

**“Interpretación de la guitarra eléctrica  
en el contexto caribeño”**

*Monografía presentada para obtener el título  
de Licenciado en música*

**Edwin Andrés Pérez Rojas**

**Código: 2015175039**

**Asesor: Javier Riveros Castillo**

**Universidad Pedagógica Nacional**

**Facultad de Artes**

**Licenciatura en Música**

**Bogotá, 2020**

## Agradecimientos

*Son muy diversos los motivos por los cuales uno como ser humano y como artista se puede sentir agradecido, y es que, en tan solo la sutileza de poseer la cualidad de transformar la vida en sonido y de poder expresar lo que en esencia se es como sujeto, ya en si es el mérito y el sentimiento más significativo que se pueda adquirir y por el cual se podría vivir en agradecimiento toda la vida.*

*En este sentido los agradecimientos siempre serán: a la vida, a la música, a la familia, a todos y cada uno de los seres amados, al amor y a la pasión por el arte, a la guitarra, y a todas las personas y momentos que han sido la inspiración y la fuerza para la formación como músico y artista profesional.*

## Tabla de contenido

### Contenido

Agradecimientos.....	2
Tabla de contenido.....	3
Introducción.....	5
1. Capítulo: Anteproyecto .....	6
1.1. Delimitación del tema.....	6
1.2. Planteamiento del problema.....	7
1.3. Pregunta de investigación .....	8
1.4. Objetivo General:.....	9
1.5. Objetivos Específicos: .....	9
1.6. Justificación .....	10
1.7. Estado del Arte.....	11
2. Capítulo: Marco teórico.....	14
2.1. Sobre la investigación en las monografías.....	15
2.2. Breve reseña histórica de la guitarra.....	21
2.3. Sobre el fenómeno del arte .....	24
2.4. Sobre la historia de la música en la formación .....	26
2.4.1. Breve historia de las músicas caribeñas .....	30
2.4.2. La Religión antillana .....	34
2.4.3. Músicas Cubanas.....	35
2.4.4. La influencia de lo indígena.....	40
2.4.5. Escritos sobre música popular.....	42
2.4.6. La salsa comercial .....	44
3. Análisis.....	46
3.1. El carretero (G. Portabales) minuto: 00.00 a 0.50 .....	46
3.2. Que cosa tendrán las mujeres (Flamboyán) minuto 00.00 a 00.58.....	51
3.3. Mi muchachita (Guayacán) minuto 03.27 a 04.01.....	57

3.4. Cha cha (Alain Pérez) minuto 02.01 a 02.23 .....	61
4. Análisis de la propuesta interpretativa.....	66
4.1. Como te hago entender (Roberto Roena) .....	67
4.2. Canción (Sonora ponceña).....	69
5. Estadísticas .....	71
5.1. Población: segundo semestre .....	71
5.1.1. Pregunta 1.....	72
5.1.2. Pregunta 2.....	73
5.1.3. Pregunta 3:.....	75
5.1.4. Pregunta 4:.....	76
5.1.5. Audición .....	78
5.2. Población: sexto semestre .....	80
5.2.1. Pregunta 1:.....	81
5.2.2. Pregunta 2:.....	82
5.2.3. Pregunta 3:.....	84
5.2.4. Pregunta 4.....	85
5.2.5. Audición .....	87
6. Conclusiones.....	89
7. Bibliografías .....	92
8. Anexos .....	94
.....	95

## **Introducción**

En la primera parte de este trabajo, se encontrarán algunas descripciones generales sobre el objeto de estudio, además esta sección del trabajo pretende delimitar y reconocer los propósitos y objetivos que trazarán la ruta para la investigación. En el segundo capítulo de la monografía se podrá percibir, que la construcción del marco teórico del proyecto está dividida en tres secciones: en la primera sección se encontrara algunos planteamientos acerca de la investigación y de la importancia del concepto en su etimología, además de reconocer en qué forma aplica como parte de los trabajos de tipo monográfico; en la segunda sección se constituye a partir de la perspectiva del arte y como este se ha visto reformado por las distintas culturas de acuerdo a la época histórica; en la tercera sección se habla sobre algunos aspectos históricos de las músicas caribeñas y su desarrollo social y cultural, al mismo tiempo de reconocer el papel fundamental de la historia de la música en la formación académica. En el capítulo tres se podrá observar el análisis de cuatro fragmentos de obras representativas del repertorio de música caribeña donde se encuentra presente la participación de la guitarra en su interpretación. En el cuarto capítulo se encuentra el análisis de la propuesta interpretativa por parte del autor durante su ejercicio como guitarrista eléctrico de la Orquesta Música del Caribe de la Universidad Pedagógica Nacional este análisis tiene como objetivo, dar una mirada a la necesidad de conocer un paradigma sobre el cual se puedan abordar los repertorios caribeños desde la guitarra en un contexto como el de la orquesta de la U.P.N. En el capítulo cinco se encontrará la sistematización de una encuesta realizada a los estudiantes que cursan la asignatura de gramática de los semestres segundo y sexto en la Universidad Pedagógica Nacional. Finalmente, en el sexto capítulo se encontrarán las conclusiones resultantes de este trabajo.

## **1. Capítulo: Anteproyecto**

### **1.1. Delimitación del tema**

Este trabajo de investigación tiene una perspectiva direccionada hacia el análisis musical en confluencia con las relaciones históricas y culturales que han conllevado a la aparición de la guitarra en la música caribeña latina. Comprende una serie de transcripciones en las cuales se pretende realizar el análisis musical, para que posteriormente se pueda dilucidar el rol de la guitarra eléctrica en las músicas caribeñas y a partir de ello generar así un ejemplo propio de la forma interpretativa, con arreglos compositivos para la ejecución de la guitarra eléctrica dentro de la Orquesta de Músicas del Caribe de la Universidad Pedagógica Nacional.

## 1.2. Planteamiento del problema

Poder evidenciar el papel y desempeño de la guitarra eléctrica en los géneros musicales caribeños ha sido un enigma, puesto que desde el punto de vista histórico es difusa su participación, sin embargo, el interés de esta investigación se hace en la necesidad de resaltar las expresiones musicales de nuestra cultura<sup>1</sup>, así mismo, darle forma a un discurso donde se apropie y consoliden nuevas investigaciones enfocadas a temáticas como la de esta monografía, donde se analice la participación en las músicas propias de nuestro contexto cultural, no solo del país sino de la región latinoamericana y caribeña y de instrumentos como la guitarra quien en sus distintos roles interpretativos, arreglisticos y compositivos ha sido fundamental para el desarrollo de la gran mayoría de nuestras músicas en su aspecto histórico, social y cultural.

---

<sup>1</sup> En este trabajo investigativo se podría argumentar diferentes enunciaciones a través se escritos referentes al tema en cuestión, como lo son “música folclórica”, “músicas tradicionales”, “música popular”. Sin embargo, como nuestro interés va enfocado a la interpretación, no nos referiremos a este aspecto más que en algunas formulaciones como en las de autores como Bela Bartok, incluso músicos como leonardo acosta cuando se refieren a “música seudopopular”

### **1.3. Pregunta de investigación**

**¿Qué elementos estructurales, rítmicos, melódicos y armónicos, se pueden trabajar según los distintos estilos interpretativos de la guitarra eléctrica, para que dicho instrumento adopte un rol definido dentro de la ejecución instrumental en el conjunto musical orquesta de salsa?**

#### **1.4. Objetivo General:**

Visualizar y reconocer el rol de la guitarra desde su participación en las músicas caribeñas y en sus distintas facetas a nivel interpretativo dentro del conjunto instrumental orquesta salsa, reconociendo los lenguajes que se aproximen más al estilo musical y así, poder estructurar un conocimiento en función de la adaptación y creación de arreglos para la interpretación de la guitarra en el desarrollo rítmico-melódico y armónico, para la aplicación propia a la formación musical y que sirva como referencia al abordar este estilo musical desde la guitarra eléctrica.

#### **1.5. Objetivos Específicos:**

- El desarrollo técnico interpretativo de la guitarra eléctrica en función de la orquesta de salsa
- Análisis de fragmentos de obras que contengan dentro de su instrumentación la guitarra eléctrica junto con las músicas del caribe por medio de transcripciones y métodos de análisis
- Establecimiento del contexto histórico para resaltar los hechos que dieron lugar a la participación de la guitarra en las músicas caribeñas
- Creación arreglos compositivos desde los repertorios de la orquesta de la U.P.N.

## **1.6. Justificación**

Este proyecto tiene como intención particular fomentar el interés por indagar las músicas propias de la región latinoamericana y caribeña, pues es allí donde se consolidará un conocimiento concreto de los distintos fenómenos sociales, culturales y artísticos que han madurado con el transcurso del tiempo y que han formado parte del contexto de la historia latinoamericana reciente, quien a su vez nos convoca por el simple carácter de pertenecer a dicho contexto social. No se pretende que este trabajo sea un estudio juicioso de la historia del arte, puesto que allí ya existen varios productos de otros autores en los cuales se ha explicado de manera detallada estos temas de estudio, sino más bien entender el valor de lo histórico y como cada aporte ha permitido que se forjen las expresiones artísticas y culturales actuales. Es allí donde se puede dilucidar el aporte y la participación fundamental que puede tener un instrumento como la guitarra para el desarrollo de músicas propias del contexto latinoamericano y caribeño, adaptándose al cambio a nivel interpretativo según el estilo de la época.

## 1.7. Estado del Arte

En el trabajo de grado "*La salsa: diálogo musical en el I.P.N*" de la autora Hellen Vanesa López Tovar hace una investigación de exploratoria para obtener el título de licenciada en música en la Universidad Pedagógica Nacional año 2018.

La metodología de este trabajo consta de cuatro segmentos, cada uno con un propósito investigativo en el cual desarrolla la idea, de forma independiente; una por una. Y después recopila la información en una sola producción más contundente donde los aspectos históricos, analíticos, pedagógicos y de arreglos. Dan forma al trabajo de grado. Los cuatro puntos de recopilación de la información los ordeno de la siguiente manera. Selección bibliográfica de las fuentes de investigación e historia sobre salsa. Diseño, aplicación y sistematización de entrevistas. Transcripción y elaboración de los arreglos. Análisis de forma en el repertorio.

En este trabajo de análisis documental podemos observar la indagación acerca de cómo a través de un género de música popular podemos tomarlo de referencia para el aprendizaje musical. Todo esto basado en la experiencia pedagógica en el IPN. En este sentido, recopiló información histórica y bibliográfica sobre el origen de la salsa, conceptos de música popular, pedagogía, investigación y la salsa en el I.P.N.

De este trabajo de grado se tomará la mayor parte de la bibliografía para obtener el referente histórico acerca de la salsa. También el modelo de análisis de este trabajo permite visualizar de buena forma las músicas de este contexto.

*“Propuesta de un material didáctico para la adaptación de la guitarra eléctrica al ritmo de porro chocoano.”* Trabajo de grado bajo la modalidad de monografía para obtener el título de licenciado en música de la universidad pedagógica nacional del autor Juan Daniel Vargas Torres quien realiza una investigación de tipo cualitativo en el año 2018

La metodología que se llevó a cabo en este trabajo nos permite ver que está construido desde cuatro momentos. El primero consta de las razones que motivaron a autor, su relación con las músicas del contexto pacífico y la guitarra eléctrica. En segunda instancia habla del aprendizaje significativo y como las músicas de esta región sirven para el aprendizaje musical a través de un material didáctico. Luego hace un análisis exhaustivo sobre el porro chocoano en todos los aspectos musicales que se puedan comprender (formatos, armonía, cómo se hacen sus melodías, frases frecuentes, formas). Por último, hizo una reseña histórica del género y su tendencia a fusionar las músicas tradicionales con sonidos más modernos. En la última parte del documento se realizaron dos entrevistas a músicos guitarristas que han adoptado previamente estilos interpretativos en estas músicas.

El propósito de este trabajo fue realizar un análisis del porro chocoano, desde su estructura armónica, melódica, rítmica y su forma, para luego proponer algunas formas de adaptar la guitarra eléctrica en el género. Y posterior a eso generar un producto didáctico para la aplicabilidad de la guitarra eléctrica a estos géneros musicales. De este trabajo nos interesa la forma de análisis musical y más en su énfasis del rol de la guitarra eléctrica dentro de un género musical en el cual no es muy común encontrarla y como a partir de eso generar unas propuestas interpretativas en el instrumento.

*“Ideas sobre el tumbado basadas en un análisis comparativo entre el estilo interpretativo de los pianistas Óscar Iván Lozano y Ariacne Trujillo entre los géneros de la salsa y la timba.”*

Trabajo de grado realizado por la autora. Tatiana Angélica Benítez Corredor para obtener el título de maestra en música en la Universidad Distrital Facultad de Artes ASAB en el año 2016.

Este trabajo define su método desde cuatro secciones la primera consta de la reseña histórica del género “salsa” y sus posibles corrientes predecesoras y como en el trasegar del tiempo se evidenció el papel del piano. En la segunda parte habla sobre el estilo interpretativo de los tumbaos en el piano y su rol de acompañamiento en la timba. Luego de eso analiza el estilo interpretativo de dos pianistas Oscar Iván Lozano y Ariacne Trujillo. Copara sus distintas formas interpretativas en el mismo género a través de su técnica. En la cuarta sección enfatiza en el análisis y las transcripciones como medio fundamental para la formación musical y propone una serie de ejercicios donde se puede dar una visión acerca de cómo interpretar dichos géneros.

En este trabajo podemos ver como el rol interpretativo de un instrumento como el piano nos permite tener los elementos estilísticos de un género como la salsa y que a su vez el intérprete imprima su propio carácter o sello personal en la forma de interpretar, sin desligarse de los elementos rítmicos, melódicos y tímbricos de estas músicas. A través de los ejercicios propuestos que son derivados de los análisis y transcripciones se logra visualizar un método un poco más global para entender el rol acompañante del piano en la salsa y la timba.

## **2. Capítulo: Marco teórico**

Este capítulo está dividido en tres partes donde se buscará tener una base teórica que ubique en un contexto los distintos fenómenos que giran en torno a la música caribeña, la historia, la investigación, la cultura y las expresiones artísticas. pues nuestro interés se ve reflejado en poder consolidar un conocimiento profundo de las tradiciones y movimientos artísticos en Latinoamérica y así mismo poder acercar y apropiarse cada vez más estos conocimientos dentro del ámbito académico universitario. En la primera, se comenta acerca de la investigación y como este tipo de trabajos desde la perspectiva académica del arte, se pueden trabajar enfocados hacia el estilo monográfico que es un elemento clave para empezar en el sendero de la investigación. El acercamiento a estos temas pueden generar cierta dificultad en muchas personas que están haciendo sus proyectos académicos, sin embargo, es importante mencionarlo para la especificidad de nuestro asunto a trabajar. En la segunda parte se realiza un acercamiento al fenómeno artístico, pues es allí donde se podrá comprender muchos de los factores que han conllevado históricamente a los cambios de las distintas expresiones musicales y del arte en general. Además de introducir una perspectiva crítica en cuanto a la relación entre el ser humano y el arte. En la tercera parte se habla del contexto histórico de las músicas caribeñas, pues es allí donde se encuentra el mayor insumo de interés para este trabajo, que permitirá tener una referencia histórica de la procedencia de los fenómenos artísticos sociales y culturales de la región latinoamericana y del Caribe.

Antes de adentrarnos en el asunto de nuestra especificidad, entendemos que este trabajo se identifica como un escrito de tipo monográfico<sup>2</sup> puesto que cumple con las especificaciones

---

<sup>2</sup>Monografía es un trabajo escrito, metódico y completo que trata sobre la descripción especial de una determinada ciencia o asunto en particular. La palabra monografía es de origen griega, se compone por la expresión monos que significa “única” y graphein que expresa “escrita”, por lo tanto, es una escrita única. La monografía tiene como principal función informar sobre un asunto determinado que puede ser científico o

y características para ello, cuyo asunto o interés es hacer la búsqueda del material bibliográfico que permita sustentar las ideas y así poder acercarse a la consolidación un nuevo conocimiento.

