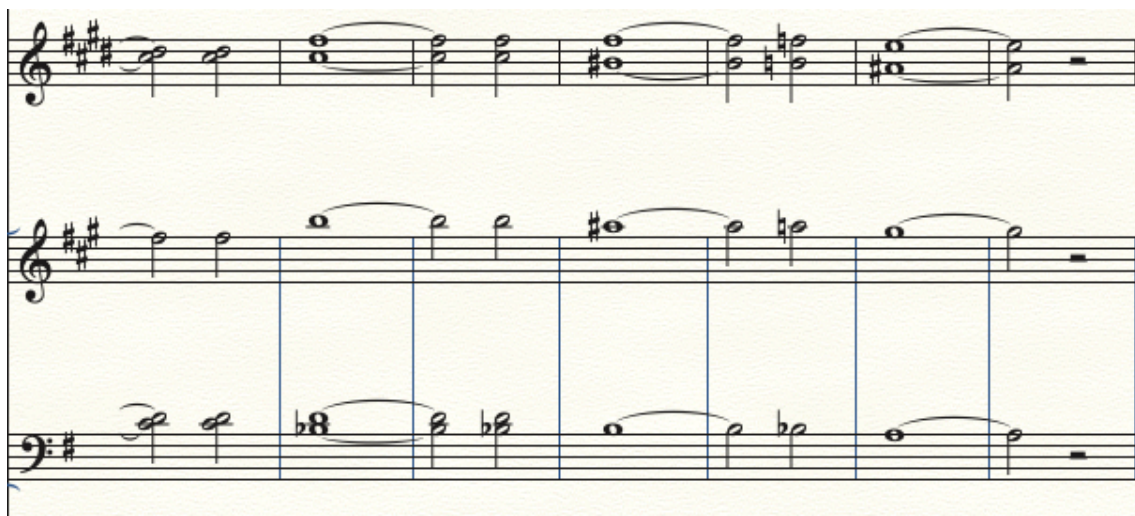
Trompeta, saxofón, trombón.

En esta versión los vientos tienen la posibilidad de escoger la línea melódica que se desee interpretar (asumiendo que hay un solo interprete de cada instrumento).



Transcripción, Camilo Basabe.

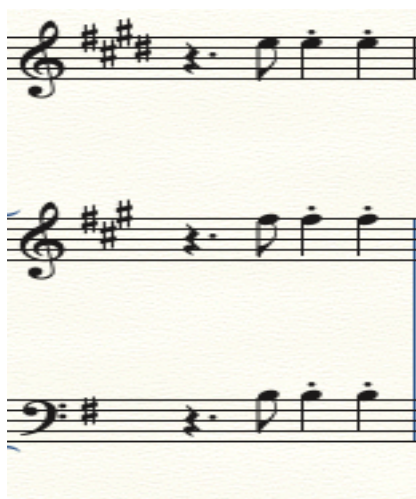
Los instrumentos en esta versión tiene esa posibilidad de escoger son, el saxofón y el trombón.



Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

En esta sección los vientos siguen el movimiento diatónico explicado en el piano. Mantienen un perfil ondulado.

En los compases 119 y 120 se da el cierre de esta sección y le la entrada a la nueva, el segundo coro – pregón.



En el compás 119 todos los instrumentos hacen la figuración rítmica de silencio de negra con puntillo, corchea, negra, negra, sobre el acorde de La7 (A7).

Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

Coro – Pregón.

Compás 120 – 172.

De aquí en adelante estará presente la sección de coro – pregón, sin embargo, existe un ultimo mambo (Mambo 4) a la mitad de esta.

Piano



Transcripción de Camilo Basabe.

Esta será la secuencia armónica del piano: VI – V7 – Im – IV7 . Ya que volvió al coro – pregón, el movimiento del piano es más arpegiado y así se mantendrá hasta el final de la pieza, no obstante, en este ejemplo el acorde de La7 (A7) esta haciendo el mismo corte que hace la base. En adelante durante el acorde de la7 (A7) se interpretará de la siguiente manera:



Transcripción de Camilo Basabe.

Contrabajo

El contrabajo irá marcando la armonía con el esquema rítmico de *son* para el bajo, podrá tener cambios de octava o utilizar otras notas del acorde, pero eso depende de la experticia del interprete.

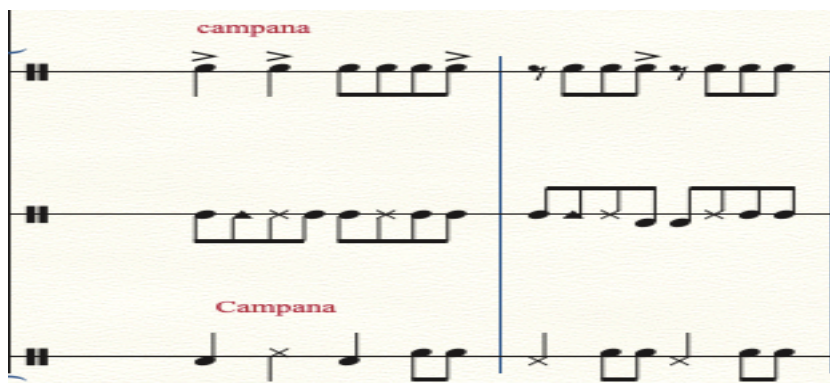


Transcripción de Camilo Basabe.

Al igual que el piano, el contrabajo se mantendrá en este esquema ritmo armónico.

Percusión

La percusión vuelve al esquema rítmico hecho durante el primer coro – pregón.



Transcripción hecha por el autor. Timbal, congas, bongó.

Voz y coro.

El coro tendrá el mismo comportamiento que tuvo en el primer coro – pregón, a su vez la voz principal va a tener variaciones de lo que había hecho en el primer coro – pregón, por tal motivo no se solo se mostraran los pregones que hacen algún tipo de variación.



Transcripción hecha por el autor.

Perfil mixto y un ámbito de quinta disminuida (re# - la).



Transcripción hecha por el autor.

Perfil melódico mixto, ámbito de sexta (si – sol).



Transcripción hecha por el autor.

Perfil melódico mixto, ámbito de sexta (si – sol).



Transcripción hecha por el autor.

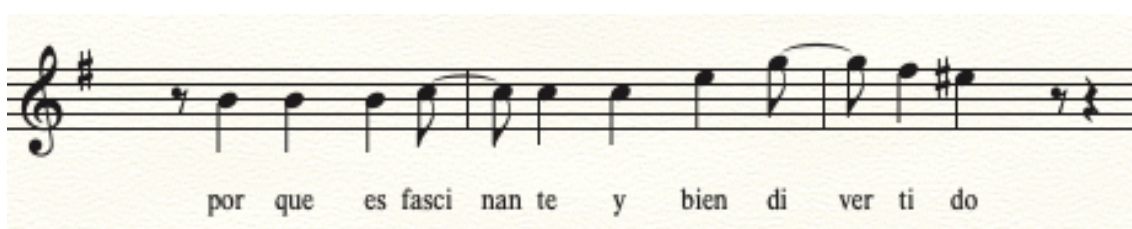
Perfil melódico mixto, ámbito de séptima (si – la).

Perfil melódico mixto, ámbito tercera (mi – sol).



Transcripción hecha por el autor.

Perfil melódico mixto, ámbito 6^{ta} (Si – Sol).



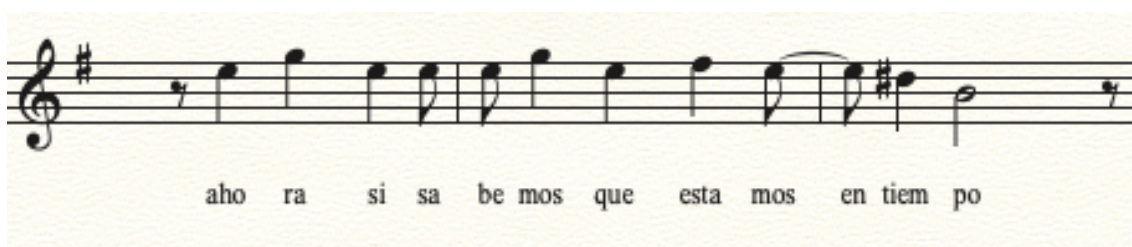
Transcripción hecha por el autor.

Perfil melódico mixto, ámbito sexta (si – sol).



Transcripción hecha por el autor.

Perfil melódico mixto, ámbito 3^{ra} (Mi – Sol).



Transcripción hecha por el autor.

Perfil melódico mixto, ámbito sexta (si – sol).



Transcripción hecha por el autor.

Perfil melódico mixto, ámbito quinto disminuida (do# – sol).

Con este ultimo pregón se finaliza la intervención del cantante principal y del coro.

Mambo 4 – improvisación.

Ya que el resto de los instrumentos sigue haciendo lo mismo que en el coro – pregón, no se analizarán dichos instrumentos, el único que tiene un pequeño cambio es el timbal.

Trompeta, saxofón, trombón.

El solo va a estar interpretado por la trompeta.



Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

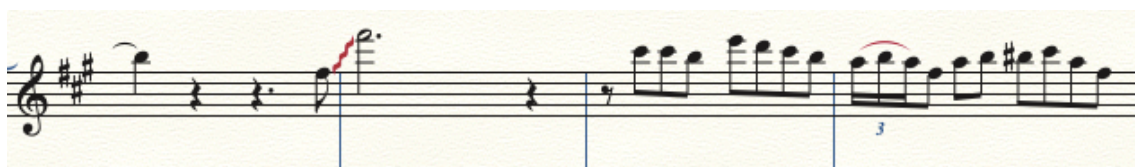
En este fragmento los vientos se distribuyen las notas de los acordes, tiene un perfil melódico mixto y un ámbito de quinta (do – sol).

La trompeta después de la repetición empieza el solo, así mismo el saxofón y el trombón siguen haciendo esta misma melodía de acompañamiento.

Solo



Transcripción de Camilo Basabe.



Transcripción de Camilo Basabe.

El solo en la grabación del disco dura 8 compases, sin embargo, es bien sabido que en la salsa existe la tendencia de hacer solos en vivo mucho más largos y son más los instrumentistas que intervienen.

Este solo dispone notas de la escala menor de Mi con la utilización de la# como nota de paso para llegar a si.



Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

Esta es la salida del solo sobre el acorde de la7 (A7) y si7 (B7), los vientos hacen notas de los acordes.

Posterior a este mambo sigue el ultimo coro – pregón, que ya fue analizado. El cierre de la pieza se da con una pequeña intervención instrumental de 4 compases.

Piano



Transcripción de Camilo Basabe.

El piano hace los acordes la menor (Am), si7 (B7), escala menor melódica de mi desde la nota si, y cierra con el acorde de mi menor 6/9 en una disposición en la mano derecha cuartal.

Contrabajo



Transcripción de Camilo Basabe.

El contrabajo sigue la misma progresión de acordes, solo cambia en la dirección cuando se ejecuta la escala melódica, lo hace de manera descendente, y cierra sobre la fundamental de la pieza.

Trompeta, saxofón, trombón.

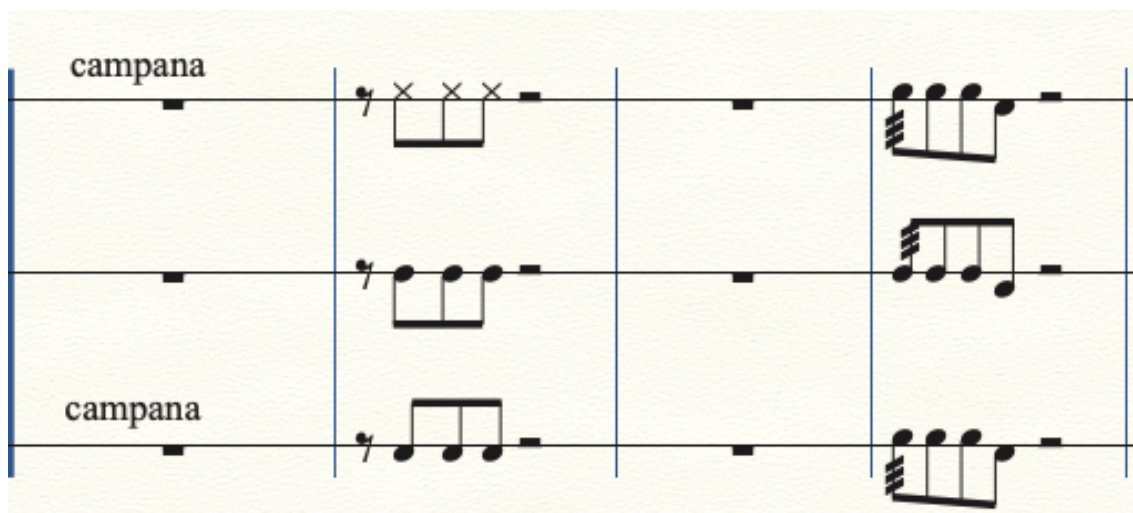


Transcripción de Camilo Basabe. Saxofón, trompeta, trombón.

Los instrumentos hacen notas de los acordes, intercambiándose las voces, cierran con notas del acorde. mi en el trombón, si en el saxofón, do# en la trompeta.

Percusión.

La percusión viene arriba (o en campana), y hace ciertos apoyos y respuestas a lo que proponen los demás instrumentos.



Transcripción hecha por el autor. Timbal, congas, bongó.

De esta manera, acaba la canción.

Con el final de este análisis se da por terminado el parágrafo donde se quiso analizar la muestra representativa que se escogió del género, y que a su vez son las canciones objeto de adaptación. Todos los elementos aquí descritos son los que se deben tener en cuenta para una interpretación más certera, sin embargo, poco se hablo de los elementos transversales al género, como los acentos en la melodía, la duración de las notas, la clave, y algunos otros elementos que se describirán en la siguiente sección del trabajo.

Etapas 2:

Proceso de escritura y adaptación

Objetivo:

Propender por unas adaptaciones que sean claras en las singularidades de cada uno de los géneros propuestos, y que sean coherentes con el lenguaje del instrumento.

Para llevar este proceso a cabo hay que resaltar las particularidades del instrumento al cual se le escribe. La guitarra cuenta con un registro de 3 ½ octavas en su afinación estándar, y existen scordaturas²⁸ muy usuales en el instrumento que facilitan ampliar este registro, sin embargo, este es el primer factor para tener en cuenta, ya que el registro en el cual se desarrolla el género es más o menos 7 u 8 octavas. Así que, mientras que algunos elementos de las canciones se mantienen en su octava original, otros ha sido necesario cambiarlos.

El segundo factor importante es el manejo de la percusión, y como generar un ambiente real de esta en un instrumento que no es propio de esta familia. En este sentido existen las llamadas técnicas extendidas²⁹, que cada vez toman mayor popularidad en la música académica, y que brindan posibilidades interpretativas interesantes a la hora de querer emular un sonido o instrumento en particular.

Después de evaluar estos puntos, y analizar las obras de manera auditiva y de maneras escrita, se toman ciertas decisiones frente a qué se puede o qué no se puede omitir, o qué permite el instrumento en su ejecución y qué no. Por ende, las adaptaciones se centran en los roles melódicos y armónicos de las canciones, y toman elementos de la percusión para realzar un pasaje, o para dar claridad del que género que esta intrínseco en la interpretación.

En este sentido no se mencionarán todos los elementos de las adaptaciones, sino de los que considero más importantes y relevantes de cada una de ellas.

Lo Atara la Arache

En la adaptación de esta canción lo primero con lo que se encontrarán los interpretes es con la “cáscara” del timbal. Para lograr el sonido más parecido se

²⁸ “.... Que se refiere a una afinación en la que una o mas cuerdas se afina a alturas distintas de las normales.” (Latham, 2008. Pág. 1342)

²⁹ Que no son típicas del instrumento, ejemplo. golpear las tapas de la guitarra.

percutirá en el aro superior de la guitarra con las uñas de la mano destinada a tocar en la boca de la guitarra.