Se hace necesario aclarar que cuando mencionamos a la música del caribe nos referimos a todo lo que comprende la región del caribe, donde participan países como Cuba, Puerto Rico, Venezuela, Panamá, Colombia, etc., en muchos de estos países se desarrollaron ritmos propios característicos de cada país como por ejemplo en Puerto Rico “plena” “bomba” en Cuba el “son”, “guaracha”, “mambo”, en Panamá “murga”, etc. Es así como hemos encontrado que algunos autores se refieren a la salsa como un fenómeno creado en Nueva York y otros autores demuestran que la salsa es solamente la modernización de ritmos cubanos, por eso vamos para no caer en esa discusión vamos a mencionar en ciertos momentos como música del caribe y en otros momentos como salsa teniendo en cuenta que se plantea como un tema para futuros trabajos de investigación en un nivel de maestría o posgrado

## **2.1. Sobre la investigación en las monografías**

Es así como nos basamos en textos como los del profesor Guillermo Bastamente, quien menciona que al transcurrir el tiempo, las palabras obtienen una normalización<sup>3</sup> de su interpretación, entonces esto nos limita a entender el significado que se le da en el contexto y no comprender la palabra en su esencia; por eso en el ámbito educativo el autor nos enuncia

---

periodístico. Abarca temas de filosofía y ética, así como, cualquier otro tema que es de interés para la comunidad. La monografía puede tomar la forma de tesis, informes científicos, trabajos de graduación, post graduación, maestrados y textos de investigación formal. Recuperado de <https://www.significados.com/monografia/> 04/05/20

<sup>3</sup> El autor menciona la normalización de la palabra como el momento en que las distintas palabras adquieren según la época una validez conceptual y que en su origen no necesariamente contenga el mismo significado.

sobre la investigación como algo inherente a la misma. La actividad investigativa y el terreno de lo educativo promueven en cada uno, cierto tipo de sujetos, porque desde la investigación y desde la educación, cada uno de estos sujetos son diferentes trayendo algunas implicaciones, pues en la educación se hace necesario hablar de investigación, especialmente en el tema educativo. Bajo esta mirada, entonces el investigador debería ver los problemas en la educación con algunos parámetros, por ejemplo: solución, impacto, mejoramiento, etc. Esto lo dice el autor, pues hace una enunciación sobre asuntos de la investigación. (Bustamante: 2007)

Siempre se ha pensado que las palabras o formas de hablar son naturales y transparentes en su significado, sin embargo, algunos términos incluidos en discursos ocultan sus propias condiciones de la que están históricamente ligadas y por lo tanto no nos deja comprender su verdadero significado. Así en algún punto se empieza a hablar de investigación en el ámbito educativo y cómo esta actividad tiene que ser parte del perfil de un docente, como si esto tuviera que ser algo imprescindible en su oficio, incluso sin que se tenga claro cuando se habla de investigación.

Según se puede visualizar en normatividad de la Universidad Pedagógica Nacional, donde él dice:

«[] ...Profesor universitario debe tener dentro de su plan de estudios horas para investigación... []»<sup>4</sup>

Así se hace más urgente la necesidad de que los profesores hagan investigaciones, pues este pensamiento también tiene su afán por parte del estado, en su preocupación por mejorar su

---

<sup>4</sup> Acuerdo No 004 (2003) por el cual se reglamentan aspectos relacionados con el plan de trabajo del profesor universitario. Cap. 1 art 2: #4 la preparación, gestión, ejecución, y divulgación de proyectos de investigación.

posicionamiento en los estándares internacionales y mejorar la calidad educativa del país. Sin embargo, a pesar de ello seguimos evidenciando el poco presupuesto que se tiene en Colombia para la realización de proyectos investigativos, y por el contrario las instituciones públicas y cada vez más se ven los problemas financieros para mantener dichos proyectos. Entonces, ¿si hablamos de modelos de educación como condición de ser humano, ya se puede ser un sujeto investigador?

La investigación puede aparecer como una etapa de desarrollo natural. Según Bustamante hay diferentes clases de educación, veamos algunas:

a) **Educación Auto-agenciada**; donde el investigador consagrado para formar un nuevo investigador propicia una serie de situaciones u obstáculos que permitan de forma natural al investigador en proceso llegar al conocimiento; b). **Educación hetero-agenciada**: donde el profesor fomenta una serie de acciones o hábitos para la investigación, c) **Educación hetero-otorgada**: consiste en poner al estudiante en el camino del investigador donde este modelo funciona y da resultados satisfactorios, y d) **Educación Co-agenciada**, es donde la investigación aparece como un conjunto de acciones horizontales, sin jerarquías, pues se dicen cosas del “cómo” yo enseño pero al mismo tiempo el “cómo” yo aprendo. (Bustamante: 2007)

Cada uno de los estudiantes que comienzan con sus monografías, se plantean la idea de que accedemos a un conocimiento mediante aplicación de un método que nos invita preguntarnos por qué se habla de investigación, en nuestro caso, en el arte, pues la mayoría de los modelos investigativos están pensados para otras áreas del conocimiento. Sin embargo, el estudiante se capacita en investigación en distintos productos de procesos, siendo excluyentes entre sí. Esto nos hace pensar la formación en investigación, se debe visualizar de diferentes maneras.

Es decir, se investiga a pesar del error, contra los obstáculos, pensamiento, incluso que pueda tener el mismo el estudiante en sus monografías, pues para eso se está en formación.

Por otra parte, puede verse la actitud investigativa no en relación con la erradicación de ideas equivocadas, por el contrario, este es el medio para encontrar una lógica demostrativa.

El conocimiento, externo al sujeto y en aras de “capacitar” en investigación es alguien que debe acercarse a él por medio de cosas ya existentes, por ejemplo, libros artículos, grupos de investigación, etc. Sin embargo, el ser humano no es un sujeto vacío el cual solo se llena con nuevo conocimiento, sino que ya viene con una serie de conocimientos y experiencias que para el sujeto son la totalidad de su realidad y por ende es un sujeto permanentemente lleno<sup>5</sup>.

La ignorancia como una llenura de conocimientos, la investigación no consiste en formarse como un sujeto vacío, sino en aprender a pensar un objeto de forma distinta, al menos así lo sostiene Zuleta en su texto arte y filosofía (Zuleta-1986)<sup>6</sup>

Es así como vemos que, en la sociedad actual, se busca promover el desarrollo de las actividades de investigación, para permitir un avance en la comprensión del mundo que nos rodea y para destacar los beneficios que se pueden esperar en materia de conocimiento. Un desarrollo de la investigación se ve representada en un flujo de actividades que se desarrollan.

Pierre Joliot explica tres:

- a) Investigación fundamental: La investigación fundamental tiene el objetivo de hacer progresar el conocimiento en todos los aspectos de la ciencia, este tipo de investigación solo se puede llevar a cabo en un clima de libertad intelectual donde el investigador es quien decide que tipología de investigación escoge, los temas de investigación y los enfoques adoptados hasta programas tecnológicos;

---

<sup>5</sup> Platón tomado del texto de Bustamante

<sup>6</sup> Zuleta E. 1986 *Arte y Filosofía* Pág33

- b) Investigación por objetivos: La investigación por objetivos tiene el propósito de responder a las necesidades concretas de la sociedad (cualquiera que sea), pero así mismo está limitada por los objetivos, pues alcanzarlos tiene la intención del avance del conocimiento. Los límites cierran la brecha para abordar la problemática de la investigación por objetivos, pues funciona a través de implantaciones de programas ambiciosos con metas trazadas;
- c) Investigación aplicada: La investigación aplicada es una investigación de tipo tecnológico, al menos en esencia así lo describe el autor en su texto, y su objetivo es sintetizar de forma concreta los conocimientos adquiridos en tres tipos de investigación.

Ahora bien, es necesario aclarar que, aunque en los tres se respondería a la necesidad del conocimiento, en la fundamental no se predispone por alguna línea final.

Es importante resaltar que en estos tipos de investigación, en algunos casos se enriquecen entre sí y se necesitan el uno al otro, para poder descubrir nuevos avances en el conocimiento. Sin embargo, en ocasiones es mínimo el beneficio para la sociedad debido al alto costo de inversión en la investigación, ya que está determinado por otros intereses más allá del conocimiento, y se busca más la rentabilidad económica, como si la educación fuera sinónimo de productividad económica<sup>7</sup>, privilegiando así las investigaciones supuestamente rentables; en ocasiones estando en contra del progreso del conocimiento. Así mismo la legislación colombiana decreto 1330 de 2019, en su acápite enuncia la importancia de la investigación, y en nuestro caso, de la investigación-creación y cultural:

---

<sup>7</sup>Por ejemplo, en la universidad se ha hablado a cerca de fortalecer los espacios de la investigación, pero usualmente participar en esos espacios requiere de trámites que en algunos casos no le dan privilegio a las investigaciones de corte fundamental y se hace complejo que los estudiantes y profesores puedan participar y disponer de estos espacios y recursos para el que hacer académico

«[...]...Artículo 2.5.3.2.3.2.6. Investigación, innovación y/o creación artística y cultural. La institución deberá establecer en el programa las estrategias para la formación en investigación-creación que le permitan a los profesores y estudiantes estar en contacto con los desarrollos disciplinarios e interdisciplinarios, la creación artística, los avances tecnológicos y el campo disciplinar más actualizado, de tal forma que se desarrolle el pensamiento crítico y/o creativo. ...[]»<sup>8</sup>

Esto supone un panorama desfavorable puesto que, ante los ojos de la opinión pública, provocan una pérdida de credibilidad de la ciencia, al menos así lo afirma el autor:

«[] ...me parece más honesto, así como más eficaz, defender la investigación fundamental por lo que es... []»<sup>9</sup>

El panorama actual requiere que se le preste más atención a la investigación, y que no dependa de su financiamiento, pues esta no puede estar supeditada a ella y en cambio sí serían la clave del dominio y el progreso del conocimiento.

Algunos descubrimientos en la ciencia dieron resultados o productos de otras investigaciones que, en su momento, no fueron valoradas o no desempeñaron un papel importante para la ciencia. Sin embargo, con el paso del tiempo lograron ser parte fundamental de un nuevo conocimiento que permitió desarrollos diferentes campos del saber. Así es que el autor afirma:

---

<sup>8</sup> Ministerio de Educación Nacional Decreto 1330 de 2019 (25 jul 2019) “Por el cual se sustituye el capítulo 2 y se suprime el capítulo 7 del Título 3 de la Parte 5 del Libro 2 del Decreto 1075 de 2015 \_ Único Reglamento del Sector Educación”

<sup>9</sup> Joliot, P. (2004). La investigación apasionada. México: Fondo de Cultura Económica.

«[] ...si hubieran puesto en marcha *a priori* un programa con el objetivo de realizar moléculas aisladas, no habrían tenido ningún éxito... []» (Joliot: 2004).

Entonces es muy difícil prever el impacto de la investigación fundamental y más aún cuando el factor de tiempo separa el descubrimiento de sus posibles aplicaciones. Quienes tienen en sus manos la posibilidad de decidir, dudan cada vez más al momento de adjudicar financiación en las investigaciones que cuyos objetivos no parecen muy claros. Entonces existe la tendencia de disfrazar la investigación fundamental por objetivos, generando así que no se logre ampliar en conocimientos nuevos, sabiendo que se debe luchar permanentemente para salvar la investigación fundamental.

## **2.2. Breve reseña histórica de la guitarra**

No se sabe ciertamente cual fue el momento exacto en el que se originó la guitarra. Sin embargo, existen algunos registros que pueden dar cuenta de ello; como los de tipo pictográfico o escritos donde se puede presumir la participación de instrumentos similares a la guitarra acompañando la vida cotidiana del ser humano desde épocas primarias.

«[]...las ilustraciones con instrumentos que se asemejan a la guitarra se remontan a 3000 años atrás. Ya en el siglo XII, aparecen en Europa descripciones de instrumentos con forma de guitarra. Del siglo XV datan las primeras explicaciones sobre como tocarla. Y en el siglo XVI surge la música para guitarra... []»<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Chapman, R. (2006). Enciclopedia de la guitarra historia, géneros musicales guitarristas. México

En la edad media se modelaron algunos de los instrumentos que con el trascurso del tiempo condujeron a la aparición de la guitarra actual. Para algunos teóricos se establece como epicentro geográfico de estas transformaciones, la región ibérica de Europa.

«[] ...Si un momento dado de la historia se puede atribuir al origen de la guitarra como instrumento de uso en tierras europeas, especialmente en España, ese es la Edad Media. Hubo distintos instrumentos que entraron con fuerza en distintas culturas. Se vieron, en los siglos XI y XII, variantes de las guitarras. Tenía popularidad la mandora y también la guitarra latina. Contaban con diferencias en cuanto a forma y elementos, denotando cambios propios de los puntos de origen de los que procedían... []»<sup>11</sup>

Hacia el siglo XVI se empieza a crear repertorio pensado para la guitarra. Sin embargo, para las personas de la época les era muy común confundir la guitarra con la vihuela, puesto que en dicho periodo histórico la vihuela gozaba de gran popularidad, y en conjunto con la guitarra formaban el elemento necesario para las reuniones sociales.

«[] ...En el siglo XVI comienzan a realizarse numerosas composiciones para guitarra. Esta gran producción tiene como centro a España. La primera obra conocida para guitarra de cuatro órdenes aparece en la obra Tres libros de música en cifra para vihuela, publicada en 1546 por Alonso Mudarra en Sevilla... []»<sup>12</sup>

Siguiendo esta línea hacia el siglo XVII se consolida una colección variada de literatura para el instrumento, también se destaca la aparición de métodos de enseñanza para la guitarra lo que permitía un acercamiento y fácil acceso a las sociedades de la época.

---

<sup>11</sup> Recuperado de <https://guitarrastriana.com/historia-de-la-guitarra/> día 07/07/20

<sup>12</sup> Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Guitarra> día 07/07/20

«[] ... El tratado más antiguo sobre la guitarra española fue publicado en Barcelona en 1596 por Juan Carlos Amat con el título de Guitarra española de cinco órdenes...10 En 1606 Girolamo Montesardo publicó en Bolonia la primera gran obra para guitarra titulada Nuova inventione d'involatura per sonare Il balleti sopra la chitarra spagnuola y G. A. Colonna Intavolatura di chitarra alla spagnuola en 1620... []»<sup>13</sup>

Para el siglo XVIII la guitarra como se conocía, sufre otro de sus cambios fundamentales y es el aditamento de un nuevo orden de la sexta cuerda, consolidando también la afinación estándar que se mantienen en la actualidad. Al igual se consolida la escuela moderna, la cual es la base técnica de la guitarra clásica que se estudia actualmente en la academia. En el siglo XIX para la guitarra es un momento clave por su reconocimiento a nivel mundial de la mano de intérpretes y compositores que le dieron un nivel y un estatus particular al instrumento.

«[] ...En los comienzos del siglo XIX, en los trabajos de los españoles Agustín Caro, Manuel González, Antonio de Lorca, Manuel Gutiérrez y otros constructores europeos incluyendo a René Lacote y al vienés Johann Stauffer encontramos las características de los precursores más directos de la guitarra clásica moderna ... []»<sup>14</sup>

A comienzos del siglo XX, la guitarra se considera como uno de los instrumentos más populares y de gran aceptación en el público alrededor del mundo, por sus cualidades para adaptarse a todo tipo de ambientes y fue bien recibida en un sinnúmero de géneros musicales, siendo así el instrumento predilecto y con mayor accesibilidad para los músicos de la época. La guitarra eléctrica surge en la tercera década del siglo XX por la necesidad de ampliar su espectro sonoro y capacidad tímbrica, debido al poco volumen natural de la guitarra comparada con otros instrumentos su función se veía condicionada solo al acompañamiento

---

<sup>13</sup> Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Guitarra> día 07/07/20

<sup>14</sup> Ídem

rítmico armónico. Para efecto de encontrar soluciones a esta problemática, ingenieros de la marca norteamericana de guitarras Gibson, desarrollaron la utilización de transductores magnéticos<sup>15</sup> que permitían la captación de las ondas físicas análogas de las vibraciones en las cuerdas y convertían en señales eléctricas que luego su sonido funcionaria como un amplificador.

Estas características fueron transformándose en lo que en la actualidad se determina como guitarra eléctrica, instrumento que ha demostrado una gran versatilidad y relevancia para una variedad de géneros musicales, por sus capacidades tímbricas y técnicas que consolidaron gran parte del sonido de la música actual.

### **2.3. Sobre el fenómeno del arte**

El arte en el pensamiento occidental históricamente empezó a ser calificado y visto como algo sagrado, como la representación de lo divino, maravilloso, eterno, infinito y verdadero, que nos conecta con una realidad imaginaria, en cuyo lo más sublime es el arte, como representación de las experiencias más espirituales y trascendentales. Al parecer las obras de arte se han convertido en esa representación de desigualdad social, donde la misma obra acunada en la sociedad es inspirada por artistas, mostrándose en muchos casos como medio contestatario de su condición social y en algunos casos termina por ser subastada o vendida por grandes cantidades de dinero, privado solo para el disfrute de algunos millonarios. Sin embargo, existe la tendencia a excluir las expresiones artísticas, las influencias que califican

---

<sup>15</sup> Un transductor electromagnético es un transductor que transforma electricidad en energía magnética o viceversa. Por ejemplo, un electroimán es un dispositivo que convierte la electricidad en magnetismo o viceversa (flujo magnético en electricidad).

de contaminantes como el sexo y el dinero. Eso sostiene Jhon Carey<sup>16</sup>, pues para la mayoría de las personas, el arte no ha sido accesible y es que de forma tradicional el arte y las experiencias artísticas, han venido excluyendo a ciertas clases de personas, separando por una amplia brecha de quienes pueden disfrutar de las más extraordinarias y distinguidas obras de arte, y los que no contemplan el estatus social ni el conocimiento para poder comprender y disfrutar del arte, lo cual explica que tenga ese sentido de exclusividad que para algunos lo hace más atractivo. (Carey,2007)

Los apasionados por el arte consideran de sí mismos que tiene cualidades y una sensibilidad superior a los demás, aunque no existe la forma de medir esa sensibilidad artística y menos que sea sinónimo que pruebe sus capacidades. Es complejo pensar que se es más inteligente si tiene un amplio vocabulario, o si tiene algunas cualidades para resolver problemas matemáticos. Es así como las pruebas de inteligencia se han hecho populares a lo largo del siglo XIX para medir la capacidad de razonar. Sin embargo, el concepto de “medir”, presupone una cuantificación y es de tajo tan subjetivo, pues la inteligencia sigue siendo un ejercicio complejo para pensar que el ser humano puede tener un buen proceso de razonamiento. Esto despierta cierto grado de indignación colectiva por las distintas y divergentes posturas a cerca del arte.

No es extraño que, para la cultura, algunas obras sean calificadas como refinamiento artístico superior o inferior, lo que provoca un malestar cultural por lo que para unos puede ser una obra de gran magnitud, para otros no tendría mayor relevancia. Y esto nos conduce a pensar si es la manera implícita en las obras de arte de las personas las que pueden clasificar el arte como una superior y de quienes carecen de estas facultades especiales para apreciarlo.

---

<sup>16</sup> Carey, J., 2007. ¿Para Qué Sirven Las Artes? Buenos Aires: Debate.

El debate en torno al arte seguirá siendo muy difuso, puesto que aún nos queda la incógnita de si realmente el arte se puede catalogar en superior o inferior, si realmente nos hace mejores seres humanos, o si físicamente se pudiesen ver los efectos que causa en el cerebro humano y a partir de ello poder medir exactamente cuánto nos influencia el arte. (Carey:2007)

En general, esa idea de que las obras de arte son sagradas es por el mismo valor cultural que le hemos atribuido, que cada uno hace del objeto o la obra, lo valioso e importante para sí y para quienes consideren lo mismo, y que esta cualidad artística y maravillosa es muy difícil de justificar, debido a que es una constante reflexión personal y subjetiva de cada ser humano que habita en un contexto cultural y social cambiante. En este trabajo monográfico creemos profundamente que el arte está determinado por el valor estético del contexto social interpelado por una época.

## **2.4. Sobre la historia de la música en la formación**

Entre las distintas materias de la formación de un músico profesional, se encuentra la historia. Este aspecto es de gran importancia para todo estudiante instrumentista en formación. El conocimiento de hechos musicales, del intercambio de diversos estilos, métodos y como se visualiza las individualidades de los grandes compositores, enriquecen esta formación en sus estudios universitarios.

Es importante analizar el estado de la enseñanza de esta asignatura, al menos la autora<sup>17</sup> lo plantea con la siguiente pregunta ¿Qué es la historia de la música como una disciplina académica? ¿Para qué sirve?

---

<sup>17</sup> Svieta Skriagina (1993) El papel de la historia de la Música en la formación musical profesional, Universitas, Bogotá Colombia, Universidad Javeriana

Es que, para evaluar entender ciertos elementos de la música y su contenido general, ineludiblemente debemos tener en cuenta los conocimientos históricos, teóricos, y el contexto en donde se encuentran.

La historia de la música no es la reducción de forma anecdótica de sucesos de los grandes compositores, este propósito en todo músico debería ser la conceptualización auditiva e histórica, que permita la evaluación adecuada de los distintos fenómenos musicales que han precedido. (Skriagina:1993)

Con una mirada tenemos una perspectiva de fenómenos entrelazados determinados por el desarrollo de la cultura musical. Siendo así, que la historia debe tener en cuenta el estado actual del contexto cultural y de este modo fomentar una posición argumentativa de los conocimientos culturales, donde la música sea el punto referencial de mayor necesidad en la formación del pensamiento musical, pues es una actividad de los futuros profesores de música.

Dar a conocer los factores sociohistóricos, en el rol de la música como lenguaje en un contexto y los rasgos característicos de una época, pueden llegar a hacerse visibles desde el análisis de obras, de los compositores, de la relación con los factores, éticos, filosóficos e ideológicos que se dan en un periodo histórico. También es importante que, para el desarrollo de la música, se debe contar con una buena bibliografía que permita al estudiante una amplia reflexión para comprender el contexto histórico musical.

La historia de la música debe tener como fin la formación del pensamiento musical con respecto a la evaluación de los hechos musicales del pasado, en relación con el presente. De esto deriva el objetivo de desarrollar el pensamiento musical, para fomentar la capacidad de comparar y relacionar obras artísticas entre sí; llegando a distinguir sus distintas

características y similitudes, obteniendo una postura frente a la realidad. De esta manera, el estudiante logrará tener un punto de vista reflexivo, capaz de evaluar el proceso artístico.

De otro lado, es interesante ver como el análisis histórico impacta los conceptos musicales. Por ejemplo, al hacer una reflexión a los fenómenos musicales desde lo armónico, vemos que han cambiado estos tratados armónicos, junto con sus variadas normas proponiendo nuevas ópticas sobre los estilos de composición, donde los recursos armónicos son parte esencial para que suene un estilo determinado. Sin embargo, no deja de ser necesario el conocer los tratados o teorías tradicionales “antiguas”, puesto que nos permiten tener un balance de la armonía tradicional y poder ligarlo a las distintas propuestas contemporáneas. Pese a esto en algunos casos las nuevas postulaciones no han logrado tener un peso en cuanto a profundidad de conceptos, ya sea por desconocimiento o por falta de interés. Por otra parte, existe la tendencia a la no imposición de estilos para no seguir líneas o corrientes estipuladas y no etiquetar las obras o los compositores de “modernistas” o “clasicistas” dándole la libertad al compositor de aplicar los tratados a su voluntad.

«[...]Por otra parte, enfrente suyo están los que creen que lo único práctico y conveniente es proclamar la absoluta libertad del compositor para manejar los sonidos en la forma que mejor le parezca, sin pretender sujetarle a fórmulas y códigos -antiguos o modernos- que coaccionen y pretendan marcarle caminos, los cuales dejaran de ser nuevos y originales en cuanto los recorra todo el mundo... [...]»<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Zamacois, J., 2002. Tratado De Armonía. Barcelona: Idea Books.

Continuando con la idea, son pocos los tratados de armonía que han sido escritos para ser parte de la formación escolástica,<sup>19</sup> los cuales han tratado predominantemente de que el alumno se mantenga en un orden específico, para evitar así que se extravíe en su disciplina escolar. Sin embargo, para nosotros estos lineamientos no son del todo ciertos, puesto que si estos tratados se llevaran al pie de la norma no serían tan fructíferos, dado que el estudiante aprende a realizar sus composiciones no solo con las técnicas antiguas, sino que los utiliza para realizar trabajos en los estilos modernos, provocando así una falta de carácter y estilo propio a la hora del trabajo musical y así lo afirman compositores como Claude Debussy o Manuel De Falla.

«[...]Yo soy de los que piensan que un verdadero artista no debe jamás afiliarse a tal o cual escuela, por eminentes que sean las cualidades que en ella resplandezcan. El individualismo es -en mi modesto sentir- una de las principales virtudes que deben exigirse al artista creador... []»<sup>20</sup>

La libertad de creación de los autores es proporcional a los conocimientos que posean. Ya está dicha la expresión popular “para romper las reglas hay que conocerlas” y es en este caso, donde se puede llegar a limitar lo que el compositor quiere y puede hacer, puesto que, si bien una de las cualidades que se necesitan para la creación de las nuevas obras, es la espontaneidad y la creatividad. No se puede dejar de lado, todos los conocimientos previos

---

<sup>19</sup> La escolástica (del latín *scholasticus*, y este a su vez del griego *σχολαστικός* ‘aquel que pertenece a la escuela’) es una corriente teológica y filosófica medieval que utilizó parte de la filosofía grecolatina clásica para comprender la revelación religiosa del cristianismo.

<sup>20</sup> (Manuel De Falla: Prologo al libro de Jean Aubry, *La música francesa contemporánea*).

entre los distintos postulados ya sean antiguos o modernos, pues nos prevén de soluciones adecuadas para los eventos que aparezcan en el ejercicio de arreglos o en la composición.

«[] ...Si de la lectura de la segunda parte de este libro saca el alumno la conclusión de que los compositores proceden con absoluta libertad, de que - según la expresión vulgar- “hacen lo que les da la gana”, la conclusión es exacta. Si como segunda conclusión saca la de que, en tal caso, es inútil el estudio, entonces -salvo una disposición natural de excepción- está completamente equivocado... []»<sup>21</sup>

#### **2.4.1. Breve historia de las músicas caribeñas**

Llegaron al menos cuatro millares de esclavos africanos en 1518 a las costas de Cuba Jamaica y Puerto Rico ubicadas en el mar de las Antillas. Estos procedían de distintas partes del continente africano, África occidental, Costa de Guinea, Norte de Sudan, Congo y Angola; traídos por comerciantes portugueses españoles y franceses, con el propósito de trabajar en plantaciones de azúcar, café, tabaco, algodón, arroz, y en la minería. Estos esclavos llegaron a estas nuevas tierras solo con costumbres y tradiciones culturales, pues como su condición de esclavos no podía traer ningún elemento. Solo sus recuerdos en expresiones artísticas y religiosas, su música y su danza eran constitutivas para mantener el enlace con sus raíces, siempre en secreto por temor a la represión por parte de los colonizadores europeos. Este

---

<sup>21</sup> Zamacois, J., 2002. Tratado De Armonía. Barcelona: Idea Books.

asunto recóndito fue lo que llevo en cierta manera a engañar a sus amos interponiendo sus dioses con los santos católicos, es lo que llamamos *sincretismo*

Según Arteaga<sup>22</sup>, los colonizadores europeos vieron que sus esclavos africanos tenían una mayor resistencia física para el trabajo y les generaba una mayor rentabilidad, siendo así una manera de desalojar a los indígenas de sus tierras y poner a los esclavos para el trabajo pesado. Esto derivó en que las músicas del Caribe sean un producto de fusión entre lo afro y lo europeo. Seguramente otros autores, como Leonardo Acosta, tienen otra posición y otros discrepan de este asunto (que veremos más adelante).

Los esclavos africanos se mantenían aislados en un confinamiento, lejos de los amos y es allí donde sus tradiciones religiosas se mantuvieron gracias al sincretismo generado a partir de la convergencia de culturas rituales, así nació la santería; por un lado, las creencias españolas que trataban de imponer la religión católica y por otro lado los lazos secretos que tenían los esclavos con su propia identidad cultural africana.

Por ejemplo:

Santo	Deidad
Jesucristo	Obatalá
Virgen de la Candelaria	Oyá
Virgen de Regla	Yemayá
Virgen de la Caridad	Ochún
Virgen de la Concepción	Iroko
Santa Barbara	Changó
San Lázaro	Babaluyé
San Pedro	Ogún
San Isidro	Orisha Oko
San Rafael	Obba
Almas del Purgatorio	Eleguá

Tomado del libro Arteaga<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Arteaga, J. (1994). *Música del Caribe*. Editorial Voluntad

<sup>23</sup> Ídem

A partir de 1830 los colonizadores iniciaron la importación masiva de niños entre los 9 y los 12 años afectando, en cierta forma los aspectos culturales, sociales, y así los aspectos musicales tradicionales, tema que nos acoge en nuestro estudio, puesto según el autor, estos conocimientos eran privilegio exclusivo de los adultos mayores y de los “ancianos”<sup>24</sup>. Consecuentemente en el libro se enuncia lo siguiente:

«[...]...con esto se descarta de plano la famosa teoría que la música del caribe es africana. Nada más antillano y americano que esta expresión... []»<sup>25</sup>

El mestizaje que se dio entre europeos y africanos en América dio origen a una “raza” conocida en ese entonces como criolla, y fueron ellos precisamente quienes pudieron llevar la actividad musical, que se hizo visible en las áreas de trabajo agrícola como en los cañaverales, los cafetales, el monte, el batey, los palenques o el llano:

«[...] ...Un ejemplo de esta actividad musical es un canto generado en el seno de una plantación azucarera. El tango Congo Mama Inés, que originalmente se entonaba el día que rompía la molienda, es decir al iniciarse la zafra azucarera. Este canto fue recogido, con los necesarios ajustes de comienzos de siglo, por el compositor cubano Eliseo Grenet... []»<sup>26</sup>

En el caso de los esclavos urbanos, eran quienes podían desempeñar otros oficios como miembros de coros, incluso campaneros para anunciar las celebraciones eucarísticas. Esto les

---

<sup>24</sup> “Ancianos” no solo forman parte de la tercera edad como personas mayores de 60 años, sino los autorizados para transmitir su cultura y sus creencias.

<sup>25</sup> Arteaga, J. (1994). Música del Caribe. Editorial Voluntad.

<sup>26</sup> Ídem Arteaga J. (1994)

permitió tener unas condiciones diferentes de expresión cultural, puesto que ellos pudieron desarrollar una práctica continua de sus tradiciones en fraternidades y grupos organizados.

Es así como se dio dos formas de transmisión cultural: por un lado, los negros que trabajaban en el campo donde sus formas culturales se arraigaban a sus mismas comunidades, alimentaron y reforzaron sus creencias. Sin embargo, no tenían acceso a otras formas instrumentales europeas. Y por otro lado los esclavos urbanos, con todo el acceso a instrumentos traídos del viejo continente. (Arteaga:1994)

En muchos casos sus prácticas artísticas o de expresión eran rechazadas por considerarlas profanas, pero poco a poco se fueron adaptando a las prácticas religiosas europeas, incluso en celebraciones como el Corpus Christi<sup>27</sup> donde los esclavos eran obligados a llorar y gemir acompañando las procesiones.

Otro centro de referencia son los cabildos, pues allí era donde los negros y los criollos se divertían bailando y cantando, tomando como pretexto las festividades públicas, lo cual daba espacio para poder rendir tributo a sus dioses Yorubas, Carabalís y Congos. Vemos que en muchos países de Latinoamérica se vieron estos espacios de reunión como centros culturales. Lo que aportó una gran diversidad y riqueza en cuanto expresiones artísticas, casi que en cada cabildo construían sus propios instrumentos para sus distintos rituales de carácter religioso y profano.