Ilustración 48: Cáscara en Guitarra

El segundo instrumento que será emulado en las guitarras son las congas, estas se interpretarán tapando las cuerdas y percutiendo sobre ellas, lo más cercano al puente, con la mano que toca sobre la boca de la guitarra.

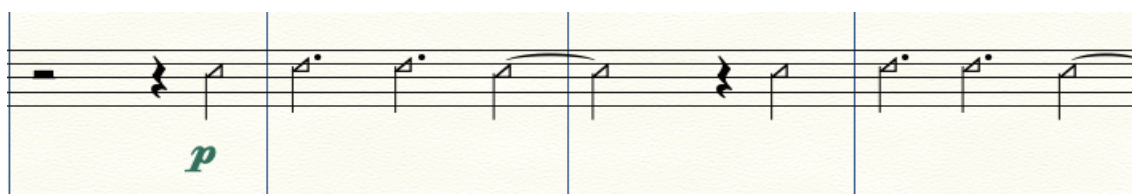


Ilustración 49: Ritmo conga Guaguancó Guitarra

El siguiente ejemplo es la unión de lo que hace el piano con el contrabajo. El piano toma la célula rítmica de la campana de mano y sobre ella hace la nota La.



Ilustración 50: Guaguancó Guitarra

A su vez, mas adelante encontraremos esta misma figuración rítmica con la particularidad de hacer un armónico en el quinto traste, y así dar la impresión de la campana de mano.



Ilustración 51: Guaguancó Guitarra

Así bien, estas son las particularidades más relevantes de esta adaptación, el resto de la obra es un comportamiento normal del instrumento.

Lo Que Dice Justi

Para esta adaptación el proceso fue similar al de Lo Atara La Arache, encontrar los montunos y tumbaos importantes, acentuar los momentos rítmicos y ser lo más orgánico³⁰ posible en la interpretación del instrumento.



Ilustración 52: Montuno y Bajo Guitarra

Esta es la unión del bajo y el montuno del piano, se da al inicio de la canción.

³⁰ Evitar las posiciones poco convenientes en el instrumento, que pueden llegar a ser lesivas para el interprete.



Ilustración 53: Ritmo Danzon y Clave Guitarra

El uso de la percusión en la tapa y los aros de la guitarra es un recurso que se usará de manera recurrente para dar la sensación rítmica correcta. La guitarra superior hace la clave en sentido 2 – 3, esta será interpretada en el aro superior de la guitarra percutiendo con las uñas. Mientras que la guitarra inferior será interpretada en la tapa frontal de la guitarra el golpe agudo – el que esta sobre la nota La -. El golpe grave se percutirá en el puente de la guitarra, en este caso la percusión no se hace con las uñas, sino con los dedos. El golpe grave se propone dejarla mano pegada a la madera al hacer el golpe.

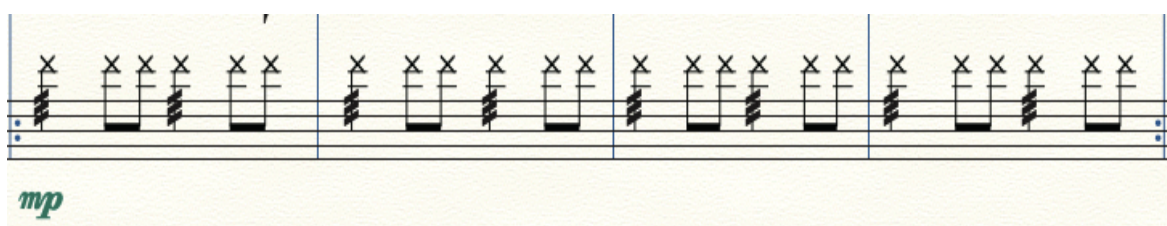


Ilustración 54: Ritmo Güiro Guitarra

Aquí sobre la nota Re con la convención del uso de una x en vez de la cabeza para dar claridad que es un movimiento percutido, se emulara el Güiro, donde se tapan las cuerdas con la mano que se usa en el diapasón, y, en donde esta la negra hará el movimiento tipo abanico³¹ flamenco de la mano que toca sobre

³¹ Los dedos de la mano que toca en la boca de la guitarra rosan las cuerdas empezando por el meñique y terminando en el índice o en el pulgar, este movimiento se hará lo más rápido posible.

la boca de la guitarra, las corcheas se tocaran con el pulgar hacia abajo y hacia arriba.



Ilustración 55: Acordes Guitarra

A partir del compás 109 hasta el compas 118 hay un interludio en ritmo de Guaguancó, se permite a los instrumentistas rellenar esta sección con percusión en clave a su disposición.



Ilustración 56: Montuno, Bajo e improvisaciones

En el compás 124 se hace una sección de improvisación donde las guitarras 2 y 4 son las llamadas a ejecutarlo. Se recomienda hacerlo en la indicación dada de vueltas (X8), pero queda a disposición de el ensamble la duración y los interpretes, ya que tiene la potestad del grupo si quieren intercambiar roles.



Ilustración 57: Acorde Cierre Guitarra

En el compás 172 en el cierre de la obra que a la potestad de los interpretes rellenar el silencio de negra con puntillo con alguno de los golpes propuestos a lo largo de la adaptación.

Transversal a las dos adaptaciones son los acentos y la sensación correcta de la duración de las notas. Si se escribiera de forma exacta la duración de las notas saldrían ritmos más complejos de leer y poco útil para la apropiación del lenguaje. Una negra con puntillo (unidad de tiempo fundamental en estas músicas), si aparece en el bajo podría durar lo de una negra ligada a una semicorchea o una fusa con un respectivo silencio para completar la duración, por ende, se recomienda hacer las notas más cortas del ritmo escrito. También para el caso del bajo –en cualquiera de las guitarras donde este escrito–, se puede cambiar la duración y rellenar con las llamadas ghost notes³², así:

³² Notas fantasmas, se tapan las cuerdas con la mano del diapason y se toca generalmente a ritmo de corchea o semicorchea generando un sonido percutido sobre la cuerda.



Ilustración 58: Bajo "Lo Que Dice Justi" Guitarra

Este fragmento se puede convertir en esto:



Ilustración 59: Variación Bajo "Lo Que Dice Justi" Guitarra

Sin embargo, como ya se mencionó eso quedará a potestad del intérprete.

Otro ejemplo importante es adherirse a la interpretación que propone Leymarie (2003) sobre lo que ella llama “tumbao de Guaguancó”.



Ilustración 60: Montuno Guaguancó

(Leymarie 2003, pág. 29)

Esta articulación se mantiene en este patrón de *tumbao* (según Leymarie) o *montuno* (según Mauleon), en los diferentes momentos donde aparece en las adaptaciones. No obstante, la articulación y la forma de escribirse³³ puede cambiar según la pieza. Sin embargo, es un buen referente de interpretación adoptable tanto en el *son* como en el *guaguancó*.

La vigorosidad va a estar sujeta a los momentos de la pieza, existen cuatro secciones recurrentes en la construcción de las músicas analizadas en el marco teórico. Estos son:

³³ Véase ilustración 52.

- ❖ El mambo³⁴
- ❖ Coro – pregón
- ❖ Estrofa
- ❖ Improvisación

Sobre estas cuatro secciones, van a estar girando las diferentes composiciones salseras, y de géneros del Caribe. Así bien, en el coro – pregón y en los mambos, la intensidad dinámica va a ser mayor que en la estrofa o que en las improvisaciones. Sin embargo, el rango dinámico de estas secciones este sujeto a las disposiciones estéticas de los interpretes.

CONCLUSIONES

Quiero que transmitas un mensaje mío a los jóvenes compositores venezolanos... Diles... que estudien a fondo el folklore de su país; (...) que se empapen de su música popular..., pero no para <hacer folklore>. ¡No!... que no apunten los temas; que no anoten los ritmos... Lo que deben hacer es hallar su propia personalidad a través de sus músicas nacionales. (Carpentier 1987. pág.14)

Carpentier, evidencia la importancia de la labor investigativa sobre las músicas populares, en una entrevista al compositor brasileiro Villalobos, en su libro “*Ese músico que llevo dentro*”. En este sentido, uno de los ideales de este trabajo, es visibilizar la importancia de investigar, escuchar, leer y conocer las músicas populares, tradicionales y folclóricas, las cuales corresponden a infinidad de culturas, saberes ancestrales e idiosincrasias, producto de complejos procesos de sincretismo e hibridación, que resultan necesarios para la construcción de una historia, su cultura y su sociedad.

Así mismo, abrir las posibilidades investigativas de la música y la cultura caribeña –pues este trabajo es apenas un pequeño aporte– teniendo en cuenta las

³⁴ Entiéndase como sección no como género.

múltiples posibilidades, en cuanto a origen, características, estructuras, tradiciones, etc.

Por otro lado, se pretende ampliar los caminos interpretativos de la guitarra clásica y sus ejecutantes, así cómo la interacción de estos con las músicas que han permeado el devenir cultural del país, brindando posibilidades de conocimiento y reconocimiento de las diferentes expresiones musicales que interactúan –en este caso– en la salsa.

Durante el proceso de indagación sobre el género salsa, queda demostrado la importancia del debate, no sólo desde el punto de vista técnico y teórico musical, sino, además, desde componentes vivenciales, individuales, colectivos, y desde otros campos del conocimiento, que generan visiones prolíficas de un objeto de estudio, y su interacción con la experiencia humana y la sociedad.

Desafortunadamente la situación actual (pandemia mundial por Covid 19), entorpeció los esfuerzos que pretendían llevar a cabo la grabación de las adaptaciones propuestas. Si bien la tecnología actual nos permite asumir este tipo de retos de una manera mas cómoda, considero que la música en vivo no tiene comparación, por ello las adaptaciones se pensaron para ser interpretadas por grupos que estén físicamente juntos. Sin embargo, solo se ha pospuesto esta grabación hasta que la situación actual se solucione.

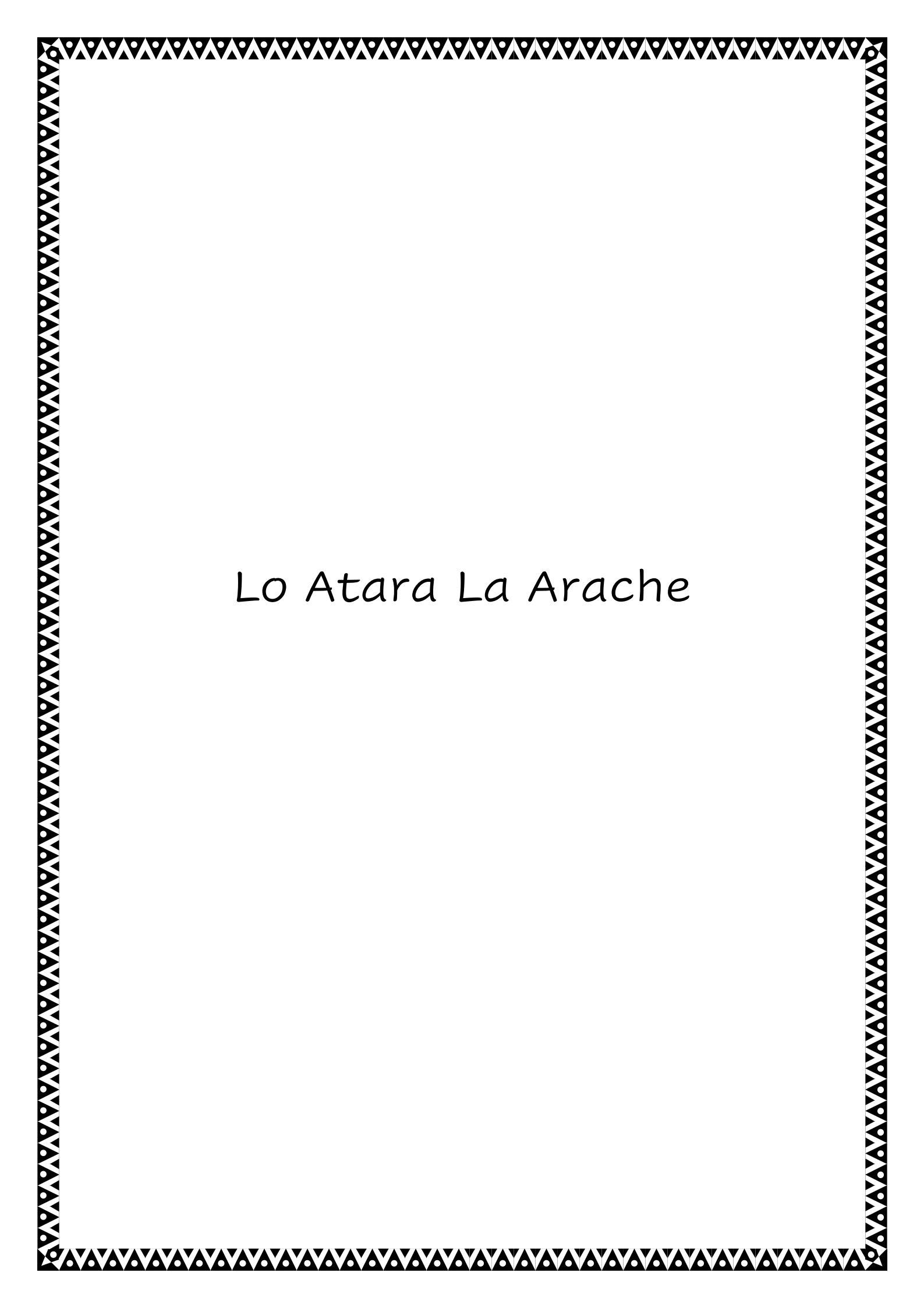
4 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALÉN, O. (1994). *DE LO AFROCUBANO A LA SALSA*.
- BALBUENA, B. (2010). *SALSA Y CASINO: DE LA CULTURA POPULAR Y TRADICIÓN CUBANA*.
- BLANCO. (2000). *REVISTA SALSA CUBANA*.
- BROWER, L. (1982) *LA MÚSICA, LO CUBANO Y LA INNOVACIÓN*
- CANCLINI, N. (1989) *CULTURAS HIBRIDAS ESTRATEGIAS PARA ENTRAR Y SALIR DE LA MODERNIDAD*
- CERDÁ, H. (1993). *ELEMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN*
- DEL PUERTO, C. VERGARA, S. (1994). *EL VERDADERO BAJO CUBANO*.
- CAROENTIER, A. (1987). *ESE MUSICO QUE LLEVO ADENTRO*.
- DELGADO. B, *SALSA Y DÉCADA DE LOS OCHENTA. APROPIACIÓN, SUBJETIVIDAD E IDENTIDAD EN LOS PARTICIPANTES DE LA ESCENA SALSERA DE BOGOTÁ. TESIS DOCTORAL UNIVERSIDAD DE VALLADOLID*.
- ESCALONA, S. (2018). *LA SALSA, FENÓMENO SOCIOCULTURAL DEL CARIBE HISPANO*. <https://www.facebook.com/notes/marvin-santiago-el-sonero-del-pueblo/la-salsa-fen%C3%B3meno-sociocultural-en-el-caribe-hispano-por-sa%C3%BAI-escalona/10156251814459294/>
- GARZÓN, J. (2016). *MONOGRAFÍA DE GRADO UDFJC INTERPRETACIÓN DE PARTITURAS PARA PERCUSIÓN EN ENSAMBLE DE MÚSICA SALSA*.
- GIRÓ, R. (2009) *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA EN CUBA*.
- GOLDSACK, E. LÓPEZ, I. (2012). *EL ANÁLISIS EN MÚSICA POPULAR. PUNTO DE PARTIDA PARA DIVERSAS INSTANCIAS PEDAGÓGICAS REVISTA NEUMA AÑO5 VOL 2*.
- GÓMEZ, N. & JARAMILLO, J. (2013). *SALSA Y CULTURA POPULAR EN BOGOTÁ*.

- GÓMEZ, N. & JARAMILLO, J. (2015). *DE NORTE A SUR: MUSICA POPULAR Y CIUDADES EN AMERICA LATINA*.
- GONZÁLEZ, A. (1989) *LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA CUBANA EN EL CARIBE COLOMBIANO* REVISTA HUELLAS N. 25
- GONZÁLEZ, J. (2001). *REVISTA MUSICAL CHILENA*. V.55 N.195 SANTIAGO ENE.
- HERRERA, E. SF. *TECNICA DE ARREGLOS PARA LA ORQUESTA MODERNA*.
- HIDALGO, G. (1995) *CONGA VIRTUOSO*
- <http://partiturasbateriagratis.blogspot.com/2012/04/ritmo-latino.html>
- *LA PRIMERA VEZ QUE RICHIE RAY Y BOBBY CRUZ LLEGARON CON SU 'JALA JALA' A BARR*. (2016)
<https://www.elheraldo.co/entretenimiento/la-primera-vez-que-richie-ray-y-bobby-cruz-llegaron-con-su-jala-jala-barranquilla-0>.
- LARUE, L. (1989). *ANALISIS DEL ESTILO MUSICAL*.
- LEÓN, A. 1964 *MÚSICA FOLKLÓRICA CUBANA*
- LEYMARIE I. (2005). *LAS MÚSICAS POPULARES CUBANAS Y SUS ESTILOS*
- LÓPEZ-CANO, R. (2004). *FAVOR DE NO TOCAR EL GÉNERO: GÉNEROS, ESTILO Y COMPETENCIA EN LA SEMIÓTICA MUSICAL COGNITIVA ACTUAL*”; EN MARTÍ, JOSEP Y MARTÍNEZ SILVIA (EDS.) *VOCES E IMÁGENES EN LA ETNOMUSICOLOGÍA ACTUAL*. ACTAS DEL VII CONGRESO DE LA SIBE, 325-337. MADRID: MINISTERIO DE CULTURA. <http://www.lopezcano.net>
- LÓPEZ-CANO, R. SAN CRISTÓBAL, U. (1994). *INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA*.
- MAULEON, R. (1993) *SALSA GUIDEBOOK*.
- MAULEON, R. (1999). *101 MONTUNOS PARA PIANO*.
- MONTAGUTH, S. (2017). *LA SALSA EN COLOMBIA: ¿LLEGO DE NUEVA YORK O YA EXISTÍA?*
<http://www.latinastereo.com/Noticias/ArtMID/433/ArticleID/469/La-salsa-en-Colombia-1911leg243-de-Nueva-York-o-ya-exist237a-2017>
- NIETO, A. (1985). *LA POESIA AFROCUBANA EN LAS CANCIONES DE RICARDO RAY Y BOBBY CRUZ*
- PADURA, L. (1992) *LOS ROSTROS DE LA SALSA*
- PEÑA, J. (2015) *TESIS DOCTORAL. LA BOMBA PUERTORRIQUEÑA EN LA CULTURA MUSICAL CONTEMPORÁNEA*
- PURCELL, F. ARIAS, R. (2020). *TRASCENDIENDO FRONTERAS: CIRCULACIÓN Y ESPACIALIDADES EN TORNO AL MUNDO AMERICANO*
- QUINTERO, A. ÁLVAREZ, L. (1990) *REVISTA DEL CONSEJO LATINOAMERICANO DE CIENCIAS SOCIALES AÑO 19 N° 57. LA LIBRE COMBINACIÓN DE LAS FORMAS MUSICALES EN LA SALSA*.
- RIVERA, P. & VELEZ, J. (2019). *Bomba y plena, música AFROPUERTORRIQUEÑA Y REBELDÍA SOCIAL Y ESTÉTICA*. *REVISTA MUSIC AND RIGHTS IN THE AMERICAS* VOL. 12 N° 2

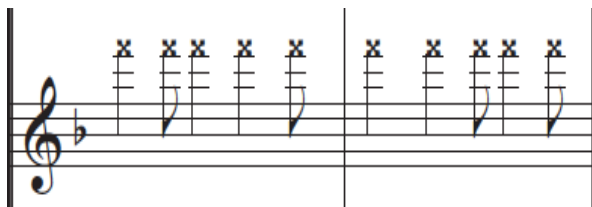
- RODRÍGUEZ, E. GÓMEZ, Z. (2002). ...HACIENDO MÚSICA CUBANA
- RONDÓN, C. (1978) EL LIBRO DE LA SALSA, CRÓNICA DE LA MÚSICA DEL CARIBE URBANO
- ROY M. (2003) MÚSICAS CUBANAS
- ULLOA. L. (2009). SALSA EN DISCUSION.
- VALCÁRCEL, M.(2016). LA PERCUSIÓN CUBANA, SUS INSTRUMENTOS Y SUS RITMOS.
- VERGARA. (2018). EL MITO DEL GUAGUANCÓ EN LA SALSA 2018
<https://www.facebook.com/ProductoraCuban/posts/el-mito-del-quaguanco-en-la-salsapor-antonio-mercado-vergara-papuchoen-muchas-di/952332171621025/>

5 ANEXOS



Lo Atara La Arache

TABLA DE CONVENCIONES



Este segmento será tocado sobre el aro superior de la guitarra con las uñas.



Este fragmento será interpretado haciendo media cejilla sobre las cuerdas tres y cuatro a dedo partido. El armónico se hará sobre la 1ª cuerda en el traste 5 con el dedo meñique.



Este fragmento se hará tapando las cuerdas con la mano del diapasón, a su vez la mano que sobre la boca, percutirá las cuerdas lo mas cercano al puente de la guitarra.



En el bajo se permite el uso de las notas fantasma para alterar la duración.



Este es un ejemplo de cambio de duración por notas fantasma, queda a potestad del interprete el empleo de estas.

Lo atara la arache

"Lo ataja la noche"

Hugo Gonzalez

Sebastian Plata

 $\text{♩} = 200$

Guitar 1

Guitar 2

Guitar 3

Guitar 4

mf

p

pizz.

mf

⑥ = Re

⑥ = Re



Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

5

10

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

3



14

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

18

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Measure 18: Gtr. 1 starts with a quarter rest, then a quarter note G4, followed by a quarter rest. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and rests.

Measure 19: Gtr. 1 has a quarter note G4, then a quarter note A4, then a quarter note B4, then a quarter note C5. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and rests.

Measure 20: Gtr. 1 has a quarter note G4, then a quarter note A4, then a quarter note B4, then a quarter note C5. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and rests.

Measure 21: Gtr. 1 has a quarter note G4, then a quarter note A4, then a quarter note B4, then a quarter note C5. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and rests.

Measure 22: Gtr. 1 has a quarter note G4, then a quarter note A4, then a quarter note B4, then a quarter note C5. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and rests.



23

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Measure 23: Gtr. 1 has a quarter note G4, then a quarter note A4, then a quarter note B4, then a quarter note C5. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and rests.

Measure 24: Gtr. 1 has a quarter note G4, then a quarter note A4, then a quarter note B4, then a quarter note C5. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and rests.

Measure 25: Gtr. 1 has a quarter note G4, then a quarter note A4, then a quarter note B4, then a quarter note C5. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and rests.

Measure 26: Gtr. 1 has a quarter note G4, then a quarter note A4, then a quarter note B4, then a quarter note C5. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and rests.

Measure 27: Gtr. 1 has a quarter note G4, then a quarter note A4, then a quarter note B4, then a quarter note C5. Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and rests.

28

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

3



32

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

36

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical system covers measures 36 to 40. Gtr. 1 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 36 has a quarter rest, followed by a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Measures 37-38 continue with eighth and quarter notes. Measures 39-40 feature a whole chord with a sharp sign. Gtr. 2 plays a continuous eighth-note pattern with 'x' marks above the notes. Gtr. 3 plays a dotted quarter note followed by an eighth note, with a slur over measures 37-38. Gtr. 4 plays a dotted quarter note followed by an eighth note, with a slur over measures 37-38.



41

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical system covers measures 41 to 45. Gtr. 1 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 41 has a whole chord, followed by a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Measures 42-45 continue with eighth and quarter notes. Gtr. 2 plays a continuous eighth-note pattern with 'x' marks above the notes. Gtr. 3 plays a dotted quarter note followed by an eighth note, with a slur over measures 42-43. Gtr. 4 plays a dotted quarter note followed by an eighth note, with a slur over measures 42-43.

46

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4



50

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

54

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Double bar line



58

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Double bar line

63

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical system contains measures 63 through 66. It features four guitar staves. Gtr. 1 and Gtr. 2 play a melodic line with eighth and quarter notes, including some rests. Gtr. 3 provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Gtr. 4 plays a steady bass line with eighth and quarter notes. The key signature has one flat (B-flat).



67

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical system contains measures 67 through 70. It continues the four-guitar arrangement. Gtr. 1 and Gtr. 2 have more complex melodic patterns, including sixteenth notes. Gtr. 3 continues with harmonic support. Gtr. 4 maintains the bass line. The key signature remains one flat.

71

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

≡

75

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

f

f

f

79

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

Measures 79-83. Track 1: Melodic line with a long note in measure 81. Tracks 2 and 3: Block chords. Track 4: Bass line. A dynamic marking *mf* is present in measure 80.



84

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Measures 84-88. Track 1: Melodic line. Tracks 2 and 3: Block chords. Track 4: Bass line.

88

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Triple bar line symbol

92

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

96

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

mf

This musical score segment covers measures 96 to 100. It is written for four guitar parts (Gtr. 1, 2, 3, 4) in a key with one flat (B-flat). Measure 96 begins with a treble clef and a key signature of one flat. Gtr. 1 plays a melodic line with eighth and quarter notes. Gtr. 2 has rests in measures 96 and 97, then enters in measure 98 with a series of chords and a final chord in measure 99. Gtr. 3 plays a continuous melodic line with eighth and quarter notes, including a dynamic marking of *f* in measure 98. Gtr. 4 plays a bass line with eighth and quarter notes, including a dynamic marking of *f* in measure 98. Measure 100 features a dynamic marking of *mf* for Gtr. 4. A repeat sign is located below the staves.

101

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical score segment covers measures 101 to 105. It continues with the same four guitar parts. Measures 101 and 102 show Gtr. 1, 2, and 3 with rests, while Gtr. 4 plays a melodic line. Measures 103 and 104 show Gtr. 1, 2, and 3 with rests, while Gtr. 4 plays a melodic line. Measure 105 shows Gtr. 1, 2, and 3 with rests, while Gtr. 4 plays a melodic line.

106

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

f

mf

f



110

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

114

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical system contains measures 114 through 117. It features four guitar staves. Gtr. 1 and Gtr. 2 play a melodic line with eighth and quarter notes, including some accidentals. Gtr. 3 plays a series of chords, mostly dyads and triads. Gtr. 4 provides a bass line with a mix of eighth and quarter notes, some with ties. The key signature has one flat (B-flat).



118

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical system contains measures 118 through 122. Gtr. 1, Gtr. 2, and Gtr. 3 are silent, each marked with a whole rest. Gtr. 4 continues the bass line from the previous system, consisting of eighth and quarter notes with ties. The key signature remains one flat (B-flat).

123

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

f

This musical system contains measures 123 through 126. It is written for four guitar parts (Gtr. 1 to Gtr. 4) in a key with one flat (B-flat). Measures 123 and 124 feature Gtr. 1 and Gtr. 2 with melodic lines, both starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and increasing to forte (*f*) by measure 125. Gtr. 3 plays a series of chords, and Gtr. 4 provides a steady bass line with eighth notes. A repeat sign is located below the staves at the beginning of measure 125.

127

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical system contains measures 127 through 130. The notation continues for the four guitar parts. Gtr. 1 and Gtr. 2 maintain their melodic patterns, while Gtr. 3 and Gtr. 4 continue their harmonic and bass support. The key signature remains one flat.

131

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

f

f

f



135

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

mf

139

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

≡

143

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

≡

147

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical system contains measures 147 through 150. It is written for four guitar parts (Gtr. 1 to Gtr. 4) in a key with one flat (B-flat). Measure 147: Gtr. 1 has a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and A4, then a whole rest. Gtr. 2 has a whole rest. Gtr. 3 has a series of dotted eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Gtr. 4 has a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. Measure 148: Gtr. 1 has a whole rest. Gtr. 2 has a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. Gtr. 3 has a series of dotted eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Gtr. 4 has a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. Measure 149: Gtr. 1 has a whole rest. Gtr. 2 has a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. Gtr. 3 has a series of dotted eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Gtr. 4 has a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. Measure 150: Gtr. 1 has a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and A4, then a whole rest. Gtr. 2 has a whole rest. Gtr. 3 has a series of dotted eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Gtr. 4 has a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3.



151

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

f

mf

f

This musical system contains measures 151 through 154. It is written for four guitar parts (Gtr. 1 to Gtr. 4) in a key with one flat (B-flat). Measure 151: Gtr. 1 has a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and A4, then a whole rest. Gtr. 2 has a whole rest. Gtr. 3 has a series of dotted eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Gtr. 4 has a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. Measure 152: Gtr. 1 has a whole rest. Gtr. 2 has a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. Gtr. 3 has a series of dotted eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Gtr. 4 has a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. Measure 153: Gtr. 1 has a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and A4, then a whole rest. Gtr. 2 has a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. Gtr. 3 has a series of dotted eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Gtr. 4 has a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. Measure 154: Gtr. 1 has a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and A4, then a whole rest. Gtr. 2 has a whole rest. Gtr. 3 has a series of dotted eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Gtr. 4 has a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3.

156

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Measures 156-160. Gtr. 1 and 2 are silent. Gtr. 3 plays a rhythmic pattern of eighth notes. Gtr. 4 is silent.



161

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

f

mf

f

Measures 161-164. Gtr. 1 and 2 enter in measure 163 with a melodic line. Gtr. 3 continues its rhythmic pattern. Gtr. 4 is silent. Dynamics *mf* and *f* are indicated.

165

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical system contains measures 165 through 168. It features four guitar staves. Gtr. 1 and Gtr. 2 play a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. Gtr. 3 provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Gtr. 4 plays a bass line with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat).



169

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical system contains measures 169 through 172. The notation continues for the four guitar staves. In measure 172, Gtr. 1 and Gtr. 2 have whole rests, while Gtr. 3 and Gtr. 4 continue their respective parts. The key signature remains one flat.

173

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Measures 173-177. Gtr. 1 and 2 are silent. Gtr. 3 plays a rhythmic pattern of eighth notes. Gtr. 4 is silent.



178

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf *f*

mf *f*

Measures 178-182. Gtr. 1 and 2 play melodic lines with dynamics *mf* and *f*. Gtr. 3 plays a rhythmic pattern. Gtr. 4 plays a bass line.

182

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical system covers measures 182 to 185. It features four guitar parts. Gtr. 1 and Gtr. 2 play a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. Gtr. 3 plays a rhythmic pattern of eighth notes and rests. Gtr. 4 plays a bass line with chords and moving lines. The key signature has one flat (B-flat).



186

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

This musical system covers measures 186 to 189. It continues the four guitar parts. In measure 186, a forte (*f*) dynamic marking is present. The parts continue with various melodic and rhythmic patterns. Gtr. 1 and Gtr. 2 have more complex melodic lines, while Gtr. 3 and Gtr. 4 provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The key signature remains one flat.

190

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

mf

This musical system covers measures 190 to 193. It features four guitar staves. Measure 190: Gtr. 1 has a treble clef, key signature of one flat, and a series of chords and eighth notes. Gtr. 2 has a whole rest. Gtr. 3 has a whole rest. Gtr. 4 has a whole rest. Measure 191: Gtr. 1 has a whole rest. Gtr. 2 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 3 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 4 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Measure 192: Gtr. 1 has a whole rest. Gtr. 2 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 3 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 4 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Measure 193: Gtr. 1 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 2 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 3 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 4 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). A double bar line is present after measure 193.