---

<sup>27</sup> Corpus Christi ('cuerpo de Cristo') o Solemnidad del Cuerpo y la Sangre de Cristo, antes llamada Corpus Domini ('cuerpo del Señor'), es una fiesta de la Iglesia católica destinada a celebrar la Eucaristía. Su principal finalidad es proclamar y aumentar la fe de los creyentes en la presencia real de Jesucristo en el Santísimo Sacramento, dándole públicamente el culto de adoración (latría) el jueves posterior a la solemnidad de la Santísima Trinidad, que a su vez tiene lugar el domingo siguiente a Pentecostés (es decir, el Corpus Christi se celebra 60 días después del Domingo de Resurrección). Específicamente, el Corpus Christi es el jueves que sigue al noveno domingo después de la primera luna llena de primavera del hemisferio norte. En algunos países esta fiesta ha sido trasladada al domingo siguiente para adaptarse al calendario laboral.

Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Corpus\\_Christi](https://es.wikipedia.org/wiki/Corpus_Christi) 02/01/20

### 2.4.2. La Religión antillana

Es un producto de la gran variedad de expresiones religiosas que se seleccionaron, se asociaron y se interpretaron de forma común, por la vida de los esclavos mulatos o criollos en el caribe a través del tiempo. Lo que desembocó en un sincretismo religioso conocido como santería, que desde un principio fue rechazado por la religión cristiana y fue tildado como rituales clandestinos, satánicos y de magia negra.

Algunos factores que influyeron en este proceso, fue la imposición de los europeos de la religión cristiana y el rechazo por parte de los criollos y negros que defendían sus creencias y llevaron al mismo plano las deidades africanas y los santos católicos, visto esto como variaciones de un sistema de creencias que poco a poco se transformaron con el transcurrir del tiempo, y que además fue aceptada y asimilada por la cristiandad a usanza como un medio de control de estas poblaciones.

Deidad	Santo Católico	Símbolo
Olofin y Olordumare	Idea suprema de Dios	Color Blanco
Obatalá	Nuestra señora de las Mercedes	Manteca de cacao, una bandera blanca
Oduduwa	El santísimo Sacramento	Color blanco
Baba-lú-Ayé	San Lázaro	Saco de yute
Changó	Santa Barbara	Bandera roja, espada de madera
Yemayá	Nuestra señora de regla	Bandera azul, el mar
Eleguá	San Antonio	El cruce de caminos

Tomado del libro: Manual de santería - Rómulo Lachateñere<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Lachateñere Rómulo (2004) Manual de santería Editorial de ciencias sociales, la Habana

En la santería existía una gran variedad de representaciones artísticas; toques, cantos y bailes. Estas hacían parte de la atmosfera constitutiva de estas expresiones religiosas. Principalmente interpretados en cabildos o en procesiones. Algunos aportes más destacados a la relación entre música y religión fue el que hicieron los Bantú – Congo. (Se destaca en relación con lo musical al Complejo de la Rumba el cual está conformado por nueve variantes: yambú, rumba abierta, tango Congo, guaguancó, tahona, columbia, el estribillo, la conga y la guaracha).

Cada uno de ellos fue realizando los aportes en cuanto a la creación de nuevos estilos y también aportando a la creación de las instrumentaciones que en la actualidad se conocen, por ejemplo:

«[...]...En el tango Congo hizo aportes básicos a la instrumentación contemporánea; es el caso del tambor llamado Conga, Mambisa, Tumba o Tumbadora, imprescindible en las orquestas modernas... []»<sup>29</sup>

Con el paso del tiempo algunos ritmos como el guaguancó y la guaracha se convirtieron en elementos que trascendieron las fronteras y se popularizaron con una gran aceptación dándole un reconocimiento y un estatus a las músicas del caribe,

### **2.4.3. Músicas Cubanas**

Las expresiones artísticas europeas desde la colonización tuvieron una gran repercusión en América latina y particularmente en Cuba con los bailes de salón, donde los artistas criollos,

---

<sup>29</sup> Arteaga, J. (1994). Música del Caribe. Editorial Voluntad.

ejecutaban estas músicas europeas para el disfrute de las altas clases aristocráticas. En este ejercicio de imitar los bailes y cantos europeos, ocurre una transformación de los estilos como la danza, los cuales se adaptaron al sentir propio de la sociedad de la época.

Estos bailes se arraigaron como parte fundamental de la cultura en la sociedad colonial, por ejemplo: el minué, el rigodón y la contradanza se popularizan en Cuba, y hacia 1792.

El aumento en el número de músicos en la isla se dio gracias a los salones de baile públicos autorizados en la ciudad de la Habana. Esto favoreció la aparición de las primeras academias de baile, las cuales eran frecuentadas por los hijos de las familias de clase alta y por las clases populares.

Pará los músicos de la época el participar en estos bailes les daba la oportunidad de cambiar el estatus social y un ingreso adicional a las actividades del campo, surge en consecuencia renombrados concertistas negros o mulatos interpretando instrumentos europeos como: violín, violonchelo, contrabajo, flauta y órgano; incluso compositores y maestros de baile, que eran aclamados por su talento en las clases altas.

La contradanza en Cuba apareció a mediados del siglo XVIII introducida por emigrantes franceses de Santo Domingo y Nueva Orleans, y existieron paralelamente dos tipos particulares la contradanza Habanera y la de Santiago. Alejo Carpentier señala que la versión habanera se aproximaba más al minué.

El minué junto con la “country dance” inglesa se populariza en Francia bajo el mandato del rey Luis XIV y se extiende por toda Europa bajo el nombre de contradanza francesa, por lo tanto fueron abiertamente practicadas en los salones de baile de las colonias en Luisiana y Santo Domingo y estos a su vez emigraron a Santiago de Cuba luego en 1791 regresan a Luisiana y vuelven después de 1812 a Cuba en la región de matanzas lo que permitió que se gestaran dos estilos de contradanza en Cuba.

Otra de las influencias de la contradanza proviene de España puesto que sus embarcaciones constantemente viajaban desde la península ibérica a Isla caribeña, y cuando los Borbones asumieron el trono español en 1700, se generó gran furor por la danza al estilo francés en las cortes y los salones de baile, trayendo partituras impresas de las contradanzas en sus versiones francesas, inglesas, y españolas.

En efecto a todas esas influencias, el mestizaje acentúa el ritmo e incorpora instrumentos típicos como el güiro<sup>30</sup>, luego de esto la contradanza se lleva al plano escrito con la indicación de criolla o cubana con el objeto de diferenciarla de las versiones europeas.

La transformación del sonido tradicional de las orquestas de jazz, de rock and roll, de funk, del soul o el reggae, entre otros; resultó de la influencia de la música cubana y particularmente por la inclusión de un elemento de percusión: *La conga o tumbadora*, que jugó un papel muy importante en la inclusión de las tradiciones musicales cubanas, en los variados géneros populares no sólo de Norteamérica sino de toda Latinoamérica y el Caribe, siendo casi imprescindible para todo género de música popular que se toque en la actualidad ejecutada en géneros como la cumbia y porro en Colombia pasando por las bandas y conjuntos nortños Mexicanos. (Inclusive siendo parte de las agrupaciones de flamenco en España o Francia). Uno de los músicos que ayudó a convertir este tambor cubano en un elemento imprescindible de las agrupaciones modernas, fue el percusionista Cubano Ramón (Mongo) Santamaría Rodríguez. Él junto con otros músicos de renombre como Armando Peraza, Carlos Valdés "Patato", y Francisco Aguabella, condujeron con su esfuerzo y trabajo a que el sonido y sabor de la isla cubana se adoptará como propio en toda América.

---

<sup>30</sup>Güiro: Instrumento musical de percusión formado por una calabaza hueca de forma alargada y con estrías horizontales que se toca rascándolo verticalmente con un palo pequeño, una varilla metálica o una baqueta. "el güiro se usa especialmente en la música popular latinoamericana"

El jazz, el soul y en general la música negra Norteamericana, se fusionan en amalgama con las músicas cubanas más tradicionales, como el son, el danzón, la rumba, y la pachanga. Mongo Santamaría siempre se mantuvo en un vaivén entre estas distintas vertientes musicales siendo capaz de ser el exponente más importante en cuanto al sonido de la fusión entre lo cubano y lo norteamericano. Sin embargo, Mongo fue muy crítico con la salsa puesto que para él esta música era una copia de la música cubana. Él destacó la importancia de la riqueza de géneros latinoamericanos de diversos países; entre ellos Colombia, Puerto Rico y República Dominicana, Panamá, Venezuela, etc.

Existe la teoría que en la región del mar caribe existió un fenómeno musical que denominaron “el complejo del son”, en el cual se encontraban una serie de ritmos y formas afines en distintos lugares de Latinoamérica y el caribe por ejemplo el porro Colombiano, la plena en Puerto Rico, el tamborito en Panamá, el Merengue en República Dominicana y Haití, el mentó en Jamaica y el son junto con el changüí en cuba. Sin embargo, esta teoría ha sido duramente criticada por el musicólogo Leonardo Acosta.

Nacen también fenómenos como el Chagüí<sup>31</sup>, en el alto oriente cubano en la región de Guantánamo. Este se ha destacado como un género musical que además es vertiente del son montuno y que en su organología e instrumentación se ha definido la mayoría de los aspectos estructurales de la actual música cubana, inclusive en las fusiones más reconocidas de las músicas populares de origen caribeño. El autor dice:

«[...]No existe, entre las disimiles investigaciones revisadas para conocer sobre este género, un manual que enseñe de forma didáctica como aprender a

---

<sup>31</sup> Gómez Blanco, R. (2014) Manual práctico para tocar changüí. Editorial El Mar y la Montaña

tocar los instrumentos con los cuales se interpreta el changüí... []»

(Gomez:2014, p. 5)

Con esta premisa surgió la necesidad de generar un método teórico práctico para la enseñanza de este ritmo.

Para mayor ilustración, vamos a hablar algo de este método. Algunos investigadores durante muchos años han afirmado que las maracas, el guayo y el güiro son de origen africano. Sin embargo, el autor (Gómez Blanco: 2014) plantea lo siguiente:

«[...]En los ritos semánticos ortodoxos que sobreviven en lo afrocubano y que se mantienen con bastante pureza en nuestro folklore- la rumba, el bembé, la tumba francesa, locossíá, la carabalí y el montopolo- no están presentes el guayo, el güiro ni las maracas; de igual modo la célula rítmica que emiten estos instrumentos en el Changüí... []»

Según algunos escritos y relatos, posiblemente estos instrumentos habrían sido producto de los aborígenes, así nos muestra el ejemplo de un relato de Fray Bartolomé de Las Casas que describe que en los rituales ancestrales aborígenes estaban acompañados con una especie de cascabeles hechos de madera y con piedras adentro similar a lo que hoy conocemos como maracas así mismo algunos cantos que realizaban las indígenas mientras realizaban sus labores cotidianas.

En el caso de la marímbula se establece que su influencia es africana y que posiblemente provenga de grupos o comunidades bantúes procedentes de África durante la esclavitud y se

adhiera al changüí adaptando o afinando las lengüetas de metal para poder tocar en los distintos tonos que la agrupación requiera.

Siguiendo la influencia Bantú que se concentró en la isla según el autor, el bongo del monte como actualmente se le conoce, es un instrumento genuinamente cubano pero fruto de esa herencia bantú puesto que geográficamente en la zona oriental de la isla fue el territorio donde más se concentró la llegada de estos esclavos, en el changüí es donde más se ha mantenido vigente este instrumento caracterizado por ser más grande y con una sonoridad más grave que el bongo tradicional que se conoce actualmente.

#### **2.4.4. La influencia de lo indígena.**

Se hace interesante hacernos la pregunta si la influencia indígena permeo algún género de salsa. Es decir que vale la pena interrogarnos:

¿Qué papel desempeñaron las comunidades indígenas?

En el continente americano antes de la colonización ya habitaban poblaciones en esta región, y por tanto ya había implícita unas costumbres, particularmente en su música y tradiciones lingüísticas. Por eso Betancur enuncia el libro: *“La evolución de los indoamericanismos en el español hablado en cuba”*, del autor Sergio Valdés, se habla del concepto transculturación y de cómo el lenguaje se ve permeado por estas distintas fusiones culturales, como efecto de la colonización, donde el léxico español que se habla actualmente en cuba, contiene prestamos de la lengua de taínos y siboneyes, que a su vez fueron procedentes de culturas indígenas Arahuacas que usaban la cuenca del río Orinoco para llegar a las Antillas menores<sup>32</sup> y posteriormente a cuba.

---

<sup>32</sup> Antillas Menores o Pequeñas Antillas. Es el grupo de islas en el Mar Caribe formado por las Antillas de menor tamaño, que forman un arco insular al sudeste de las Antillas Mayores o Grandes Antillas, que va desde el este de Puerto Rico hasta la costa occidental de Venezuela.

«[] ...Según las últimas investigaciones realizadas en este sentido, la lengua que hoy denominamos Caribe insular es un largo proceso de transculturación e interferencia lingüística entre el pueblo invasor de los Caribes y el de los Arahucos que habitaron las Antillas menores... []»<sup>33</sup>

Cabe resaltar que la lengua caribe insular pertenece a una diversa familia Lingüística de la cultura arahuaca, quienes habitaron en distintos territorios del continente y de los cuales no es muy común conocer la información y relación histórica de sus comunidades, incluso de Colombia, donde su presencia ha sido bastante fuerte en la región caribe.

«[]...Arahucos es el nombre genérico dado a varios pueblos indígenas que se encontraban asentados en las Antillas y lo alrededores de la región caribe a la llegada de los españoles en el siglo XV. El nombre también se ha aplicado posteriormente a numerosas etnias que hablan o hablaban lenguas de la familia arahuaca y que tradicionalmente habitaban una extensa zona comprendida entre la actual Florida y Venezuela, el este de Perú, el sur de Brasil, el norte de Colombia, el este de Bolivia e incluso Paraguay. De hecho, esta familia de lenguas es una de las más extendidas de América del Sur... []»<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Valdés Bernal, Sergio. 1986 (*La evolución de los indoamericanismos en el español hablado en Cuba*) La Habana: Ciencias Sociales

<sup>34</sup> Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Arahucos> Dia: 13/04/20

En la región del caribe particularmente en cuba, arribaron indígenas de las regiones vecinas tanto de centro como sur y norte América.

#### **2.4.5. Escritos sobre música popular.**

La recolección de los cantos populares comenzó a ser una necesidad para los pobladores europeos del siglo XVIII, quienes se armaban de papel y pluma para poder salir a buscar las melodías tradicionales y los cantos populares en su forma originaria. No obstante, en la mayoría de los casos no lograban concretar una sola versión de estos cantos, entonces se valían de su propio conocimiento para concretar esas melodías y llevarlas a un plano escrito revisado y corregido que les permitía unificar las versiones, conformar al público y sentirse satisfechos por la contribución a la preservación de la cultura musical. Es decir, que muchos de estas melodías permanecen aún sin conocerse su origen real puesto que se tergiversaron todos los cantos tratando de acomodarlos al sistema musical que ya funcionaba pero que no cumplía con las especificaciones para que sonara como en realidad es.

Rápidamente estos cantos fueron acogidos por los compositores, adaptando y creando piezas como rapsodias y fantasías; y una gran variedad de géneros musicales sobre melodías populares. Que fueron muy bien aceptadas por el público de la época y se convirtieron en el principal material para sus composiciones.

Luego de esto los recolectores advirtieron que cada una de estas melodías y sus singularidades obedecían a ciertas poblaciones o territorios, y los indujo a no juzgar a estas variantes como errores, puesto que al comparar el material recogido entre distintos pueblos de distintas lenguas las melodías eran comunes y los textos a su vez eran similares, también

en otros casos las melodías y textos estaban bien definidos y no daban cabida a alguna variación.

Lo que realmente caracterizaba esta música popular era su modo de ejecución en un plano expresivo, donde la entonación, el timbre, el tiempo y una infinidad de elementos eran los que les daban ese valor característico a estas expresiones; y solamente la combinación de esos factores generaría una reproducción fiel de estas músicas. (Bartók: 1981)

«[...] *La música popular es como un ser viviente que cambia minuto a minuto. No se puede decir entonces: “esta o aquella melodía es como yo la he anotado”. Solo puede asegurarse que era así en determinada ocasión, en el momento que ha sido anotada...* [...]»<sup>35</sup>

En ese orden de ideas, los investigadores de esa época vieron que la música popular era una auténtica manifestación colectiva que estaba ligada a una tradición campesina y a las formas de vida de las comunidades en las aldeas o asentamientos. Esto ha transformado la forma en que hoy por hoy se recolectan los cantos populares, llevándolo a un plano de investigación científica, también posibilitada por los medios de registro tecnológico. Para Bartók el recolector es ideal, así o enuncia:

«[...] ... El recolector ideal de música popular debería ser un experto en muchas ramas de estudios... [...]»<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Bartók, B. (1981). *Escritos sobre música popular* (3rd ed.). México: Siglo XXI.

<sup>36</sup> *Ibidem*

El recolector debe tener la capacidad de fijarse en las singularidades y percibir los más sutiles cambios no solo en lo musical, sino también en lo fonético-lingüístico y la relación entre la danza con las expresiones culturales populares. Así podrá describir con más exactitud estos fenómenos culturales y homologarlos con el contexto social e histórico del territorio.

#### **2.4.6. La salsa comercial**

Como la especificidad de este proyecto es la guitarra en la salsa, hace que mencionemos ese paso de la salsa como intento de rescatar las raíces afrocaribeñas, pero no se puede dejar de pensar la impermeabilización que causó todo este fenómeno comercial.

Vemos, la red latina de Nueva York y el origen de la salsa, es un concepto que se asumió en su aspecto comercial y que se empleó sistemáticamente a mediados de los años sesenta, teniendo como característica la significación en una sola palabra y de todo un movimiento social y cultural del barrio latino, quienes la adoptaron como parte fundamental de su cultura. También en los sesentas fue fundado el sello discográfico Fania, por Jerry Masucci y por Johnny Pacheco, desarrollando un *gimmick*<sup>37</sup> que homologó y le dio un nuevo estatus a los diversos ritmos afrocaribeños.

Este ambiente latino de Nueva York, es precisamente lo que le da soporte a la manifestación cultural de la significación en un territorio por parte de los inmigrantes latinos, y donde la empresa encuentra su nicho y su campo de acción con la comercialización de una sensibilidad afrolatina. El grupo Fania desde el inicio de sus operaciones a mediados de los sesentas, dio por sentado el carácter urbano de los distintos ritmos afrolatinos y sobre todo de los ritmos cubanos (como propios) que fueron asumidos por los músicos puertorriqueños que residían

---

<sup>37</sup> Gimmick: Anglicismo que hace referencia a todo elemento añadido a una pieza creativa con el fin de hacer que sobresalga por encima del resto de publicidad y que de forma aislada no es de gran valor.

en Nueva York, y se empezó a forjar un catálogo de música con los ritmos más destacados de las tradiciones cubanas y puertorriqueñas que le dieron un contorno a la salsa<sup>38</sup>.

La comunidad latina y en especial la puertorriqueña y cubana alimentó la atmosfera urbana en la ciudad de Nueva York, con estéticas musicales representativas de esta cultura, generando un espacio que acoge a todos los inmigrantes latinos quienes se significan a esta identidad; estas nuevas corrientes fueron adoptadas por empresarios por lo general provenientes de la comunidad israelita de la ciudad motivados por el carácter mediático del modo de vida en el barrio latino y las experiencias de vida en la comunidad afroamericana. Estos fueron los precedentes que permitieron el desarrollo del concepto comercial “salsa”.

Para el autor<sup>39</sup> uno de los hechos más curiosos que altera la esta identidad puertorriqueña, es que la salsa no parece haber tomado como punto de partida los ritmos tradicionales propios de la isla, ni siquiera los más típicos como la bomba y la plena, sino que la salsa se comprendió como el signo de renovación del significado de la música afrolatina bajo la supremacía del son cubano entre las comunidades latinas.

Bajo esta perspectiva la salsa evidencia un proceso de resignificación y reinterpretación de las tradiciones musicales afrocubanas apropiadas por los puertorriqueños. Sin embargo, el aporte de ritmos afrocubanos no son los únicos que determinan el movimiento de la salsa, cuyas expresiones se remontan la forma de vida urbana en un barrio Neoyorquino en correlación con las costumbres y estéticas de los cubanos y puertorriqueños.

---

<sup>38</sup> Hablaremos más sobre este término, pues son muchos los autores que han disertado sobre el tema.

<sup>39</sup> Tablante, L. (2014). El dólar de la salsa. Madrid: Editorial Iberoamericana / Vervuert.

### 3. Análisis

Para este capítulo se analizará cuatro fragmentos de algunas de las obras que consideramos importantes para el trabajo, puesto que en cada una de ellas se observara una participación activa de la guitarra, este análisis se realizara tomando como referencia el modelo de análisis de Jan La Rue, el cual tendrá un enfoque analítico del estilo direccionado a las medianas y pequeñas dimensiones, donde se observara la importancia de los cuatro elementos contributivos : sonido, timbre, armonía y ritmo. También se utilizará para el análisis armónico y melódico el modelo de análisis propuesto por Enric Herrera.

#### 3.1. El carretero (G. Portabales) minuto: 00.00 a 0.50

Esta obra forma parte del (LP Gema 1184) del álbum “Aquellas lindas melodías en la voz de Portabales” Miami, 1967. [el-carretero.mp3](#)

Lastimosamente no se logró encontrar información acerca de los intérpretes que formaron parte de esta producción.

The image displays a musical score for the piece "El Carretero" by G. Portabales. The score is arranged in six staves, each labeled with an instrument or voice part. The top staff is for Voice, which contains only rests, indicating no vocal performance in this segment. The second staff is for Acoustic Guitar 1, showing a melodic line starting in the third measure. The third staff is for Acoustic Guitar 2, which provides a harmonic accompaniment with dense chordal textures. The fourth staff is for Electric Bass, featuring a steady bass line. The fifth staff is for Claves, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for Conga Drums, with a pattern of eighth notes and rests. The entire score is written in common time (C) and spans four measures.

En el anterior fragmento analizaremos la introducción de cuatro compases en donde se presentan los elementos que conformaran la instrumentación de la pieza y que por efecto de las cualidades tímbricas de cada instrumento será más natural la discriminación de sonidos. En cuanto al elemento «sonido», empezaremos por analizar una de sus características clave, en primera instancia se hablará del timbre que es entendido como la cualidad acústica del sonido, y que esa cualidad característica esta moldeada por la forma de onda que emite cada instrumento, y cuando se suman varios instrumentos se consolidan formando parte de un total que genera un color y que brinda la sensación característica al género.

«[] ...El timbre se refiere a la cualidad acústica del sonido, al carácter de la onda sonora producida por las distintas frecuencias que inciden sobre ella ya sea independientemente o en combinación de varios instrumentos... []»<sup>40</sup>

En este sentido observamos como la instrumentación que incluye elementos percutidos como (la Clave y la conga) y de cuerda pulsada como la (guitarra y el bajo), forman una textura polifónica de melodía y acompañamiento donde el bajo y la guitarra dos forman el background<sup>41</sup> o la base armónica para que la voz principal junto con la guitarra pueda resaltar en un rol melódico.

En cuanto a las dinámicas a pesar de no tener un símbolo de indicación como un F (forte) o un P (piano), podemos deducir que existe un movimiento que va en crescendo puesto que la dinámica expresa lo que tiene cada instrumento y como se va adentrando poco a poco al transcurrir el tiempo haciendo que la suma de timbres genere una textura y dinámica más llena, por lo tanto un crescendo.

---

<sup>40</sup> La Rue J. (1989) Análisis del Estilo Musical / Editorial Labor. S.A. - Barcelona. 1989

<sup>41</sup> Acompañamiento ritmo-armónico

13

Voice

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Electric Bass

Claves

Conga Drums

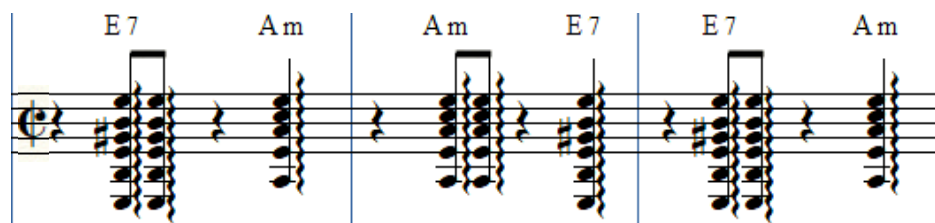
Am E7 E7 Am Am E7 E7 Am

En cuanto al elemento «armónico», conserva como una estructura simple haciendo un encadenamiento entre dos acordes (Am) y (E7). Esta armonía se extiende en gran parte de la canción y se mantiene como la base del acompañamiento rimo-armónico.

«[...]La contribución de la armonía en las pequeñas dimensiones, a la forma, toma varias perspectivas. Para empezar, una simple progresión puede tener un carácter tan original e hipnótico, que funcione por sí misma temáticamente, requiriendo apenas soporte alguno de la melodía y el ritmo... [...]»<sup>42</sup>

<sup>42</sup> La Rue J. (1989) Análisis del Estilo Musical / Editorial Labor. S.A. - Barcelona. 1989

Dentro de los factores que se destacan del género esta la anticipación del acorde que pertenece al siguiente compás, haciendo que el ritmo armónico tenga un efecto de anticipación como se verá en el siguiente ejemplo:



Allí podemos observar como en el primer compas el acorde de Am que se encuentra en la región que corresponde a la armonía de E7, estaría anticipándose un tiempo a la ubicación que le corresponde en el segundo compas, así mismo en el segundo compas donde corresponde la armonía de Am se evidencia un anticipo del acorde E7, este fenómeno se extiende durante gran parte de la obra y por lo tanto una de las posibles explicaciones que propone el autor por las cuales se da este anticipo, es por el propio carácter sincopado propio de la música caribeña. Este fenómeno se observa también en el bajo, donde el uso de la sincopa genera el piso rítmico y armónico que va de la mano con los acentos en la percusión y la clave.

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled '21' and 'Voz' (Voice) and 'Gtr. 1' (Guitar 1). The voice part is written in a treble clef and shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The guitar part is written in a treble clef and shows a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system is labeled '26' and 'Voz' and 'Gtr. 1'. The voice part continues with a similar melodic line. The guitar part includes a triplet of eighth notes in the final measure, indicated by a blue bracket and the number '3'. The page number '49' is located at the bottom right of the second system.

El elemento «Melódico» tiene importancia, pues tiene un gran valor para el análisis en gran parte de la contribución de la guitarra. En el anterior ejemplo veremos dos frases que funcionan como pregunta y respuesta: es en la melodía de la voz que empieza en el compás 21 y finaliza en el compás 25, justo donde empieza la respuesta de la guitarra que se extiende hasta el primer tiempo del compás 29.

Am                      E7                      Am                      E7

Voicé

5 d 5 d 1 5 7 d 7 d 3 1 d 3 5 3 3 d 5 1

Anticipo                      Anticipo

Para el análisis melódico de esta frase, utilizaremos el método que propone Enric Herrera,<sup>43</sup> En este miraremos que rol cumple cada nota en la frase de acuerdo con la armonía del cifrado, por medio de unas convenciones:

Las notas principales del acorde serán cifradas respectivamente de 1 a 7 y las tensiones serán cifradas de 9 a 13 agregándole una (T), por ejemplo: (T11#). Así mismo las notas secundarias

<sup>43</sup> Herrera, E., (2009). *Técnicas De Arreglos Para La Orquesta Moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.

o de aproximación, serán cifradas con una (d), para el caso de que sean notas de paso diatónicas, y con una (c) en el caso que sean notas de paso cromáticas.

En el ejemplo, anterior observamos como la melodía de la voz se mantiene siempre muy ligada a la relación armónica, es muy interesante los anticipos que suceden en el compás 23 y 24 puesto que estas ligaduras sincopadas son características en los ritmos caribeños.

En el anterior fragmento, podemos ver como la guitarra en el compás tres usa recursos armónicos y melódicos en forma de voicing para acentuar la tónica del acorde de la misma forma. Como en el ejemplo de la voz, la guitarra ha mantenido la característica de los anticipos rítmicos. En conjunto con el uso bordaduras diatónicas y notas de paso cromáticas.

### 3.2. Que cosa tendrán las mujeres (Flamboyán) minuto 00.00 a 00.58

Este tema pertenece al álbum Se Viste De Gala, (Cs - 1065) – 1970 de Frankie Dante Y Su Orquesta Flamboyán, [que-cosa-tendran-las-mujeres.mp3](#)

los músicos que participaron en la grabación del álbum fueron:

- Frankie Dante - Vocalista
- Eddie González Jr. - Bajo
- Billy "Tata" Baxter - Timbales
- Jerry González - Congas en "Bailey's Four Women"
- Ray Armando - Congas
- Alex Ojeda - Bongos y Vocal en "Bailey's Four Women"
- Joe Mannozi - Piano

- Joe "Chickie" Fuentes - Trombón
- Ángelo Rodríguez - Trombón
- Harry Vigianno - Guitarra
- José "Juicy" Cruz - Güiro y Claves
- Vince Garrett – Vibráfono
- Ralph Lew – Productor

Este es uno de los temas que más causa interés en el análisis, pues aquí es donde se pudo observar en primera instancia la participación de la guitarra eléctrica dentro de una producción en formato de orquesta de salsa, por esto tendrá una mayor atención direccionado a las particularidades técnicas del instrumento.

The image displays a musical score for a salsa piece, featuring multiple instruments. The score is written in 4/4 time and includes the following parts:

- Electric Guitar:** The top staff shows a melodic line with chords indicated above it: Gm, F, F7, Gm, Gm, F, F7, Gm, Gm, F, F7, Gm, Gm, F, F7, Gm.
- Tenor 1 and Tenor 2:** Both tenor staves are currently blank, indicating they are not playing in this section.
- Piano:** The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The right hand plays a melodic line, and the left hand plays a rhythmic accompaniment.
- Electric Bass:** The bass line is written in the bass clef, providing a steady rhythmic foundation.
- Trombone 1 and Trombone 2:** Both trombone staves are currently blank.
- Conga Drums:** The conga part is written on a single staff with a drumhead icon, showing a complex rhythmic pattern.
- Timbal:** The timbal part is written on a single staff with a drumhead icon, featuring a rhythmic pattern with triplets and accents.

En la anterior imagen se podrá observar el score completo. Cuando hacemos el análisis del elemento sonoro, se aprecia que contiene una variedad de timbres que aportan a las familias instrumentales como lo son: la familia de la percusión (Conga, Timbal, Güiro), de viento metal (Trombones), de las cuerdas pulsadas (Bajo, Guitarra eléctrica) y a la de la cuerda percutida (Piano).

Percusión	Viento	Cuerda
Timbal	Trombón	Bajo
Conga		Guitarra
Güiro		Piano

Conformando la sonoridad del formato de orquesta de salsa. En cuanto a la textura, esta se evidencia en una textura polifónica que hace el uso de la instrumentación para proveer el efecto de crecimiento. Se puede evidenciar en la imagen que en los primeros tres compases la guitarra se mantiene sola y luego del cuarto compás, ingresan elementos nuevos como el bajo, el piano y las percusiones, lo cual crea una ampliación de la relación tímbrica en la mezcla de instrumentos, convergiendo un aumento de la masa sonora.

The image shows a musical score for five instruments: Electric Guitar, Tenor 1, Tenor 2, Piano, and Electric Bass. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The Electric Guitar part is marked with a '3' and features a sequence of chords: Gm, F, F7, Gm, Gm, F, F7, Gm. The Tenor 1 and Tenor 2 parts are marked with a '3' and contain rests. The Piano part is marked with a '5' and features a complex rhythmic pattern. The Electric Bass part is marked with a '5' and features a simple rhythmic pattern. Below the Electric Bass part, there are four blue arrows pointing up to the end of each measure, labeled 'Anticipaciones' in a box.