194

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This musical system covers measures 194 to 197. It features four guitar staves. Measure 194: Gtr. 1 has a treble clef, key signature of one flat, and a series of chords and eighth notes. Gtr. 2 has a whole rest. Gtr. 3 has a whole rest. Gtr. 4 has a whole rest. Measure 195: Gtr. 1 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 2 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 3 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 4 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Measure 196: Gtr. 1 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 2 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 3 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 4 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Measure 197: Gtr. 1 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 2 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 3 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). Gtr. 4 has a half note chord (F#4, A4) followed by a quarter note chord (F#4, A4). A double bar line is present after measure 197.

206

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

The musical score for measures 206-208 is as follows:

- Measure 206:**
 - Gtr. 1:** Treble clef, key of B-flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). A triplet bracket is under the first three notes (G4, A4, Bb4).
 - Gtr. 2:** Treble clef, key of B-flat. Notes: D4 (half), C4 (half), Bb3 (half), Ab3 (half), G3 (half), F#3 (half), E3 (half), D3 (half).
 - Gtr. 3:** Treble clef, key of B-flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
 - Gtr. 4:** Treble clef, key of B-flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Measure 207:**
 - Gtr. 1:** Treble clef, key of B-flat. Notes: D4 (half), C4 (half), Bb3 (half), Ab3 (half), G3 (half), F#3 (half), E3 (half), D3 (half).
 - Gtr. 2:** Treble clef, key of B-flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
 - Gtr. 3:** Treble clef, key of B-flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
 - Gtr. 4:** Treble clef, key of B-flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Measure 208:**
 - Gtr. 1:** Treble clef, key of B-flat. Notes: D4 (half), C4 (half), Bb3 (half), Ab3 (half), G3 (half), F#3 (half), E3 (half), D3 (half).
 - Gtr. 2:** Treble clef, key of B-flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
 - Gtr. 3:** Treble clef, key of B-flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
 - Gtr. 4:** Treble clef, key of B-flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).



210

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

214

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This system contains measures 214 through 217. Gtr. 1 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by chords and a final eighth-note phrase. Gtr. 2 plays a continuous eighth-note melody. Gtr. 3 provides harmonic support with chords and eighth notes. Gtr. 4 plays a steady eighth-note bass line. A double bar line appears after measure 215.



218

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This system contains measures 218 through 221. Gtr. 1 continues with a treble clef, one flat key signature, and common time. It includes a sixteenth-note triplet in measure 218 and a more complex melodic line with chords in measure 219. Gtr. 2 continues its eighth-note melody, with some notes beamed together. Gtr. 3 continues its harmonic accompaniment. Gtr. 4 continues its eighth-note bass line. A double bar line appears after measure 220.

222

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Measure 222: Gtr. 1 has a melodic line starting with a trill on G4, followed by a quarter rest. Gtr. 2 has a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Gtr. 3 has a melodic line with chords. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and a trill.

Measure 223: Gtr. 1 has a melodic line with a trill on G4. Gtr. 2 has a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Gtr. 3 has a melodic line with chords. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and a trill.

Measure 224: Gtr. 1 has a melodic line with a trill on G4. Gtr. 2 has a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Gtr. 3 has a melodic line with chords. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and a trill.

Measure 225: Gtr. 1 has a melodic line with a trill on G4. Gtr. 2 has a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Gtr. 3 has a melodic line with chords. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and a trill.

226

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Measure 226: Gtr. 1 has a melodic line starting with a trill on G4, followed by a quarter rest. Gtr. 2 has a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Gtr. 3 has a melodic line with chords. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and a trill.

Measure 227: Gtr. 1 has a melodic line with a trill on G4. Gtr. 2 has a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Gtr. 3 has a melodic line with chords. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and a trill.

Measure 228: Gtr. 1 has a melodic line with a trill on G4. Gtr. 2 has a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Gtr. 3 has a melodic line with chords. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and a trill.

Measure 229: Gtr. 1 has a melodic line with a trill on G4. Gtr. 2 has a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Gtr. 3 has a melodic line with chords. Gtr. 4 has a bass line with eighth notes and a trill.

Lo atara la arache

"Lo ataja la noche"

Hugo Gonzalez

Sebastian Plata

 $\text{♩} = 200$

5

10

15

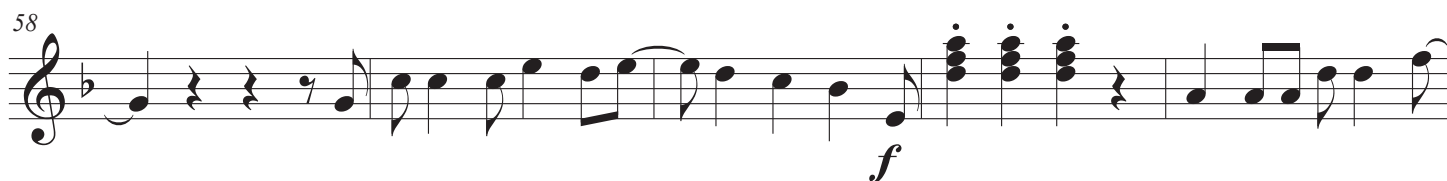
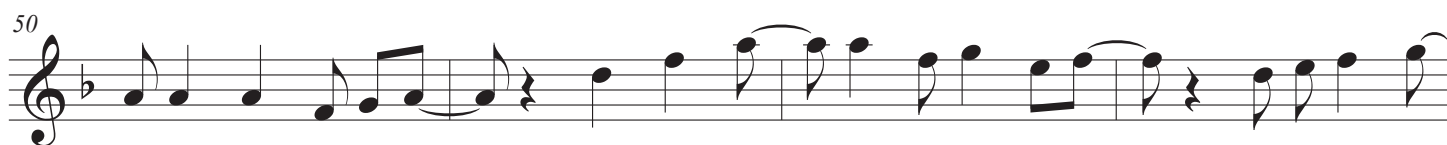
19

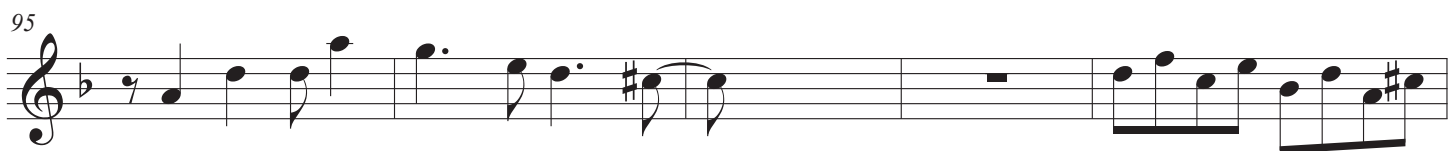
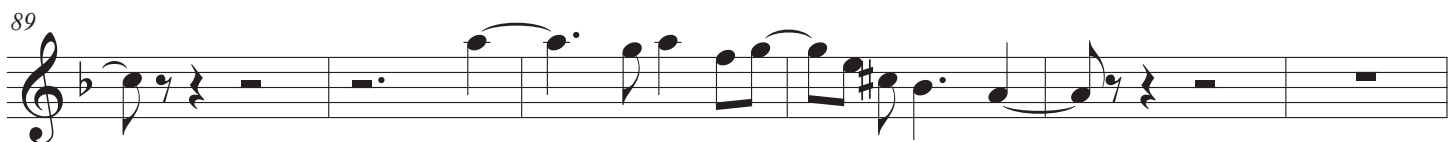
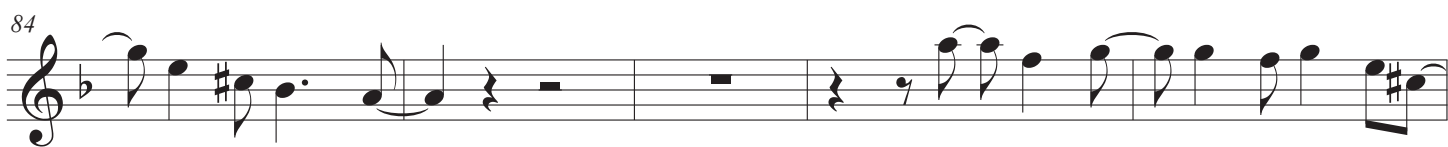
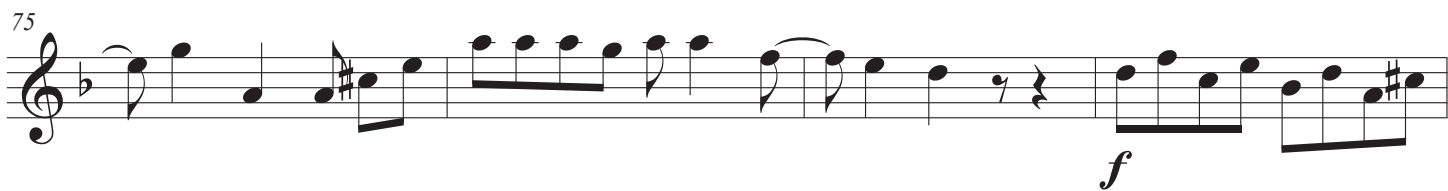
25

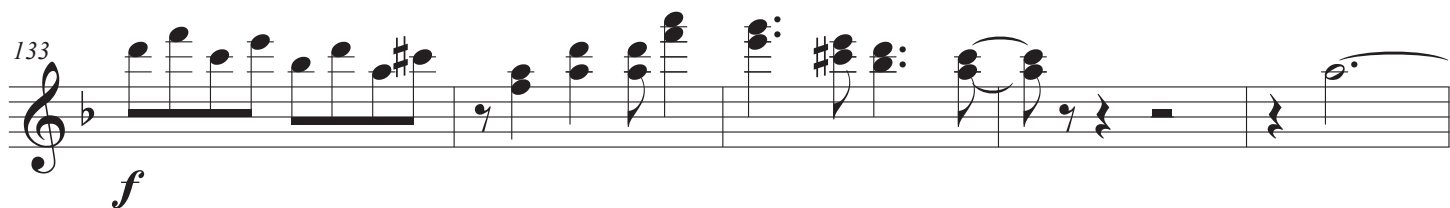
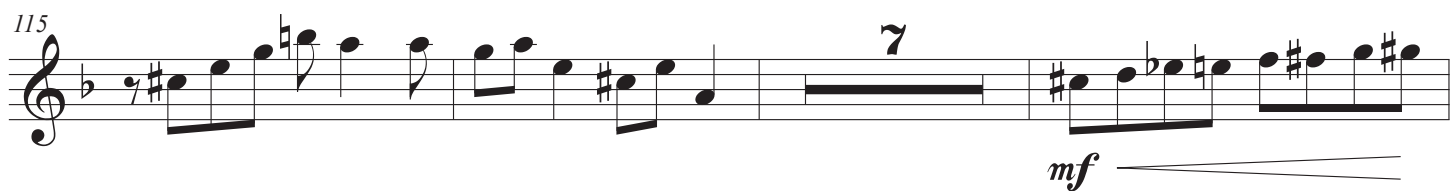
30

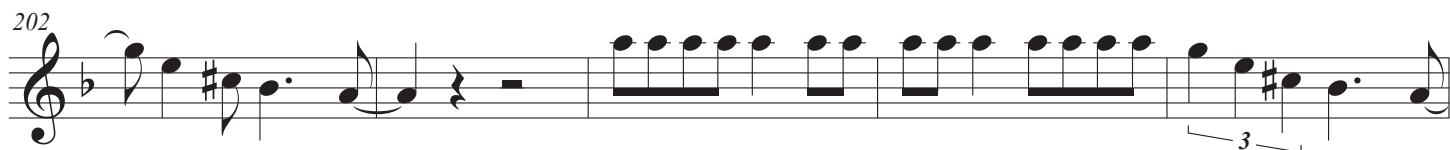
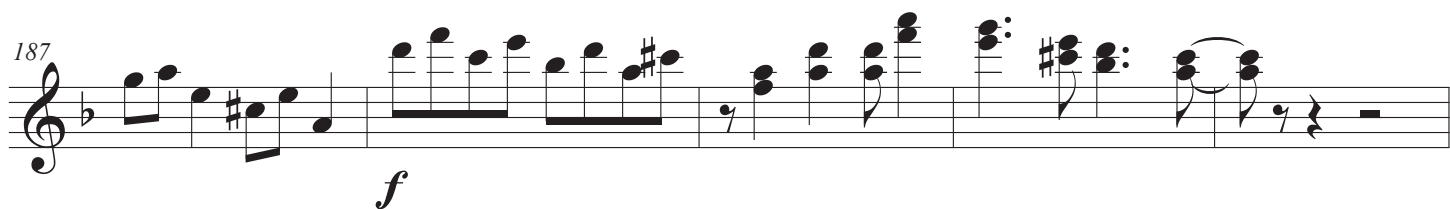
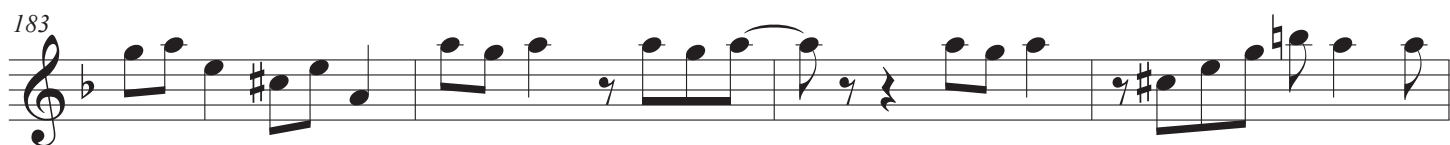
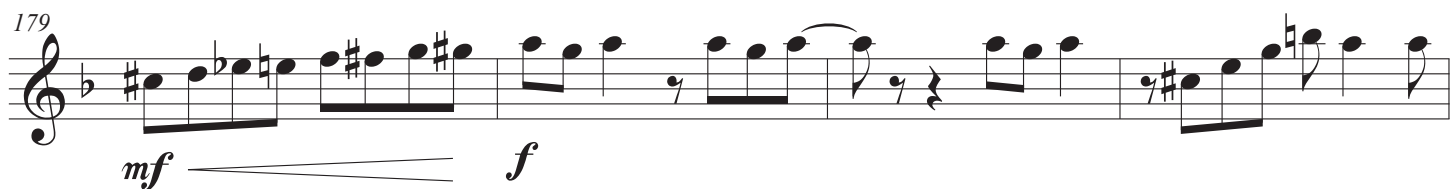
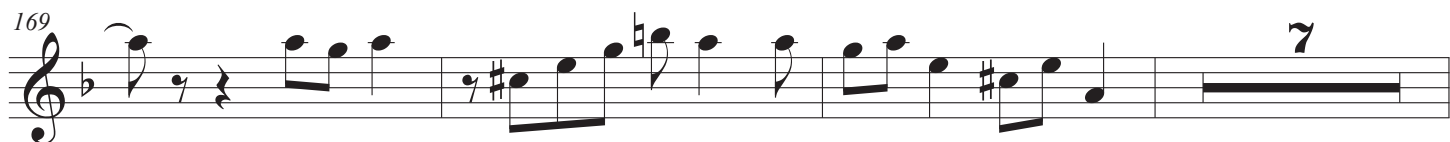
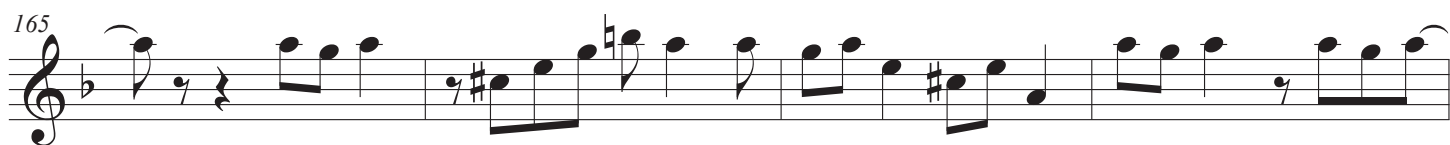
mf