Cuando analizamos el elemento armónico de la partitura, notamos que se mantiene principalmente en dos acordes: Gm y F7. Con relación a esta canción, también podemos observar el fenómeno que se ya se había visto en el anterior tema “El carretero”. Donde justamente se analizaba, como la armonía se anticipa un tiempo antes a la del compás al que pertenece, en este caso sucede de la misma forma, en inclusive afectando a todos los instrumentos que conforman la base armónica de la canción y sucediendo en cada final de compás. Cabe resaltar que este fenómeno también está acompañado de un acento en la percusión justo en el último tiempo de cada compás, favoreciendo así un ritmo armónico sincopado y enriqueciendo el flujo armónico dentro de la obra.

«[...] ...El ritmo armónico además de su efecto sobre el flujo interior de la frase, ejerce una función formal en dos aspectos. Igual que en las dimensiones

medias, los contrastes en el ritmo de los acordes producen articulaciones admirablemente claras... []»<sup>44</sup>

Electric Guitar

Chords: Gm F F7 Gm Gm F F7 Gm

Fingerings: 1 3 5 1 5, 1 3 1 7 1, 1 3 5 1 5, 1 3 1 7 1

Para el análisis del elemento «melódico», se utilizará la guitarra como instrumento principal por la especificidad y el interés de este trabajo. Aquí podemos observar como la guitarra juega en un papel fundamental, que mezcla elementos melódicos en conjunto, con los elementos armónicos y rítmicos.

En el primer compás se denota que la guitarra empieza haciendo una melodía con las notas G, Bb, D y G, las cuales pertenecen al acorde de sol menor, manteniéndose dentro de la armonía sin generar cruces o choques armónicos con el resto de la instrumentación. En la misma disposición, está el segundo compás, donde la guitarra hace las notas F, A, F, Eb y F. La séptima del acorde forma una bordadura que es uno de los elementos esenciales en el carácter de este género.

Otra de las características es el uso de los acentos en el cuanto al tiempo de cada compás, antecediendo la armonía y creando el efecto de sincopa. A la vez de que en el ritmo melódico está presente siempre en el silencio de corchea al inicio de cada compás, generando una sensación de desequilibrio que se resuelve inmediatamente en el siguiente tiempo.

<sup>44</sup> La Rue J. (1989) Análisis del Estilo Musical / Editorial Labor. S.A. - Barcelona. 1989

Electric Guitar

21

Gm Gm6 D7 E♭dim7 D7 D7 E♭dim7 D7 Gm9 Gm6

Para esta sección, la guitarra hace un acompañamiento ritmo armónico ligado a la base del timbal, acentuando el último tiempo en el compás tres y cuatro. Esta sonoridad particular que tiene la guitarra, se ve generada por el uso de la técnica de Hybrid Picking<sup>45</sup>, lo cual permite al intérprete nuevas posibilidades para la ejecución del instrumento encajando muy bien en la sonoridad de la orquesta.

Esta forma interpretativa es muy interesante puesto que marca una referencia a la hora de abordar un estilo como la salsa o en general las músicas caribeñas. Por medio de la guitarra eléctrica, ampliando la riqueza sonora y aportando al estilo, también es interesante que en esta producción realizó algunos efectos de modelación tímbrica como lo es distorsión, que son característicos de otros géneros como el rock, pero que fueron adoptados y aceptados por los músicos de la época.

---

<sup>45</sup> El hybrid Picking es una técnica para tocar la guitarra que consiste en pulsar con un pick (púa) y uno o más dedos de forma alternada o simultánea. El hybrid Picking permite a los guitarristas que usan un pick, tocar música que normalmente requeriría tocar con los dedos. Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Hybrid\\_picking](https://en.wikipedia.org/wiki/Hybrid_picking) 29/05/20

### **3.3. Mi muchachita (Guayacán) minuto 03.27 a 04.01**

Esta obra forma parte de La quinta producción de Guayacán orquesta “5 años aferrados al sabor” del año 1991.[.muchachita-guayacan-orquesta.mp3](#)

- Letra - Nino Caicedo, Tuty Katrenne
- Arreglos, Coproducción – Israel Tanenbaum
- Arreglos, producción, dirección, Trombón, Guitarra, güiro, Voz– Alexis Lozano
- Bajo – Julio Valdés
- Bongos – Welsare Aguilar
- Congas – Amarildo Ibarguen, Luis Pacheco
- Coordinador – Nino Caicedo
- Coro – Chucho Nuncira
- Ingeniería – Freddy Jiménez
- Piano, Sintetizador – Israel Tanenbaum
- Timbales – Wilson Viveros
- Trompeta – Francis Garcés
- Vocalista– Nino Caicedo, Toño Sinisterra
- Vocalista, Coro – Carlos Brito, John Lozano

Este tema fue escogido por que es una mirada al movimiento de la salsa en Colombia y particularmente por el papel significativo que le da a la guitarra el director y fundador de la agrupación Guayacán Alexis lozano, quien además de realizar los arreglos para la orquesta, interpreta el instrumento.

Cabe resaltar que, para efecto de esta producción, fue utilizada un guitarra tipo folk de doce cuerdas; contiene dos cuerdas metálicas por orden en la misma afinación que una guitarra tradicional, lo que la asemeja en parte a sonoridades de instrumentos de cuerda con múltiples órdenes como: el tres cubano, cuatro puertorriqueño, o el tiple colombiano.

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, the guitar part is marked with chords: D6, A7, D6, A7, and I. The Electric Guitar part is in the treble clef, and the Electric Bass part is in the bass clef. The vocal parts (Voice 1 and Voice 2) are in the treble clef. The percussion parts (Percussion, Conga Drums, Bongo Drums, and Claves) are in the bass clef. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

En cuanto a la dimensión sonora, podemos observar que la suma de timbres como los de la voz en los coros, forman en conjunto, con el acompañamiento armónico y melódico del bajo y la guitarra, una textura polifónica cuya armonía evidencia una tendencia contrapuntística por medio de ostinatos<sup>46</sup> melódicos que obedecen a una armonía estipulada, creando en conjunto con la percusión, una masa considerable de sonido con los elementos tímbricos que caracterizan al género.

<sup>46</sup> Ostinato u obstinato (del italiano, "obstinado") es una técnica de composición consistente en una sucesión de compases con una secuencia de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás.

Ya se ha visto en análisis anteriores, como el ritmo armónico es afectado por el carácter sincopado de las músicas caribeñas, pues en este ejemplo ocurre un fenómeno parecido, inclusive, más ligado al elemento rítmico de la clave.

Si analizamos el acompañamiento armónico de la sección en el compás uno, podemos ver que dentro del mismo compás existen tres cambios armónicos empezando por el acorde de D (re mayor), cuya duración es equivalente a una negra con puntillo, seguido de un acorde de G (Sol mayor), cuya duración también es de una negra con puntillo, y en el cuarto tiempo, la última negra del compás aparece el acorde A (La mayor) ligado al primer tiempo del compás segundo, característica que ya se había visto en los análisis previos realizados en este trabajo donde la armonía se va anticipando a su compás de pertenencia. Seguido de esto, en el segundo compás, aparece en el segundo y tercer tiempo nuevamente el acorde de Sol mayor. De esta forma se ve como la armonía va acentuando y realizando los cambios armónicos teniendo en cuenta la clave 3x2.

En este análisis melódico, podemos observar una estructura de pregunta respuesta entre el coro y el pregón<sup>47</sup>, en el primer compas de la melodía en la voz uno y dos, se evidencia que la conducción melódica se mantiene en función de la armonía usando las notas que pertenecen al acorde, además el tratamiento melódico a dos voces conocido como «Soli a dos voces»<sup>48</sup> desplazándose de forma paralela por intervalos de tercera (3<sup>a</sup>) creando un efecto melódico de amplitud y permitiendo que se destaque la armonía.

En cuanto a la guitarra, cuando se analiza la línea melódica se evidencia que una de las características principales que tiene es mantener el contorno melódico usando las notas que pertenecen a la armonía del cifrado, entonces para efecto de la sonoridad de un instrumento como la guitarra, se percibe en la partitura que en su gran mayoría, la ejecución del acompañamiento se encuentra ubicada entre la primera y segunda región del mástil, lo cual

<sup>47</sup> El pregón es un acto de promulgación en voz alta de un asunto de interés para el público y, particularmente, el acto con el que se inicia una celebración. Pronto se acompañaron de música, pasando de un modo de venta para convertirse en un género musical. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Pregon>. 08/ 06/ 20.

<sup>48</sup> En el Soli a dos voces (densidad 2) el aspecto fundamental a tener en cuenta es el intervalo que se crea entre ambas voces. Los intervalos que se usan más frecuentemente son las terceras y las sextas diatónicas. Estas dan a la melodía cierta densidad; armonía, sin restarle dirección; ritmo. Herrera, E., (2009). Técnicas De Arreglos Para La Orquesta Moderna. Barcelona: Antoni Bosch

es necesario para poder tener más volumen y así la guitarra destaque dentro de la mezcla de sonidos, cualidad que también se ve potenciada por la sonoridad de la guitarra de doce cuerdas (instrumento que usado en esta producción), el cual resalta y se diferencia del sonido del piano creando en el espectro de frecuencia en espacio propio para que al final se destaque un sonido homogéneo en función de la armonía y que aporte riqueza melódica y rítmica al acompañamiento, finalmente pudiendo definir un rol dentro del formato de salsa.

### **3.4. Cha cha (Alain Pérez) minuto 02.01 a 02.23**

Esta canción formo parte del disco ADN, producción nominada a los Grammy Latinos del 2017. [chacha-alain-perez-2017.mp3](#)

Para el autor, esta fue una de las producciones que más generó impacto en el momento de escoger el tema de investigación, puesto que allí se evidencia una alta calidad sonora de la guitarra eléctrica, y por decirlo así un desarrollo en cuanto al lugar que desempeña en este tipo de producciones. Aquí nuevamente se puede evidenciar que la guitarra se ve incluida, de manera especial en un formato de orquesta y además con las distintas particularidades del instrumento como el uso de efectos. También con un estilo particular de ejecución, no como especies de tumbados, sino proponiendo nuevas líneas, o licks<sup>49</sup>, que empalman de forma orgánica con la sonoridad de la orquesta, y que finalmente propone un afianzamiento de la guitarra eléctrica al estilo de la salsa.

---

<sup>49</sup> En géneros musicales populares como el blues, el jazz o la música rock, un lick es "un patrón o frase común que consiste en una breve serie de notas utilizadas en solos y líneas melódicas y acompañamiento. Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Lick\\_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lick_(music)) 27/05/20

Cm7 Cm7Eb Em7(5) Eb6 Fsus D7(9) Gm7 Gm7/A Bb Dm7

The musical score is arranged in ten staves, each representing a different instrument or voice part. The instruments are: Electric Guitar, Voice 1, Voice 2, Tenor Sax, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trombone, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. Above the Electric Guitar staff, a series of chord symbols are provided: Cm7, Cm7Eb, Em7(5), Eb6, Fsus, D7(9), Gm7, Gm7/A, Bb, and Dm7. The Piano part features a complex harmonic structure with many notes and rests. The Drum Set part is represented by a series of vertical lines indicating drum hits.

Cuando analizamos este fragmento en cuanto al elemento sonoro, se evidencia una amplia gama de timbres que crean un evento sonoro de alta densidad, por ejemplo, en el compás uno se observa un *tutti*<sup>50</sup> el cual se establece de forma homofónica manteniendo las mismas figuraciones rítmicas, haciendo uso del unísono y del intervalo de octava creando mayor peso y densidad en la obra.

Seguido de esto, en el compás tres ya se establecen una nueva atmosfera cuando entra el coro en conjunto con la base armónica y de percusión. El rango dinámico disminuye un poco en masa sonora por la reducción en cuanto al número de instrumentos, sin embargo esta sección se enriquece en parte por el carácter de la textura nueva, provocando la sensación de mantener un rango dinámico alto por el factor rítmico y melódico que aportan la percusión y la guitarra, por lo tanto, este entramado de ritmos se convierte en el acompañamiento o background de la voz principal permitiendo desatacar los coros y los pregones de esta sección del tema.

The image shows a musical score for five instruments: Electric Guitar, Voice 1, Voice 2, Piano, and Electric Bass. The score is in 3/4 time and features a 'tutti' section starting at measure 3. The guitar part has a triplet of eighth notes. The piano part has a triplet of chords. The bass part has a triplet of eighth notes. The voice parts have a triplet of eighth notes. The chords are Cm7, Cm7/E+, Em7(+5), E+6, F sus, and D7/F#.

<sup>50</sup> Tutti es una palabra italiana que significa literalmente todos o juntos. Como término musical se usa en varios contextos: se puede referir a un pasaje orquestal en el que todos los componentes de la orquesta están tocando a la vez

Al analizar el elemento armónico, se denota un tratamiento enriquecido por el uso de tensiones y colores, que aportan otro elemento significativo a la pieza, lo que se hace necesario para mantener la dinámica en un nivel alto, pues en este punto está ubicado el momento de esplendor de la canción, lo que corresponde a la parte del coro, entonces se observa que el ritmo armónico permanece de forma estable, y se vale de recursos de color y tensión permitiendo el enriquecimiento armónico dándole un aumento al peso a la sección.

«[] ...El color armónico es en muchos estilos el recurso afectivo más instantáneo de la música. Somos conscientes inmediatamente de los cambios producidos de las formas de acordes mayores a las menores; cuartas y quintas descubiertas frente a tríadas y séptimas. o complejidades aún mayores de la estructura vertical... []»<sup>51</sup>

Electric Guitar

The image shows two staves of musical notation for an electric guitar. The first staff starts at measure 3 and the second at measure 7. Above the first staff, the following chords are indicated: Cm7, Cm7/E♭, Em7(♯5), E♭6, Fsus, and D7/F♯. Below the first staff, the following chords are indicated: Gm7, Gm7/A, B♭, Dm7(♯5), and G7(13). The notation includes a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes.

La guitarra en la forma de acompañamiento en este tema es algo novedoso, allí se puede ver estructuras más cercanas a frases o licks, como comúnmente se conoce en el mundo guitarrístico, que utilizan un recurso melódico en función armónica, apoyado en la sonoridad

<sup>51</sup> La Rue J. (1989) Análisis del Estilo Musical / Editorial Labor. S.A. - Barcelona. 1989

y efectos que se pueden modelar en la guitarra eléctrica. Allí podemos observar cómo esta frase va transcurriendo con el descenso cromático de una de las voces, ajustándose a los cambios armónicos que ya están propuestos en el cifrado, pero enriqueciendo la parte rítmica de la sección, además en la relación con la parte rítmica se destaca el uso de técnicas como el «palm mute»<sup>52</sup> que le permite tener un carácter más percutido a esta melodía.

---

<sup>52</sup> El palm muting es una técnica estándar en los guitarristas que tocan con púa. El palm mute es realizado apoyando la mano que lleva la púa en el puente de la guitarra. Esto produce un sonido apagado de las cuerdas.

#### **4. Análisis de la propuesta interpretativa**

Para efecto de este capítulo se proponen algunas ideas sobre cómo abordar este tipo de géneros desde un instrumento como la guitarra eléctrica. Cabe aclarar que el propósito no es crear un método o cartilla, sino más bien denotar el trabajo realizado a nivel interpretativo en las músicas caribeñas que se ha podido consolidar en el conjunto “Orquesta de Música del Caribe” de la Universidad Pedagógica Nacional, aquí se realizara el análisis de la forma interpretativa de la guitarra en función de esta agrupación particular, tratando de dilucidar en que forma particular se puede adaptar la guitarra y darle un rol definido dentro del formato. En este punto del trabajo se ha evidenciado como históricamente la guitarra ha aparecido en la salsa. Sin embargo, aún hace falta poder tener más herramientas que faciliten el abordaje de estos géneros desde una perspectiva en la formación “académica” de los estudiantes de música en todos sus niveles. Cabe resaltar que la transcripción y arreglos son originales para la “Orquesta de Músicas del Caribe”.

«[] ...Debe tenerse presente que al realizar un arreglo, todo puede cambiarse, la armonía, la melodía, el ritmo, etc., totalmente o en parte. Lo que, claro está, no debe de perderse de vista es el objetivo del arreglo, va que las modificaciones pueden ser tan importantes que se puede llegar a que sea difícil reconocer el tema original. Un buen arreglo será aquel que no solo es bueno técnicamente, sino que además es el adecuado para el fin que se estima... []»<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Herrera, E., (2009). Técnicas De Arreglos Para La Orquesta Moderna. Barcelona: Antoni Bosch

## 4.1. Como te hago entender (Roberto Roena)

Esta canción fue compuesta por el compositor panameño Pedro Azael pertenece al álbum, “Mi música” del año 1996, de Roberto Roena y su Apollo Sound. [Como te hago entender arreglo Guitarra Electrica.wav](#)

- Distribuido - Musical Productions Inc.
- Director, Bongos – Roberto Roena
- Piano – Papo Lucca, Willie Sotelo
- Vocalistas – Tempo Alomar, Luisito Carrion

Arreglo para la Orquesta Música del Caribe de la U. P. N. - Javier Riveros.

Adaptación y arreglo para la guitarra eléctrica- Andrés Pérez

The image displays a musical score for the song "Como te hago entender" by Roberto Roena. The score is arranged for three instruments: Electric Guitar (E. Gtr.), Acoustic Guitar (Gtr.), and Congas (C. Dr.). The music is written in a key signature of two flats (Bb and F) and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems, each with five measures. The first system includes a melodic line for the Electric Guitar, a fingered line for the Acoustic Guitar, and a rhythmic pattern for the Congas. The second system continues the melodic and rhythmic lines. Chord symbols (Bb, F/A, Gm, Eb, F) are placed above the Electric Guitar staff. The Congas part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests.

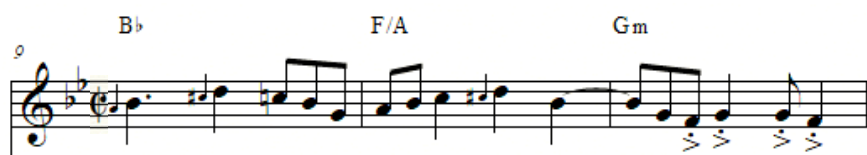
El anterior fragmento forma parte del pre-coro allí podemos observar como la armonía va transcurriendo de forma descendente por el movimiento diatónico del bajo desde el compás cinco al compás siete, para posteriormente en el compás ocho realizar la cadencia IV-V-I y volver a empezar el ciclo Armónico de cuatro compases.

El propósito de la línea melódica de esta sección en la guitarra tiene como objetivo resaltar la armonía y el carácter descendente de la frase, en cuanto al ritmo se mantiene de forma estable, aunque resaltando la sincopa que también va haciendo la base.

En cuanto a la construcción se resalta el uso del intervalo de sexta que va descendiendo con las notas correspondientes a la armonía. De esta forma:



En el primer compás hace las notas Re y Si bemol que son correspondientes a la tercera y a la tónica del acorde Si bemol mayor, así mismo sucede en el siguiente compás donde la armonía es Fa mayor con bajo en La, allí la guitarra toca las notas Do y La las cuales corresponden a la Quinta y la tercera del acorde cifrado y por ultimo para el acorde de Sol menor usa las notas Si bemol y Sol que tan bien son notas pertenecientes al acorde.



En el caso de los compases nueve al once, donde la armonía es la misma y la sección se mantiene como en la primera parte, para darle un nuevo aire y reafirmar la sonoridad y estilo particular de la guitarra eléctrica se crea una frase o lick que transcurre entre las armonías Si bemol, Fa y Sol menor, usando recursos como apoyaturas, notas de paso, y aproximaciones cromáticas y diatónicas.

## 4.2. Canción (Sonora ponceña)

Este tema formo parte del álbum, Back To Work (1987) fue publicado por el sello discográfico Inca Records. [canción Arreglo Para Guitarra Electrica.wav](#)

- Arreglos – Papo Lucca
- Congas – Vicente Rivero "Little Johnny"
- Productor – Jerry Masucci
- Supervisor – Enrique (Quique) Lucca
- Piano – Enrique (Papo) Lucca Jr.
- Sintetizador – Enrique (Papo) Lucca
- Timbales – Jesse Colon

Arreglo para la Orquesta Música del Caribe de la Universidad Pedagógica Nacional- Maestro Javier Riveros.

Este arreglo se encuentra dentro del repertorio de la Orquesta a manera de mosaico e incluye arreglos de otros temas de la Sonora Ponceña como: Fuego en el 23 y Yambeque.

Adaptación y arreglo para la Guitarra eléctrica del tema (Canción) - Andrés Pérez.

Para este tema se dispuso la adaptación de la guitarra en una forma más libre, incluyendo dentro de su sonido la aplicación de modeladores de efectos como distorsiones delays y reberbs. Cuyos efectos se acercan más a las sonoridades de otros géneros musicales que han sido confluentes en la misma época que la salsa.

En la anterior gráfica se presenta el fragmento de la introducción para el tema «Canción», para este caso la guitarra adopta un rol de acompañamiento melódico, pero con un enfoque independiente como si se tratase de una textura contrapuntística la cual le permite un carácter libre en comparación con la sonoridad del resto de la base armónica de la orquesta. Algunos de los recursos utilizados allí para la interpretación esta sección fueron: la sincopa armónica, tensiones, notas de paso, notas de paso diatónicas y cromáticas. El uso y disposición de estos recursos está preponderado por el movimiento armónico propuesto en el cifrado del arreglo creado para la orquesta. Cabe resaltar que en los arreglos originales para la Orquesta Música del Caribe el arreglista no especifica de forma directa como ejecutar la parte del instrumento, sino que propone un cifrado guía que le brinda libertad al intérprete para incluir su propio estilo en función del resto de la orquesta.

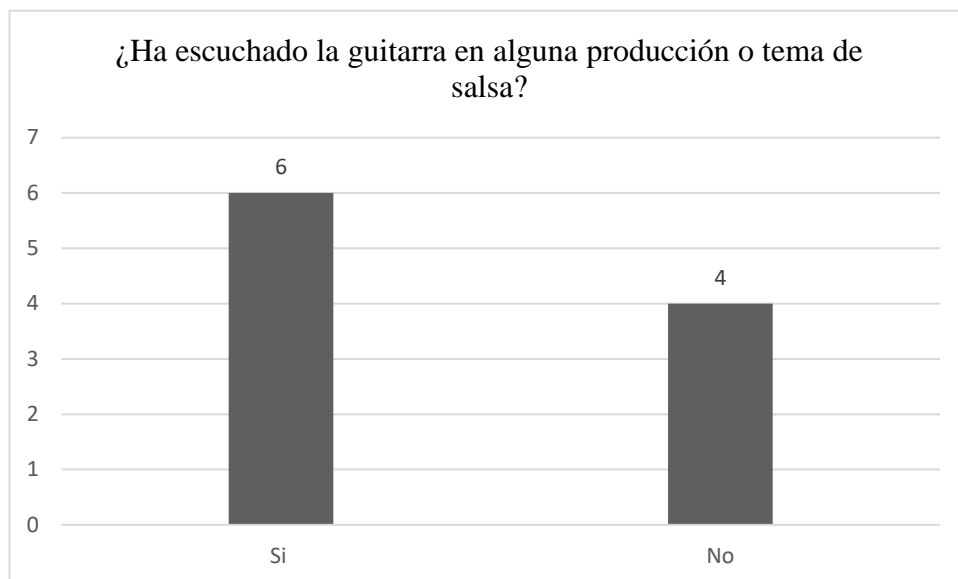
## **5. Estadísticas**

En este capítulo podremos encontrar el procesamiento de datos en una entrevista realizada a los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional que cursan actualmente la Licenciatura en Música. Se eligieron dos grupos, segundo semestre y sexto semestre puesto que en primera instancia esta elección nos permite hacer una lectura de como en el transcurso de la carrera se van adoptando nuevos conceptos y perspectivas que nos permiten evidenciar un cambio en los criterios musicales, y segunda instancia debido a que el espacio fue posible gracias la clase de gramática y teórico-auditiva, pues es en estas clases convergen la totalidad de los estudiantes matriculados en el semestre académico.

### **5.1. Población: segundo semestre**

Es importante resaltar para el propósito de este trabajo, las opiniones y perspectivas de los estudiantes de la cátedra musical son importantes para poder tener una lectura que nos arroje algunas conclusiones sobre la importancia de este trabajo. Todos los encuestados cumplen con un perfil necesario para resolver la encuesta. Cada uno de ellos, además ha tenido una formación y experiencias musicales previas al ambiente académico universitario.

### 5.1.1. Pregunta 1

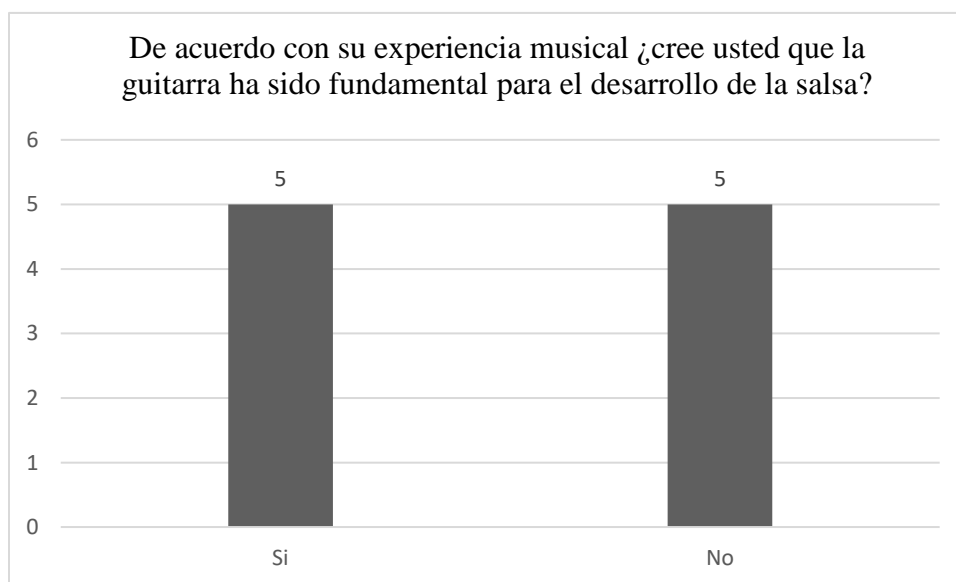


*Fuente: tomado de las encuestas realizadas por el autor para la monografía 2020*

De diez estudiantes encuestados seis mostraron una conformidad al respecto de haber escuchado la guitarra, como instrumento utilizado en géneros caribeños (salsa) esto quiere decir, que hay un 60% de estudiantes que a pesar de que dicen haber escuchado la guitarra, no se ha estudiado a fondo la manera interpretativa en estos géneros, surgen entonces algunas dudas sobre él porque no se le ha dado un papel preponderante en las carreras de música que incluyen dentro de su currículo la cátedra de guitarra. Solamente al revisar el programa de música de guitarra eléctrica de la Universidad Pedagógica Nacional aparece el género latín únicamente en el semestre X casi al terminar la cátedra de guitarra, en inclusive, el hecho de que aparezca el género latín no es algo diciente debido a la gran diversidad de géneros que podemos encontrar en América latina. Esto es un fenómeno esperable, pues al mirar en los programas de diferentes universidades tampoco se evidencia este trabajo discriminatorio para los géneros como salsa, merengue, bomba, plena, timba, son, guaguancó, boogaloo, etc.

Con esto no queremos generar una crítica, si bien es cierto que hay un 60% de los estudiantes de segundo semestre que dicen haber escuchado la guitarra en estos géneros, evidencia la necesidad emergente de ver algunos de estos temas en las cátedras universitarias de música. Ahora bien, ¿Qué pasaría con los cuatro estudiantes que respondieron desfavorablemente a la pregunta?, ¿un estudiante debería tener la capacidad de discriminar los instrumentos cuando se escucha una canción de este género?; si la respuesta es sí, entonces todos los estudiantes de música deberían responder que si en la encuesta, y si dijeron que no, nos demuestra que hay una falta de reconocimiento de estos géneros en la actividad académica. Reiteramos que no estamos en una postura crítica lo que estamos buscando es que exista una riqueza en los conocimientos de las cátedras académicas universitarias incluyendo y priorizando los discursos y conocimientos del arte y la cultura latinoamericana, que nos permita tener una postura más clara frente a las expresiones propias de nuestra sociedad.

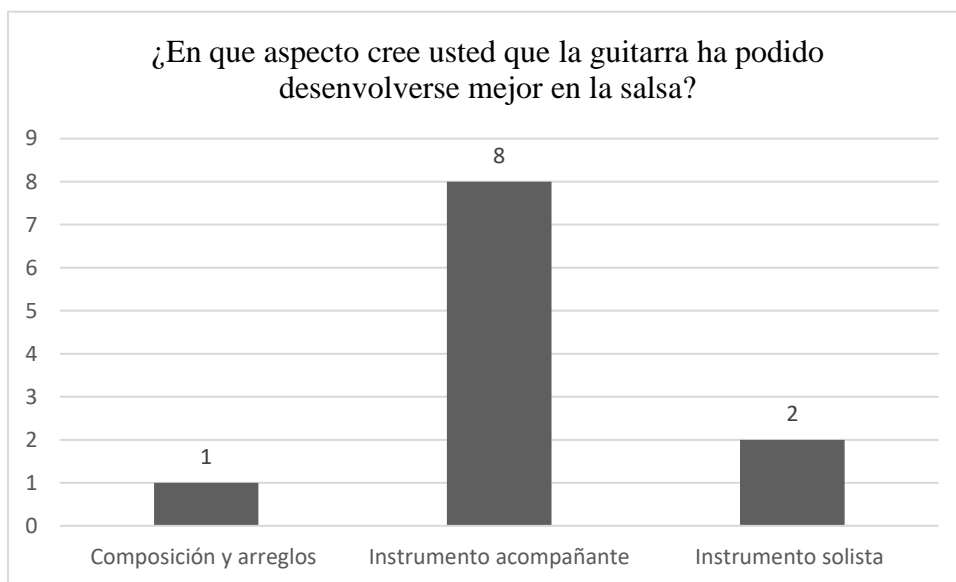
### 5.1.2. Pregunta 2



*Fuente: Tomado de las encuestas realizadas por el autor para la monografía 2020*

Esta grafica nos representa uno de los factores detonantes que han generado en el autor la curiosidad por indagar en el tema, precisamente no se es reconocida la participación de este instrumento musical dentro del género lo cual nos evidencia la falta de conocimiento de las músicas por parte de los estudiantes, siendo cierto que para el 50% de los encuestados la guitarra ha sido fundamental para el desarrollo de la salsa, en una de las casillas de la encuesta donde se pedía la justificación de la respuesta algunos de los encuestados manifestaron razones tales como: *“el desarrollo de fusiones entre distintos géneros musicales, la exploración de nuevas sonoridades, otros hablan de encadenamientos armónicos o secciones solistas”*; lo cual nos suscita un cambio favorable de la perspectiva de los oyentes frente a la guitarra y su nivel de aceptación en la música caribeña actual. Sin embargo, como al inicio de este párrafo se menciona estas respuestas, tanto del 50% de los estudiantes que dijeron SI como el 50% que respondieron NO, nos permite deducir un desconocimiento del papel histórico fundamental de la guitarra, el cual ha sido planteado no solo desde artistas o agrupaciones como la Sonora Matancera, Guillermo Portables o Celina y Reutilio, quienes ya comienzos del siglo XX le brindaban relevancia al instrumento, sino desde mucho antes en épocas de la colonización se podía observar en géneros como las danzas, polkas, gavotas y otros europeos. Esta participación elemental del instrumento dio como efecto elementos fundamentales para la el son, la guaracha, el guaguancó, etc. Y a su vez en lo que ahora se denomina salsa, manteniendo la constante de la presencia del instrumento en sus distintos niveles interpretativos y compositivos.