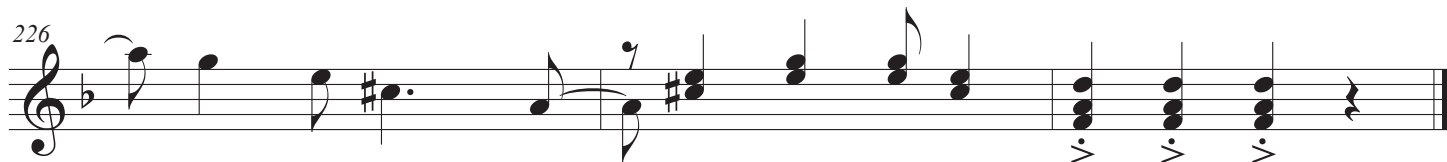
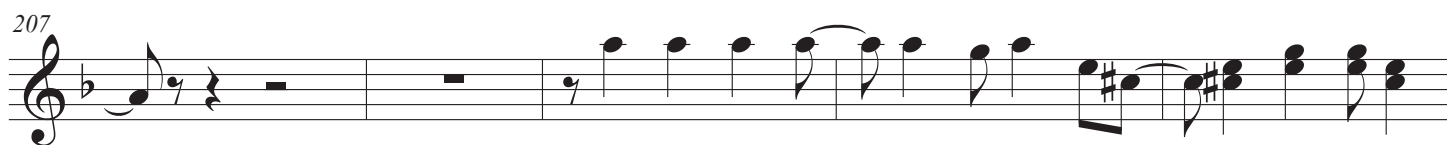
©











Lo atara la arache

"Lo ataja la noche"

Hugo Gonzalez

Sebastian Plata

$\text{♩} = 200$

p

5

10

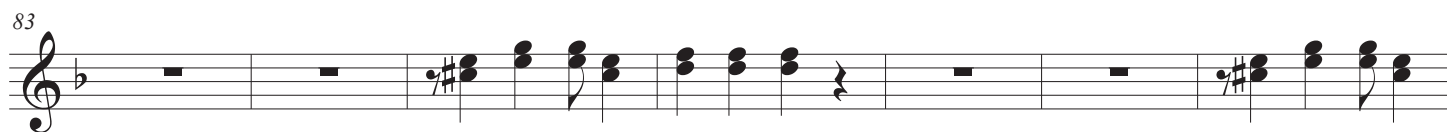
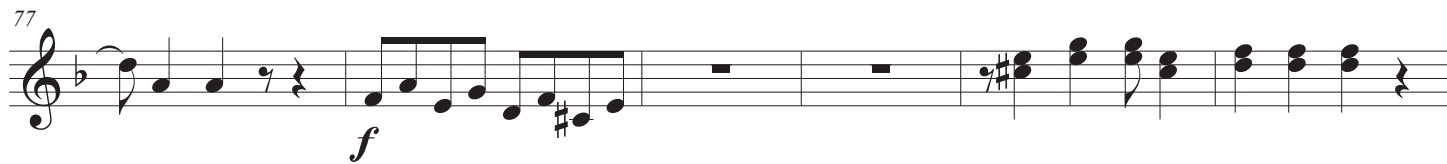
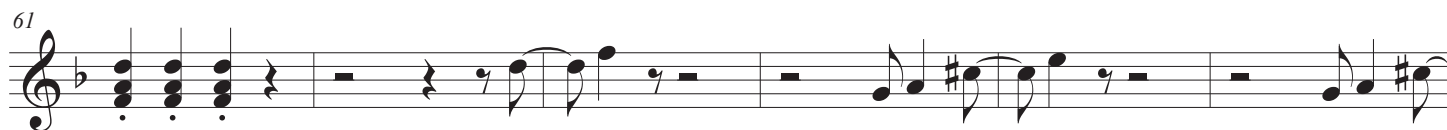
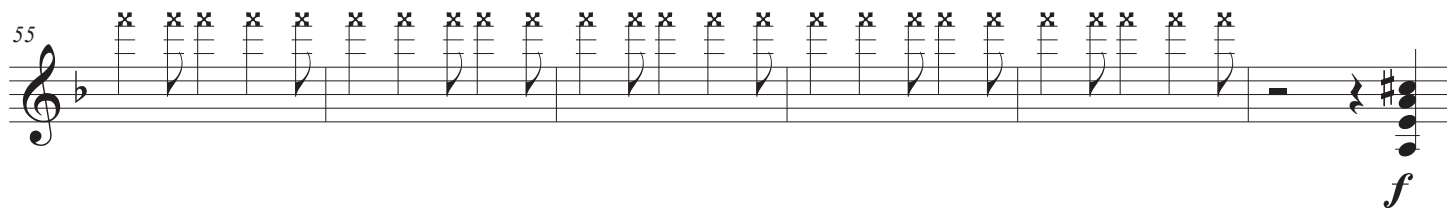
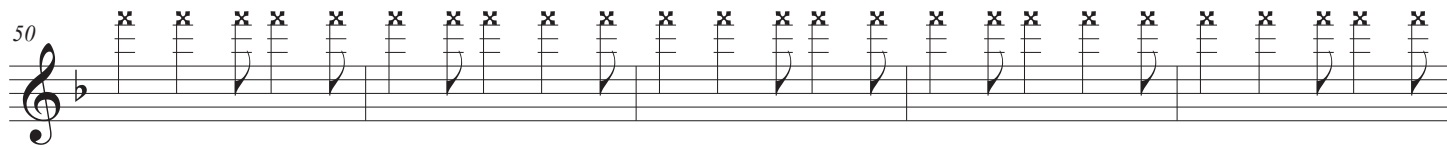
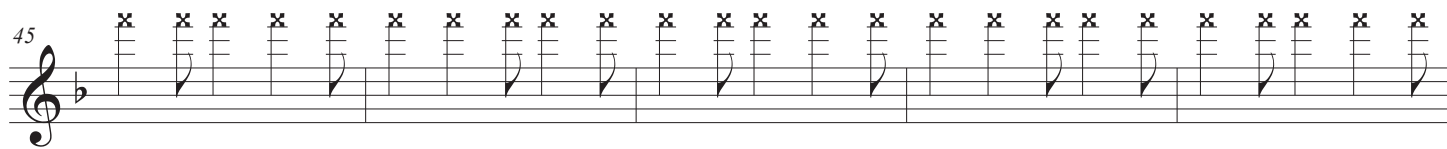
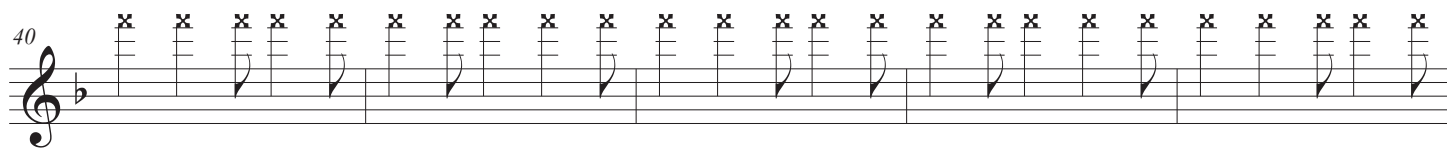
15

20

25

30

35



90

90

97

9

mf *f*

110

115

7

mf *f*

126

Musical notation for measure 126, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals.

131

f

137

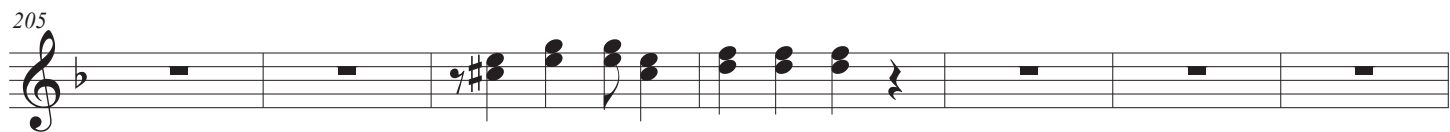
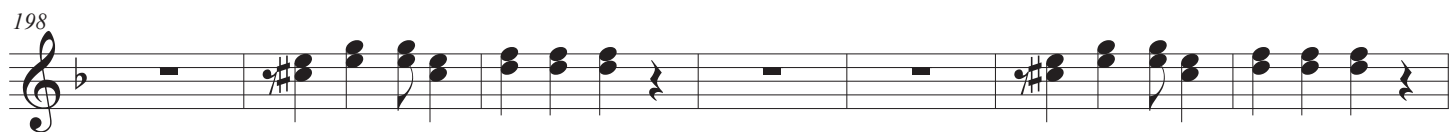
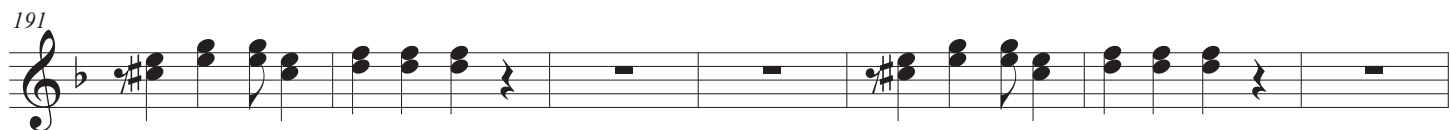
137

144

Musical notation for measures 144-147. Measure 144: Treble clef, key signature of one flat (Bb), time signature of 3/4. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). Measure 145: Treble clef, key signature of one flat (Bb), time signature of 3/4. Notes: C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter). Measure 146: Treble clef, key signature of one flat (Bb), time signature of 3/4. Notes: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Measure 147: Treble clef, key signature of one flat (Bb), time signature of 3/4. Notes: D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter).

151

mf



[illegible]

Lo atara la arache

"Lo ataja la noche"

Hugo Gonzalez

Sebastian Plata

♩ = 200

⑥ = Re

The first staff of music is in 4/4 time, key of B-flat major (one flat). It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo/mood is marked *p* (piano). The notation includes quarter notes, eighth notes, and a half note, with some notes beamed together. There are rests in the first and fourth measures.

12

The first system of the exercise consists of measures 1 through 4. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a five-line staff. Measure 1 contains a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Measure 2 contains a quarter note on C5, a quarter note on D5, and a quarter note on E5. Measure 3 contains a quarter note on F5, a quarter note on G5, and a quarter note on A5. Measure 4 contains a quarter note on B5, a quarter note on C6, and a quarter note on D6. The system ends with a double bar line.

18

Musical notation for measure 18, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with various rests and ties.

24

Musical notation for measure 24. The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes and quarter notes, with some measures containing beams connecting multiple notes. The measure ends with a double bar line.

[illegible]

36

The musical notation for measure 36 is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody begins with a quarter rest, followed by an eighth note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. This is followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The next two measures are tied together, showing a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note Bb3. The final two measures of the measure are tied together, showing a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3.

42

The musical notation for measure 42 is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody begins with a quarter rest, followed by an eighth note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. This is followed by a quarter rest, then an eighth note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The measure concludes with a quarter note Bb4. There are ties between the eighth notes in the first and second groups.

48



54



60



65



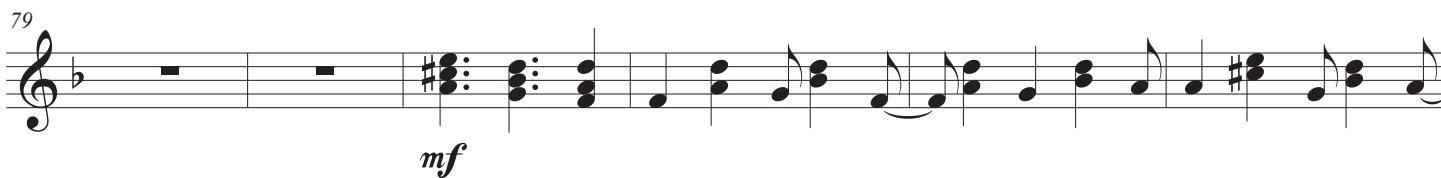
69



74



79

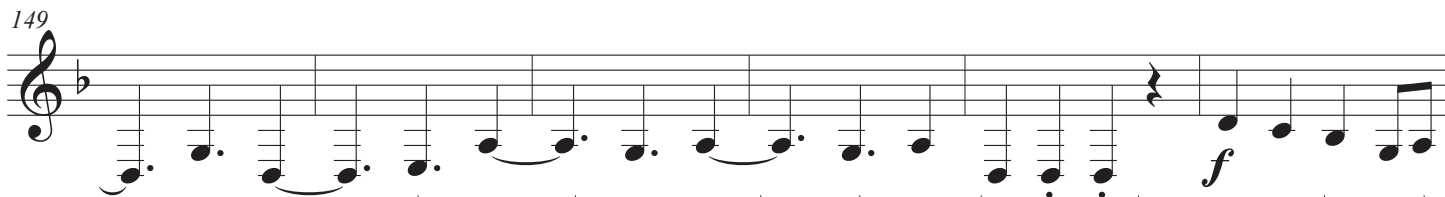
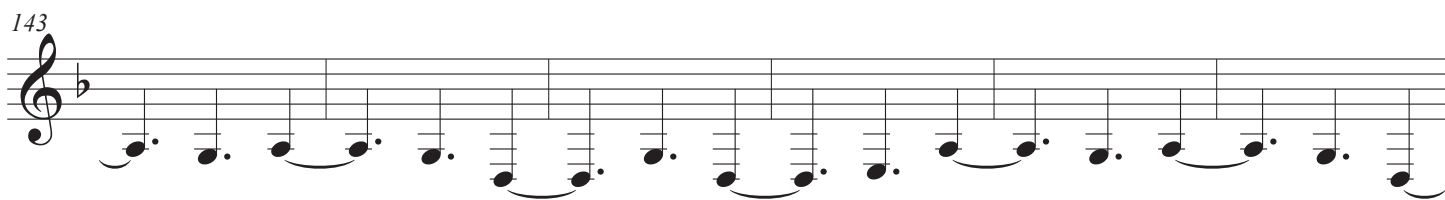
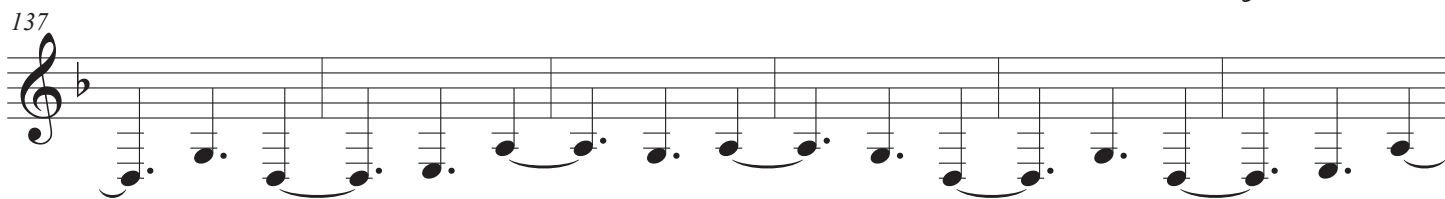


85



90





160

165

170

175

180

185

191

mf

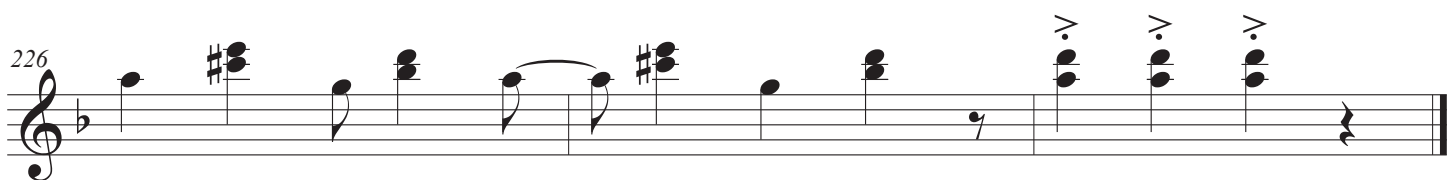
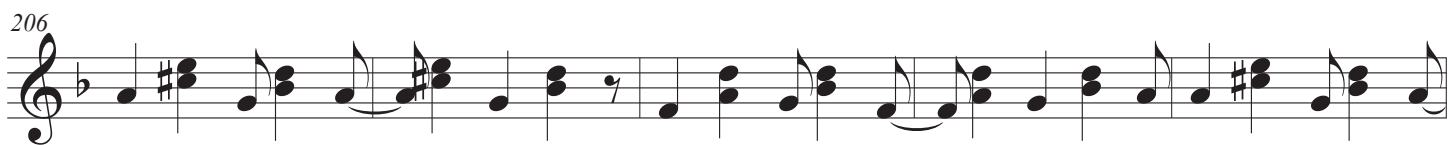
196

201

2

f

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Lo atara la arache". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into measures, with measure numbers 160, 165, 170, 175, 180, 185, 191, 196, and 201 marked at the beginning of their respective staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. A double bar line with a repeat sign is present at measure 185. A fermata is placed over the final note of measure 185. The dynamics *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are indicated. The score concludes with a final measure at 201.



Lo atara la arache

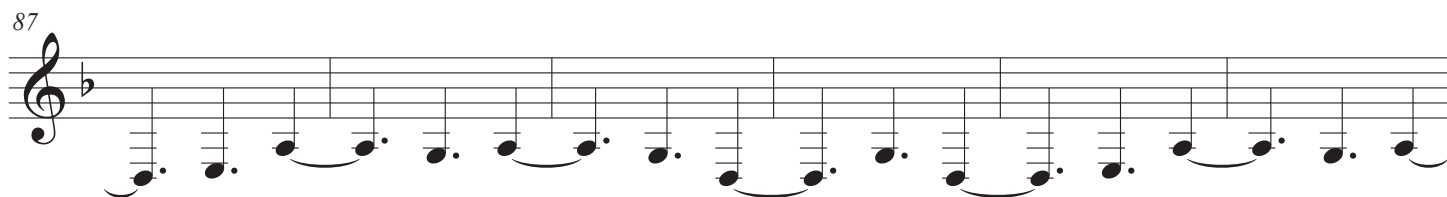
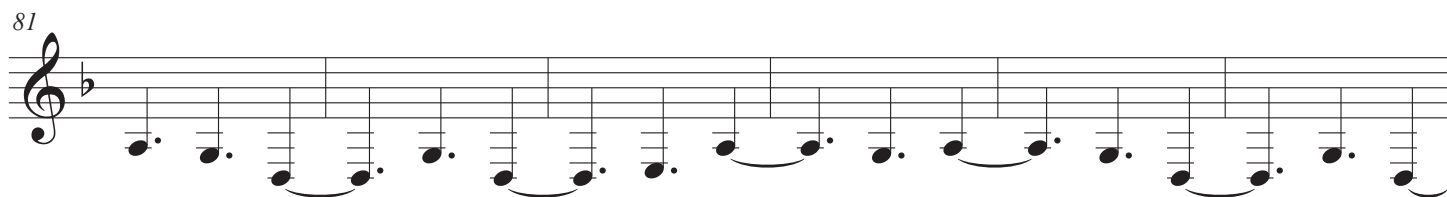
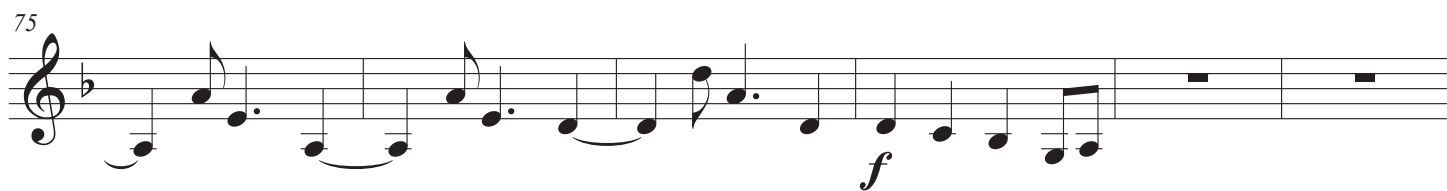
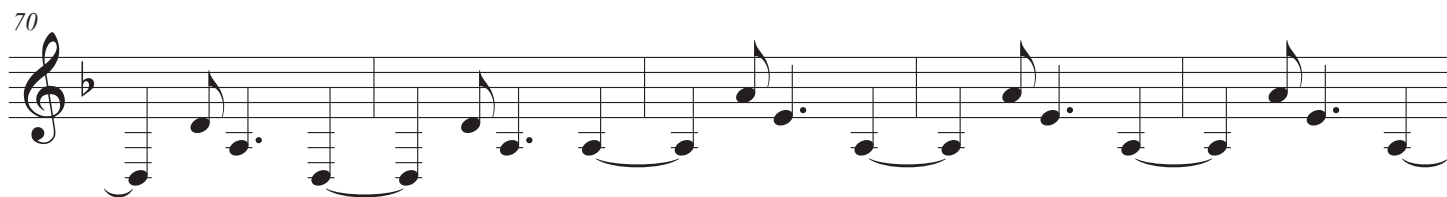
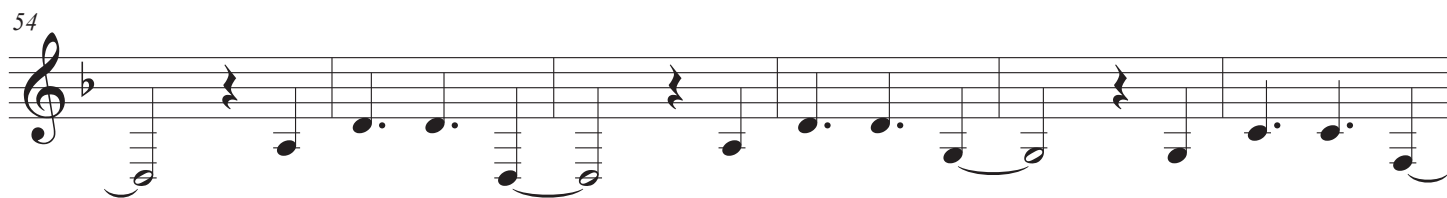
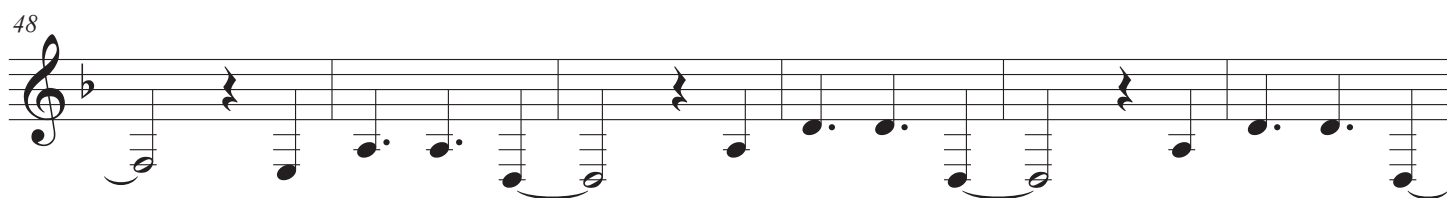
"Lo ataja la noche"

Hugo Gonzalez

Sebastian Plata

$\text{♩} = 200$
(6) = Re
pizz.
mf

6
12
18
24
30
36
42



93

99

104

108

112

116

120

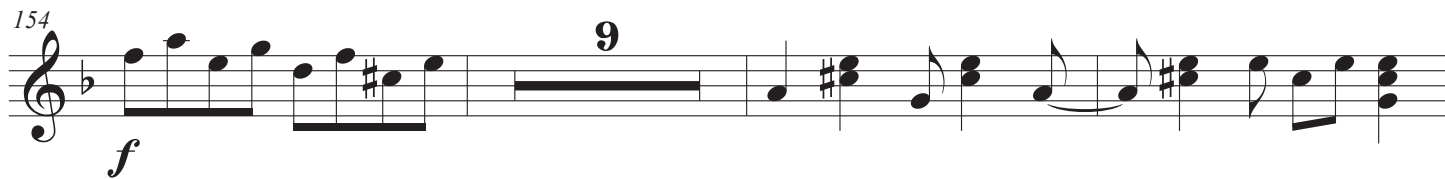
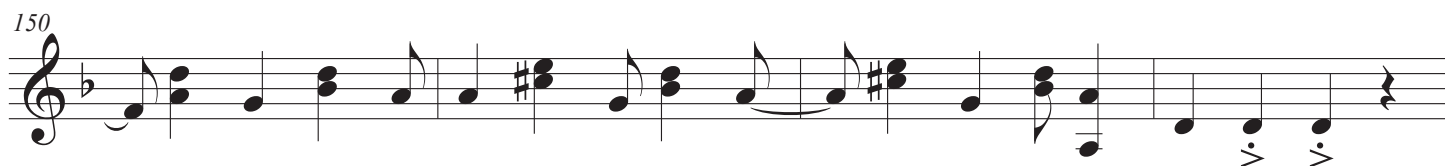
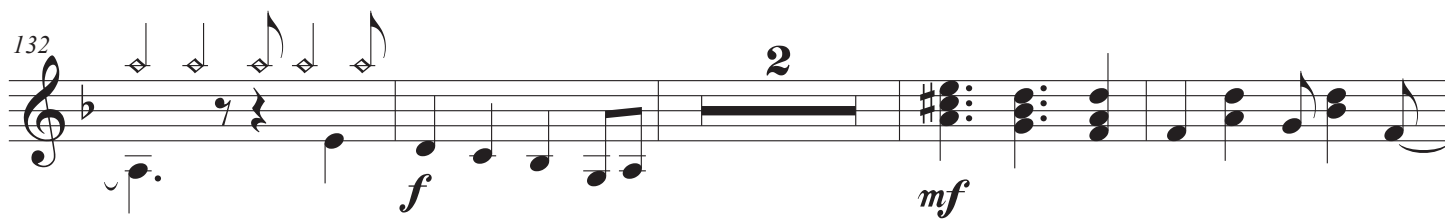
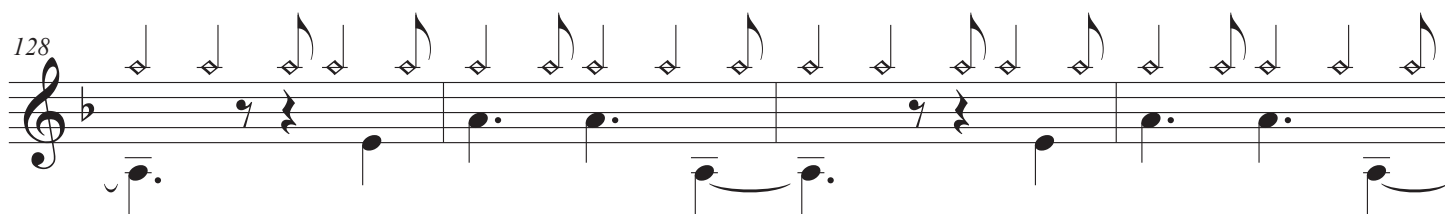
124

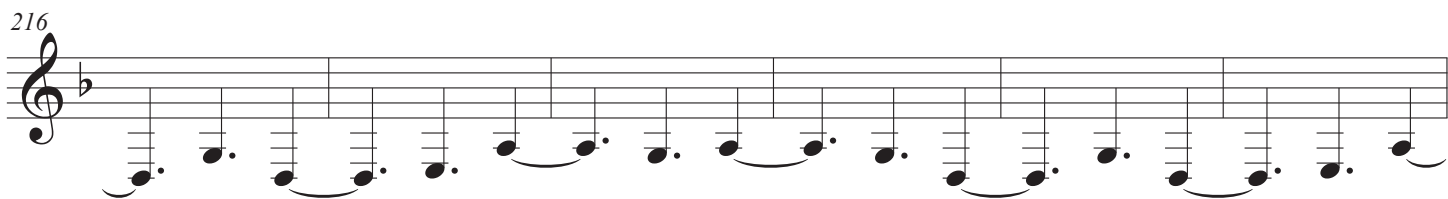
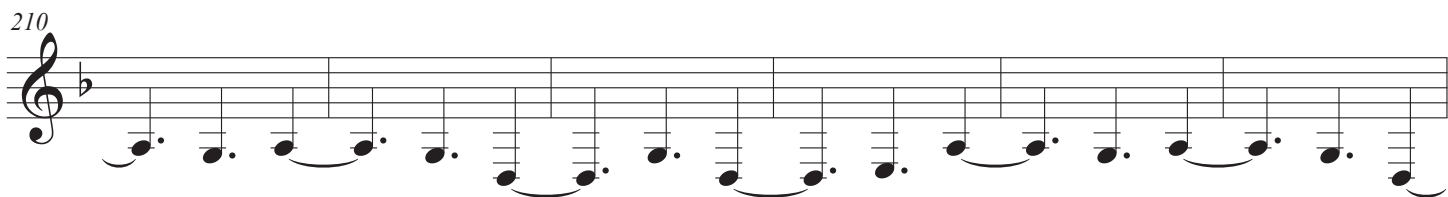
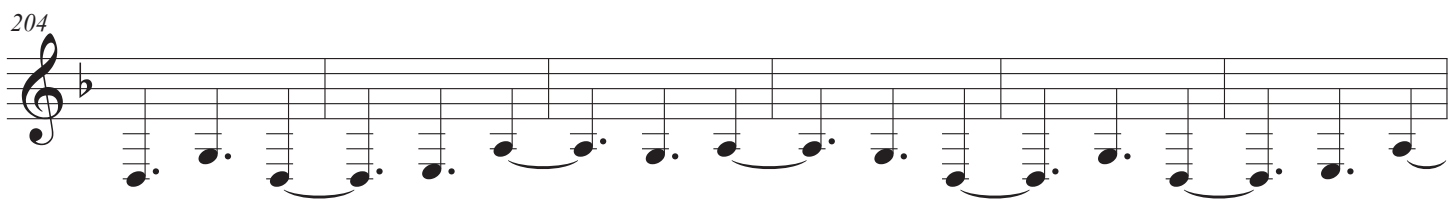
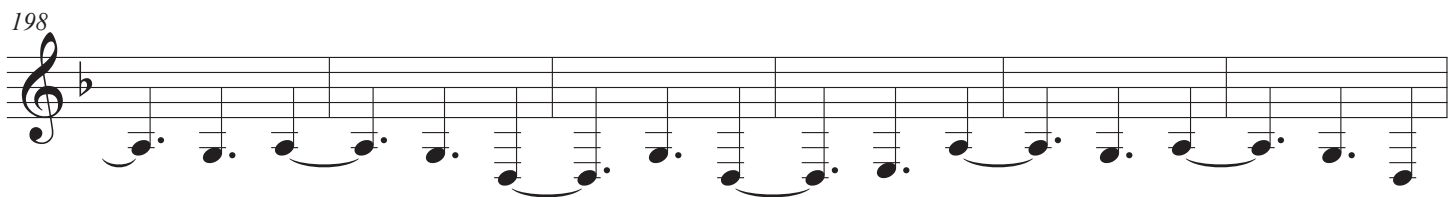
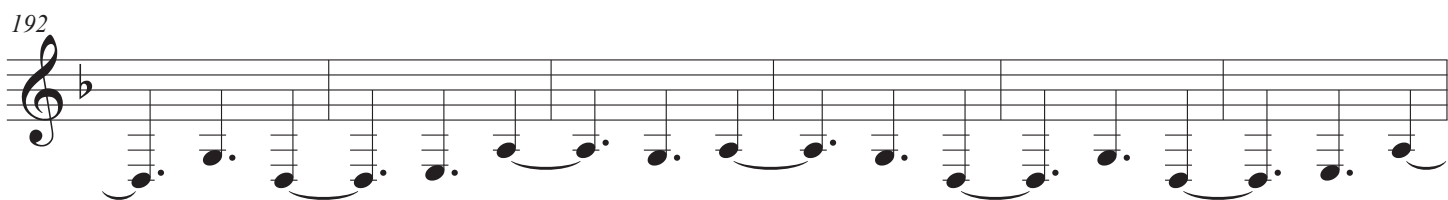
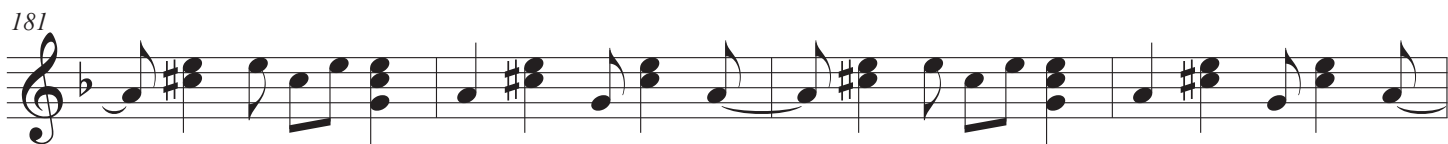
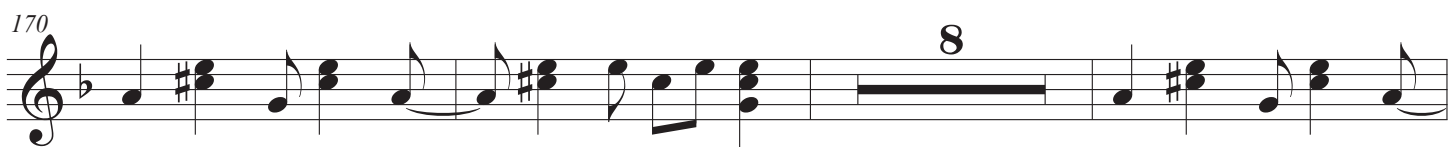
f

mf

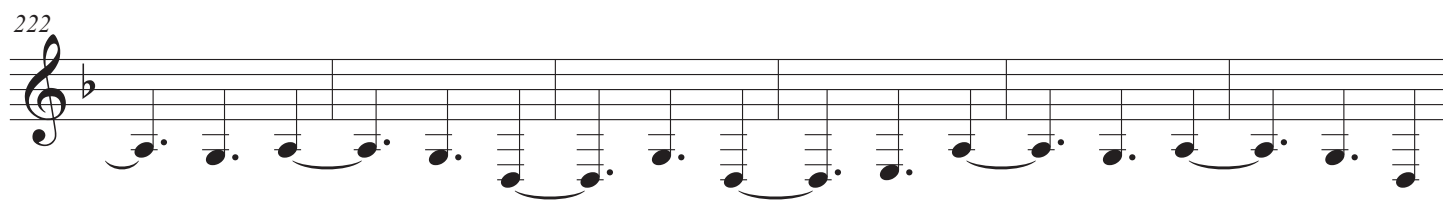
4

1

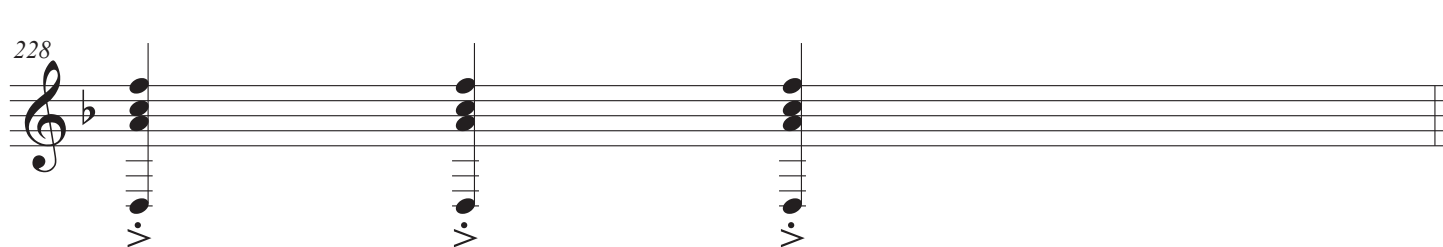




222



228

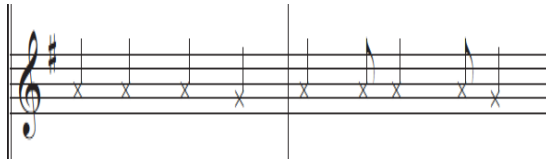


The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled 222, contains measures 222 through 227. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes having slurs. The second staff, labeled 228, contains measures 228 through 230. It also has a treble clef and a key signature of one flat. Measures 228 and 229 show a series of chords, each marked with a 'V' and a dot below the staff. Measure 230 ends with a double bar line.

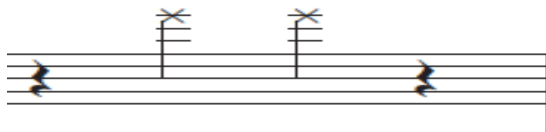


Lo Que Dice Justi

TABLA DE CONVENCIONES



La interpretación de este fragmento se hará sobre la tapa frontal de la guitarra, percutiendo con los dedos. Cuando aparece la nota Sol, se dejarán los dedos sobre la tapa.



Este fragmento se interpretará sobre el aro superior de la guitarra con las uñas.



Para este segmento, se taparan las cuerdas de la guitarra, y con la mano que toca sobre la boca, se hará un abanico tipo flamenco sobre la negra con tremolo, las corcheas se harán para arriba y para abajo con el dedo pulgar sobre todas las cuerdas.



En esta sección las dos guitarras llamadas a hacer el solo (guitarra 2 y 4), se intercalarán el protagonismo. Se propone repetir 8 veces esta sección, sin embargo, queda a potestad del ensamble su duración.



La duración de las notas en el bajo podrá modificarse mediante las notas fantasma.



Este es un ejemplo, queda a potestad del interprete el uso de las notas fantasma.

Lo Que Dice Justi

Justiniano Barreto

Arreglo para Salsa Weyne Gorbea - Adaptación Sebastian Plata

♩ = 177

Classical Guitar 1

Classical Guitar 2

Classical Guitar 3

Classical Guitar 4



Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Lo Que Dice Justi

9

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mp

f

mf

mf

mf

mf



13

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

f

f

Lo Que Dice Justi

17

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4



Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Lo Que Dice Justi

25

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mp

mf

mf



29

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mf

Lo Que Dice Justi

33

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

f

mf

mf

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 33 through 36. It features four guitar staves. Cl. Gtr. 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a series of chords and eighth notes. Cl. Gtr. 2 also has a treble clef and F# key signature, playing chords and eighth notes. Cl. Gtr. 3 has a treble clef and F# key signature, playing eighth notes. Cl. Gtr. 4 has a treble clef and F# key signature, playing eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).



37

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mf

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 37 through 40. It features four guitar staves. Cl. Gtr. 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays eighth notes and chords. Cl. Gtr. 2 also has a treble clef and F# key signature, playing eighth notes and chords. Cl. Gtr. 3 has a treble clef and F# key signature, playing eighth notes. Cl. Gtr. 4 has a treble clef and F# key signature, playing eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Lo Que Dice Justi

41

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mf



45

1.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Lo Que Dice Justi

48 2.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Measure 48: Cl. Gtr. 1 plays a whole note chord (F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 2 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 3 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 4 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Measure 49: Cl. Gtr. 1 rests. Cl. Gtr. 2 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 3 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 4 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Measure 50: Cl. Gtr. 1 rests. Cl. Gtr. 2 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 3 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 4 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Measure 51: Cl. Gtr. 1 rests. Cl. Gtr. 2 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 3 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 4 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5).



52

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Measure 52: Cl. Gtr. 1 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 2 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 3 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 4 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Measure 53: Cl. Gtr. 1 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 2 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 3 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 4 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Measure 54: Cl. Gtr. 1 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 2 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 3 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 4 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Measure 55: Cl. Gtr. 1 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 2 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 3 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5). Cl. Gtr. 4 plays eighth notes (F#4, A4, C#5, F#4, A4, C#5).

Lo Que Dice Justi

56

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mf

f



60

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Lo Que Dice Justi

64

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

This musical system contains measures 64 through 67. It features four guitar staves. Measure 64 shows Cl. Gtr. 1 with a melodic line, Cl. Gtr. 2 with two chords marked with 'x', Cl. Gtr. 3 with a descending eighth-note pattern, and Cl. Gtr. 4 with a bass line. Measure 65 continues these patterns. Measure 66 features a sustained chord in Cl. Gtr. 2. Measure 67 concludes the system with similar textures.



68

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

This musical system contains measures 68 through 71, which are identical to measures 64-67. It features four guitar staves with the same musical notation and textures as the first system.

Lo Que Dice Justi

72

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

This musical system contains measures 72 through 75. It is written for four guitar parts, Cl. Gtr. 1 through 4, in the key of D major (indicated by two sharps). Cl. Gtr. 1 and 2 use treble clefs, while Cl. Gtr. 3 and 4 use bass clefs. Measure 72 features a melodic line in Cl. Gtr. 1 and 3, and a bass line in Cl. Gtr. 4. Measure 73 has a similar structure. Measure 74 shows a sustained chord in Cl. Gtr. 2 and 3. Measure 75 continues the melodic and bass lines. A double bar line is present after measure 74.



76

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

This musical system contains measures 76 through 79. It continues the four-part guitar arrangement. Measure 76 shows a melodic line in Cl. Gtr. 1 and 3, and a bass line in Cl. Gtr. 4. Measure 77 has a similar structure. Measure 78 shows a sustained chord in Cl. Gtr. 2 and 3. Measure 79 continues the melodic and bass lines. A double bar line is present after measure 78.

Lo Que Dice Justi

80

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4



84

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Lo Que Dice Justi

88

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

f



92

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mp

Lo Que Dice Justi

96

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mf



100

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mp

Lo Que Dice Justi

104

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mf

104 105 106 107



108

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

mf

mp

mp

mf

108 109 110 111

Lo Que Dice Justi

112

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

This musical system contains four staves, each labeled 'Cl. Gtr.' followed by a number (1, 2, 3, 4). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is as follows:
- Staff 1: Measure 112 has a half note F#4. Measure 113 has a half note G#4. Measure 114 has a half note A4. Measure 115 has a half note B4.
- Staff 2: Measure 112 has a half note F#4. Measure 113 has a half note G#4. Measure 114 has a half note A4. Measure 115 has a half note B4.
- Staff 3: Measure 112 has a half note F#4. Measure 113 has a half note G#4. Measure 114 has a half note A4. Measure 115 has a half note B4.
- Staff 4: Measure 112 has a half note F#4. Measure 113 has a half note G#4. Measure 114 has a half note A4. Measure 115 has a half note B4.



116

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

This musical system contains four staves, each labeled 'Cl. Gtr.' followed by a number (1, 2, 3, 4). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is as follows:
- Staff 1: Measure 116 has a half note F#4. Measure 117 has a half note G#4. Measure 118 has a half note A4. Measure 119 has a half note B4.
- Staff 2: Measure 116 has a half note F#4. Measure 117 has a half note G#4. Measure 118 has a half note A4. Measure 119 has a half note B4.
- Staff 3: Measure 116 has a half note F#4. Measure 117 has a half note G#4. Measure 118 has a half note A4. Measure 119 has a half note B4.
- Staff 4: Measure 116 has a half note F#4. Measure 117 has a half note G#4. Measure 118 has a half note A4. Measure 119 has a half note B4.

Lo Que Dice Justi

120

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

f

f



x8

124

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

SOLO

SOLO

Lo Que Dice Justi

128

1.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4



132

2.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

f

3

Lo Que Dice Justi

136

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

3

This musical system contains measures 136 through 139. It features four guitar staves. Staff 1 (Cl. Gtr. 1) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and quarter notes. Staff 2 (Cl. Gtr. 2) also has a treble clef and one sharp, playing a more active line with many eighth notes. Staff 3 (Cl. Gtr. 3) has a treble clef and one sharp, playing a chordal accompaniment with some eighth notes. Staff 4 (Cl. Gtr. 4) has a treble clef and one sharp, playing a bass line with eighth notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' at the end of measure 139.



140

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

This musical system contains measures 140 through 143. It features the same four guitar staves. Staff 1 (Cl. Gtr. 1) continues the melodic line. Staff 2 (Cl. Gtr. 2) continues its active eighth-note pattern. Staff 3 (Cl. Gtr. 3) plays chords, with some measures containing whole notes or rests. Staff 4 (Cl. Gtr. 4) plays a bass line with some whole notes and rests. The system ends with a double bar line at the end of measure 143.

Lo Que Dice Justi

144

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4



148

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Lo Que Dice Justi

152

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4



156

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Lo Que Dice Justi

160

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Musical score for measures 160-163. The score is written for four guitar parts (Cl. Gtr. 1-4) in G major (one sharp). The key signature is G major. The time signature is 4/4. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (marked with an asterisk) and a tremolo effect (marked with a vertical line and a wavy line). The first staff (Cl. Gtr. 1) features a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (Cl. Gtr. 2) features a more complex melodic line with eighth and quarter notes. The third staff (Cl. Gtr. 3) features a melodic line with eighth and quarter notes. The fourth staff (Cl. Gtr. 4) features a melodic line with eighth and quarter notes.



164

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Musical score for measures 164-167. The score is written for four guitar parts (Cl. Gtr. 1-4) in G major (one sharp). The key signature is G major. The time signature is 4/4. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (marked with an asterisk) and a tremolo effect (marked with a vertical line and a wavy line). The first staff (Cl. Gtr. 1) features a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (Cl. Gtr. 2) features a more complex melodic line with eighth and quarter notes. The third staff (Cl. Gtr. 3) features a melodic line with eighth and quarter notes. The fourth staff (Cl. Gtr. 4) features a melodic line with eighth and quarter notes.

Lo Que Dice Justi

168

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

f



172

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

Cl. Gtr. 4

Lo Que Dice Justi

Justiniano Barreto

Arreglo praa Salsa Weyne Gorbea - Adaptación Sebastian Plata

♩ = 177

3

mf

8

mp

f

mf

14

f

i m

20

26

mf

32

37

42

1.

2.

Lo Que Dice Justi

50 **2**

57

62

68

73

79

84

f

90

95

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). It consists of nine staves of music. The first staff (measures 50-56) begins with a double bar line and a '2' above it, followed by a series of eighth-note triplets. The second staff (measures 57-61) includes some measures with 'x' marks above them. The third staff (measures 62-67) continues the melodic development. The fourth staff (measures 68-72) also features 'x' marks. The fifth staff (measures 73-78) shows a melodic phrase ending with a half note. The sixth staff (measures 79-83) continues the melody. The seventh staff (measures 84-89) includes a dynamic marking of 'f' (forte) and a descending melodic line. The eighth staff (measures 90-94) features a series of eighth notes and a repeat sign. The ninth staff (measures 95-99) concludes the piece with a final melodic phrase and a repeat sign.

Lo Que Dice Justi

100

105

111

119

124

129

134

139

144

mf

f

x8

1. 2.

The image displays a musical score for the piece 'Lo Que Dice Justi'. It consists of eight staves of music, each beginning with a measure number. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first staff (100) features a repeat sign and a key signature change to one sharp. The second staff (105) includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The third staff (111) shows a series of chords. The fourth staff (119) begins with a forte (f) dynamic and a 'x8' marking. The fifth staff (124) contains complex rhythmic patterns with fingerings and a first/second ending bracket. The sixth staff (129) continues the melody with a first/second ending bracket. The seventh staff (134) and eighth staff (144) show further melodic development. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef.

Lo Que Dice Justi

149



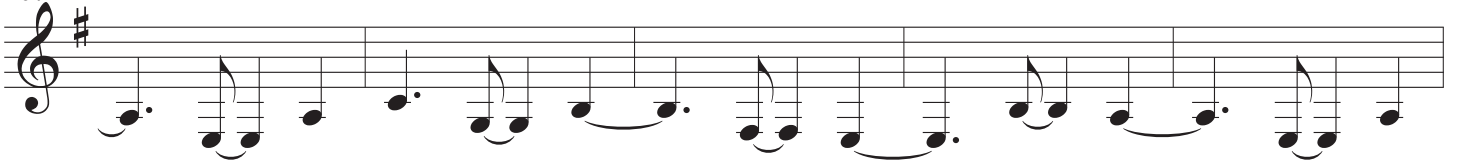
154



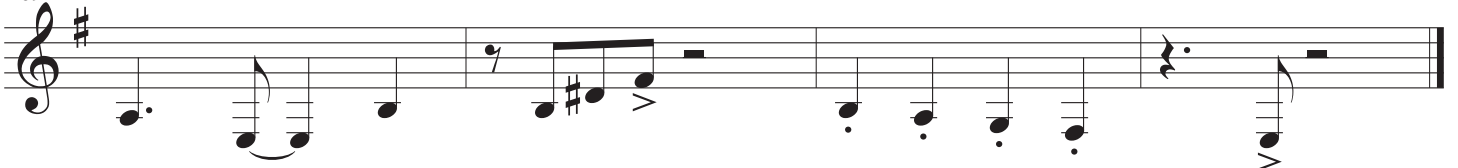
159



164



169



Lo Que Dice Justi

Justiniano Barreto

Arreglo para Salsa Weyne Gorbea - Adaptación Sebastian Plata

♩ = 177

3

mf

8

mp *f* *mf*

14

f

21

27

33

f

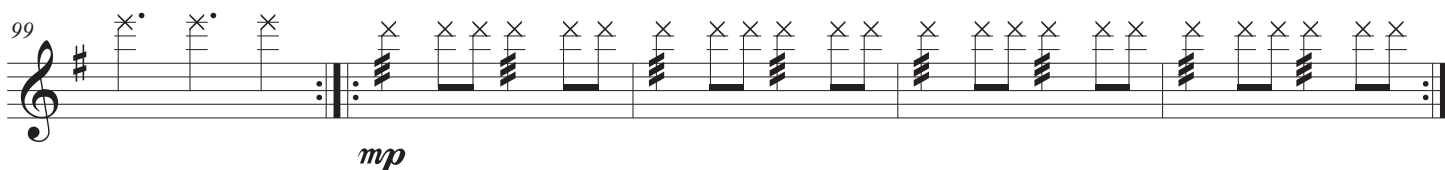
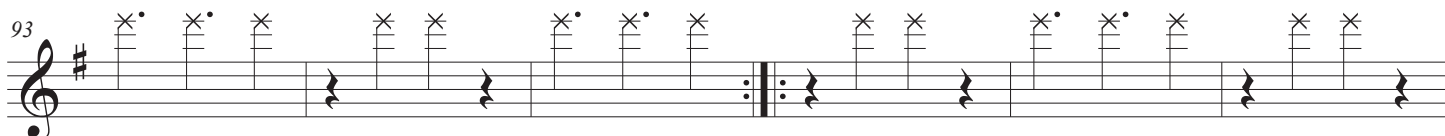
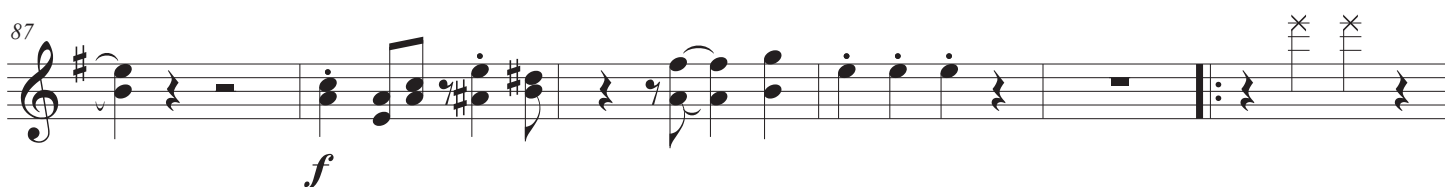
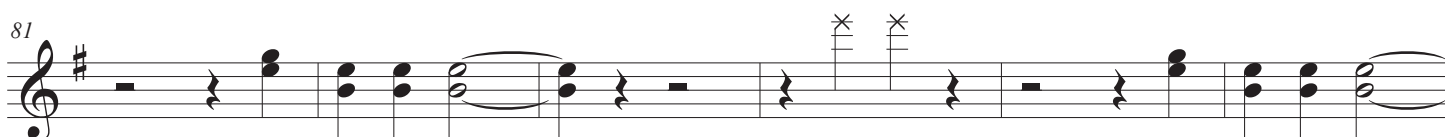
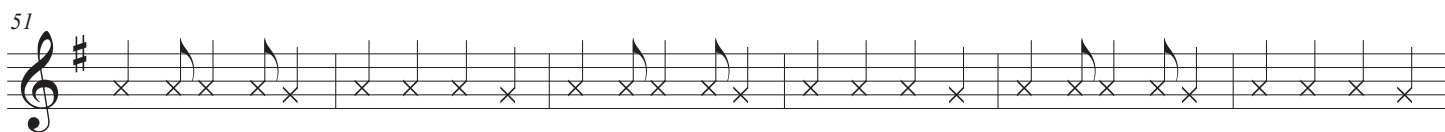
39

mf *mf*

45

1. 2.

Lo Que Dice Justi



Lo Que Dice Justi

104

mf

mp

Musical staff 104-109: Treble clef, key of D major. Measures 104-109. Measures 104-108 contain eighth notes with 'x' marks above them. Measure 109 contains a whole note chord. Dynamics: *mf* (measures 104-108), *mp* (measure 109).

110

Musical staff 110-116: Treble clef, key of D major. Measures 110-116. Measures 110-111 contain eighth notes. Measures 112-113 contain whole notes. Measures 114-115 contain eighth notes. Measure 116 contains a whole note chord.

117

f

Musical staff 117-121: Treble clef, key of D major. Measures 117-121. Measures 117-118 contain whole notes. Measures 119-121 contain eighth notes. Dynamics: *f* (measures 119-121).

122

x8

SOLO

Musical staff 122-127: Treble clef, key of D major. Measures 122-127. Measures 122-123 contain eighth notes. Measures 124-125 contain whole notes. Measures 126-127 contain eighth notes. Dynamics: *f* (measures 124-125). Markings: **SOLO** (measures 126-127), **x8** (measures 124-125).

128

1. #

Musical staff 128-131: Treble clef, key of D major. Measures 128-131. Measures 128-130 contain eighth notes. Measure 131 contains a whole note chord. Markings: 1. # (measure 131).

132

2. #

Musical staff 132-135: Treble clef, key of D major. Measures 132-135. Measures 132-133 contain eighth notes. Measures 134-135 contain whole notes. Markings: 2. # (measure 134).

136

Musical staff 136-139: Treble clef, key of D major. Measures 136-139. Measures 136-137 contain eighth notes. Measures 138-139 contain whole notes.

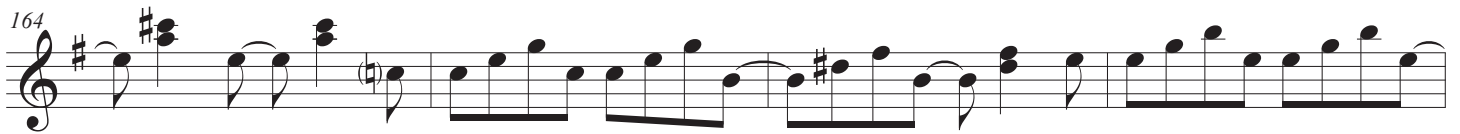
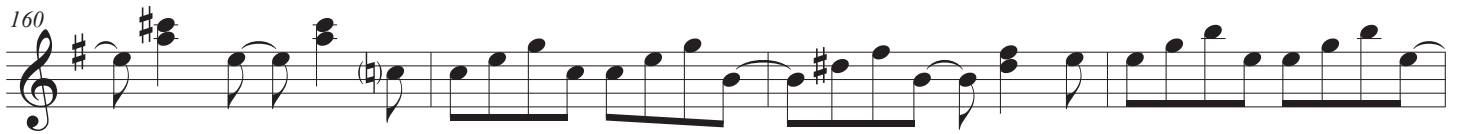
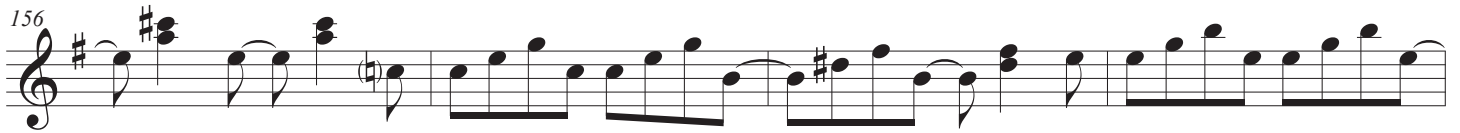
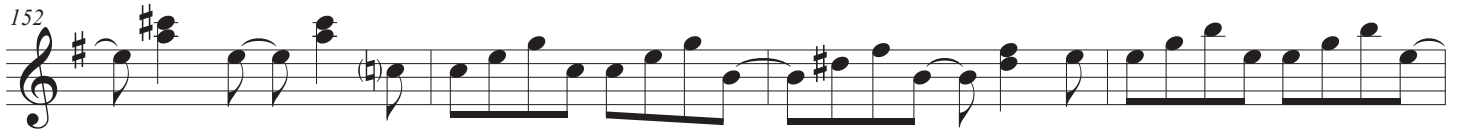
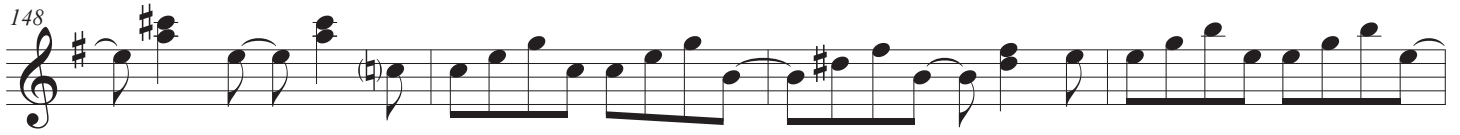
140

Musical staff 140-143: Treble clef, key of D major. Measures 140-143. Measures 140-141 contain eighth notes. Measures 142-143 contain whole notes.

144

Musical staff 144-147: Treble clef, key of D major. Measures 144-147. Measures 144-145 contain eighth notes. Measures 146-147 contain whole notes.

Lo Que Dice Justi



Lo Que Dice Justi

Justiniano Barreto

Arreglo para Salsa Weyne Gorbea - Adaptación Sebastian Plata

$\text{♩} = 177$

⑥ = Re

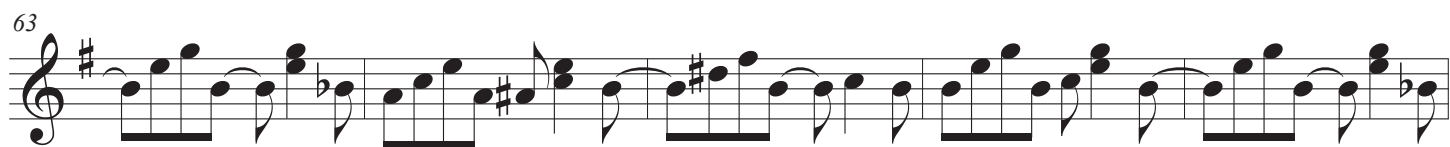
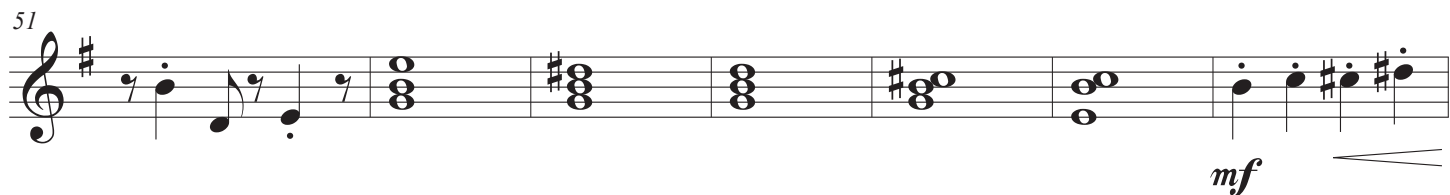
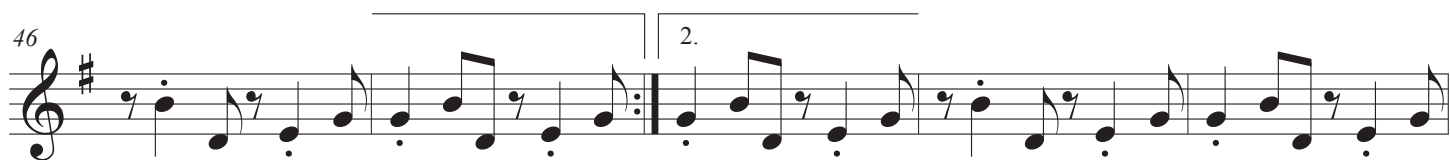
f

mf

mp *mf*

mf

Lo Que Dice Justi



Lo Que Dice Justi

84

88

93

98

103

108

116

123

129

mp

f

x8

1.

2.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in the key of D major (one sharp). It consists of nine staves of music. The first staff (84-87) features a continuous eighth-note melody. The second staff (88-92) includes chords and a repeat sign. The third staff (93-97) continues with eighth-note patterns and a repeat sign. The fourth staff (98-102) features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The fifth staff (103-107) continues this pattern. The sixth staff (108-115) is marked *mp* and features a sustained chord with a tremolo effect. The seventh staff (116-122) is marked *f* and includes a box labeled 'x8' over a chord. The eighth staff (123-128) features a repeat sign and a final melodic phrase. The ninth staff (129-132) provides two endings, labeled 1. and 2., for the piece.

Lo Que Dice Justi

134

139

145

150

155

160

165

171

This musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The piece is divided into measures, with measure numbers 134, 139, 145, 150, 155, 160, 165, and 171 indicated at the start of their respective lines. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests. Dynamic markings include a forte 'f' at measure 165 and a crescendo hairpin at measure 139. There are also asterisks (*) above certain notes in measures 145, 150, 155, and 160, which may indicate specific performance techniques or fingerings. The score concludes with a double bar line at measure 171.

Lo Que Dice Justi

Justiniano Barreto

Arreglo para Salsa Weyne Gorbea - Adaptación Sebastian Plata

♩ = 177

⑥ = Re

4

8

13

18

23

28

34

39

mf

mf

mf

Lo Que Dice Justi

45 1. 2.

51

58

63

68

73

78

83

88

f

mp

This musical score is written for a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is divided into two main sections, labeled '1.' and '2.' at the beginning. The first section (measures 45-50) features a melody with eighth and quarter notes, including a repeat sign. The second section (measures 51-88) continues the melody with various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes. A dynamic marking of *f* (forte) appears at measure 56, and *mp* (mezzo-piano) appears at measure 88. The score concludes with a final measure (89) featuring a series of sixteenth notes marked with 'x'.

Lo Que Dice Justi

[illegible]

Lo Que Dice Justi