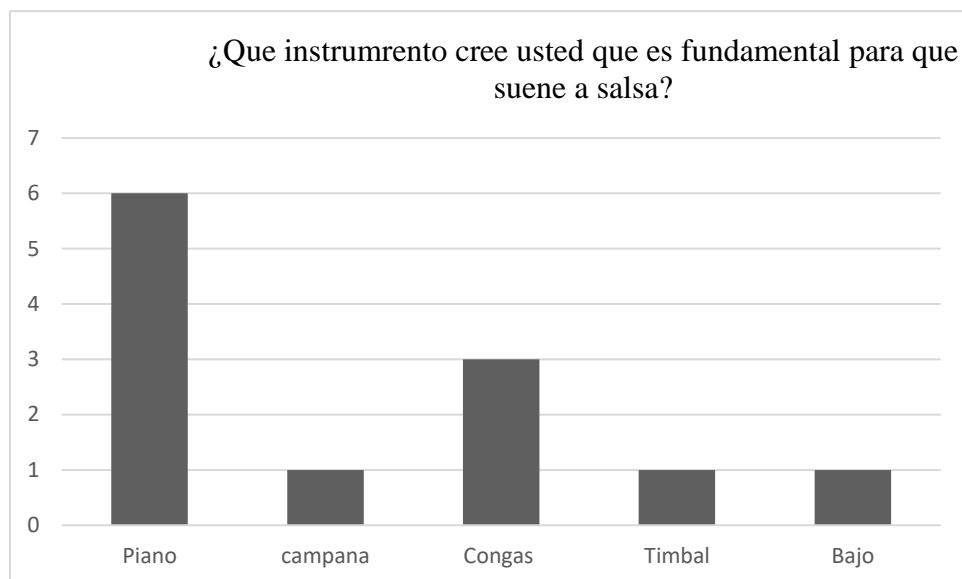
### 5.1.3. Pregunta 3:



*Fuente: Tomado de las encuestas realizadas por el autor para la monografía 2020*

Con este resultado de esta pregunta podemos deducir que la gran mayoría de los encuestados ven en la guitarra, un desarrollo direccionado hacia el rol de instrumento acompañante, lo cual va en línea con la idea de este trabajo cuyo propósito es hacer visible los distintos roles que ha adoptado la guitarra en la salsa o que puede adoptar, sin embargo, entonces emerge la duda en cuanto a las otras cualidades del instrumento, si bien casi solo el 10 % de los encuestados manifiestan que se puede ver la guitarra como elemento de carácter compositivo o de arreglos, no es un número considerable para que vean en los géneros caribeños una relación con la guitarra pudiendo desconocer la accesibilidad, versatilidad y portabilidad que tiene un instrumento en estos aspectos compositivos. Casi que se podría afirmar que en muchas ocasiones las obras han emergido de este instrumento junto con la voz y que su gran mayoría de compositores saben ejecutar este instrumento para la creación temprana de sus piezas.

#### 5.1.4. Pregunta 4:



*Fuente: Tomado de las encuestas realizadas por el autor para la monografía 2020*

Esta grafica nos muestra lo que para los encuestados debe ser la instrumentación imprescindible, que permita la sonoridad al estilo, aunque curiosamente va en contravía con la segunda pregunta de esta encuesta donde el 50% de los encuestados habían manifestado que la guitarra era uno de los instrumentos fundamentales y para efecto de esta pregunta no se menciona la participación del instrumento. En estos términos surge la necesidad de ver qué elementos sonoros son los que caracterizan al género, ¿podría hacerse salsa en guitarra? O ¿solo la instrumentación define el género? Pues es allí donde encontramos una de las cualidades e importancias de este trabajo en el cual se puede evidenciar que es importante el análisis y el estudio juicioso de las músicas tradicionales y populares de nuestra región.

Otro de los aspectos que se derivan de esta gráfica es la relevancia que se le da por parte de los encuestados al piano, como el eje fundamental para la sonoridad de la salsa, pero en el transcurso de esta investigación hemos podido evidenciar que la mayoría de los patrones

melódicos y armónicos del tumbado del piano, son provenientes de instrumentos de cuerdas pulsadas como el tres.

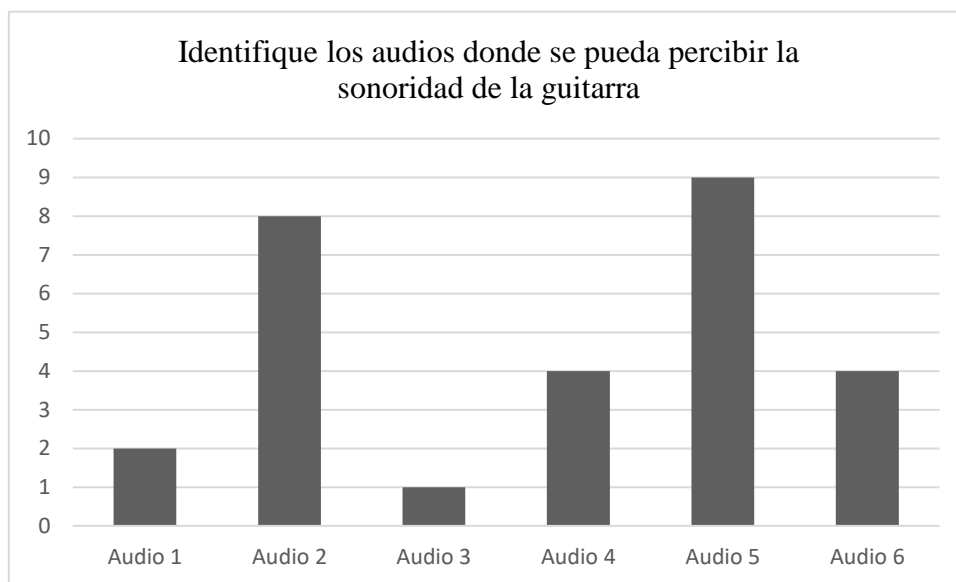
«[] ...varios han sido los cambios, en el orden musical, de los instrumentos empleados en el changüí, tanto en la forma de tocarlos como en su inserción, en las diferentes etapas o periodos, hasta establecerse definitivamente la estructura actual, en la que prevalece el tres como primer instrumento melódico de esos formatos, y con el cual los treseros definieron varias formas estructurales de expresar el son montuno oriental... []»<sup>54</sup>

Esto es de esperarse, puesto que también este fenómeno sonoro tuvo su explicación enfatizando en las necesidades de las grandes orquestas, si bien el tres cubano y la guitarra son desde el inicio el eje fundamental de las músicas populares caribeñas, cuando empezaron a llevar estos instrumentos a los grandes formatos tuvieron problemas por no tener el volumen o la ganancia requerida para resaltar sobre otros instrumentos como los vientos y la percusión, lo cual también favoreció a que el piano adoptara este rol y se mantuviera dentro de las agrupaciones hasta la actualidad

---

<sup>54</sup> Gómez Blanco, R. (2014) *Manual práctico para tocar changüí*. Editorial El Mar y la Montaña

### 5.1.5. Audición



*Fuente: Tomado de las encuestas realizadas por el autor para la monografía 2020*

Para esta pregunta se realizó la mezcla en una sola pista de seis audios con temas distintos de géneros caribeños de distintas épocas donde en cada uno de ellos mantuviera dentro de su instrumentación la guitarra, también bajo la pesquisa de reconocer si los estudiantes pueden discernir entre cuales son los géneros específicos que allí están sonando y si dentro de ellos la guitarra está siendo ejecutada. Cabe resaltar que los fragmentos de obras que fueron escogidos para esta prueba contienen todos dentro de su instrumentación la guitarra ya sea (acústica, eléctrica o folk)

A continuación, se presentarán los temas seleccionados para la prueba auditiva: encuesta

Audio 1: “A mi cuba” Estudiantina Sonora Matancera (1928)

Audio 2: “El carretero” Guillermo Portabales

Audio 3: “Que cosa tendrán las mujeres” Frankie Dante y su orquesta Flamboyán

Audio 4: “Mi muchachita” Guayacán Orquesta

Audio 5: “Maldito el Tiempo” Michel el Buenón

Audio 6: “Cha Cha” Alain Pérez

Para el propósito de esta prueba el autor pretendía hacer la comparativa entre lo que se había contestado en algunas de las preguntas anteriores de la encuesta y las referencias auditivas propuestas, algunos de los encuestados que afirmaron no haber escuchado la guitarra o no haberla visto tener un papel protagónico, después de escuchar el audio de la prueba reaccionaban argumentando que ahora si recordaban haber escuchado la guitarra; lo que nos interesa para el objeto estudio de este trabajo es el por qué puede ser esta tendencia a no identificar la sonoridad particular de la guitarra, si todos los temas escogidos para la prueba auditiva incluían el uso de la guitarra y en algunos casos como único elemento de acompañamiento y además en distintas épocas históricas.

Uno de los casos más interesantes es el Audio 3, ya que allí la guitarra desempeña un papel fundamental en el acompañamiento armónico, e incluso cumpliendo un rol más protagónico que otros instrumentos acompañantes como por ejemplo el piano, usando algunos recursos como un fraseo propio que encajan perfectamente con el estilo musical, lo cual de cierta forma logró desorientar a los encuestados durante la prueba auditiva, por lo cual se podría deducir que la relación entre las sonoridades del piano y los instrumentos de cuerdas pulsadas como el tres o la guitarra, están estrechamente ligados, en ese orden de ideas sin nos remitiéramos a la anterior pregunta donde los encuestados afirmaron casi en un 90% que el piano era fundamental para la sonoridad del género, se podría pensar que los instrumentos de cuerdas pulsadas también tendrían esa característica. Sin embargo, cabe resaltar en este sentido que el propósito de este trabajo es hacer más visible la participación de la guitarra, pero no siendo una imitación del piano, sino por el contrario evidenciando que es un trabajo distinto e importante para la sonoridad de la salsa.

## **5.2. Población: sexto semestre**

Para efectos de este trabajo es necesario contemplar las opiniones, conocimientos y perspectivas de los estudiantes de sexto semestre de la cátedra musical, pues en ese punto de la carrera ya se ha adquirido ciertos conocimientos y nociones distintas a la población que anteriormente observamos en las estadísticas, que recién está comenzando a cursar los estudios profesionales en música. Con el fin de poder hacer una lectura que nos arroje algunas conclusiones sobre si existe un cambio frente a las respuestas de la encuesta cuando ya han sido condicionados por el trasegar académico. Todos de los encuestados cumplen con el perfil necesario para resolver la encuesta, pues además de haber tenido una formación y experiencias musicales previas al ambiente académico universitario también ya han cursado el 60% de la carrera de Licenciatura en música.

### 5.2.1. Pregunta 1:



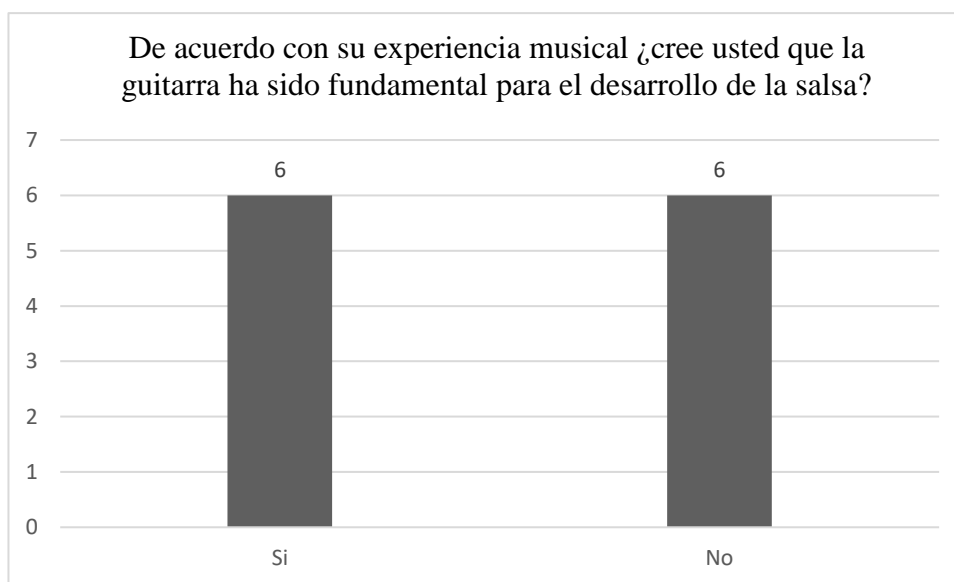
*Fuente: Tomado de las encuestas realizadas por el autor para la monografía 2020*

Si bien en cuanto a los resultados de la encuesta realizada en el grupo de segundo semestre, denota que ya desde un principio se ha identificado la participación en la guitarra en algún tema o producción de salsa, bajo los mismos parámetros, en el grupo de sexto semestre evidenciamos que se amplía la brecha, entre los que afirman haber escuchado este instrumento y los que no. En ese orden de ideas nos remita a confirmar que ha existido un proceso de análisis más detallado gracias a los distintos procesos académicos que han vivenciado dentro de la cátedra universitaria, por lo cual hace valiosos los espacios que se dedican a la investigación no solo de la parte teórica sino de la parte práctica musical de temas asociados a las músicas propias de nuestra cultura.

Aun así, sigue siendo necesario que para el músico en formación se tengan muchos más espacios para el desarrollo del conocimiento en estos campos donde se pueda ligar los aspectos históricos teóricos y culturales, de las expresiones artísticas propias, como ya sucedió en Europa mucho tiempo atrás, cuando la recolección de los cantos populares

comenzó a ser una necesidad para los pobladores europeos del siglo XVIII y que luego se convertían en el principal material para los compositores, adaptando y creando piezas como rapsodias y fantasías; dándole un peso y un papel fundamental a las tradiciones propias dentro de su propia historia. Aunque con esto no estamos diciendo que sea algo nuevo o que no se haya hecho, lo que nos interesa es fomentar cada vez más una comprensión más sólida en cuanto a las músicas latinoamericanas y poder llevarlas poco a poco a un nivel más detallado en el que todos los músicos que sean formados académicamente puedan gozar de un conocimiento claro.

### 5.2.2. Pregunta 2:



*Fuente: Tomado de las encuestas realizadas por el autor para la monografía 2020*

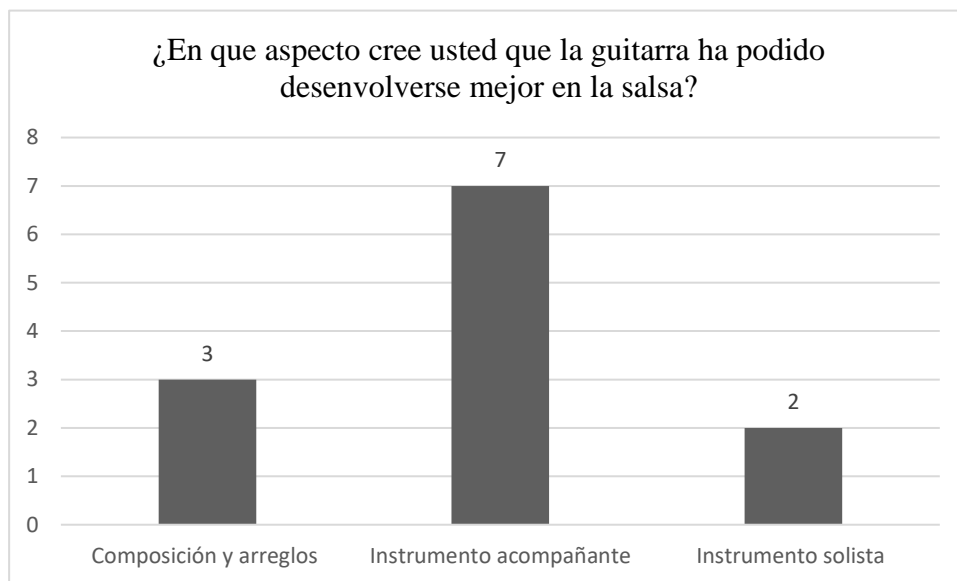
Esta gráfica nos permite decir que se mantiene la tendencia al 50/50 punto medio entre los que opinan (Si) como los que opinan (No), lo cual genera aún más razones para poder darle validez este tipo de investigaciones, si bien es cierto que en comparativa con los datos obtenidos de las gráficas del segundo semestre, nos dan un resultado similar, para este punto es en las justificaciones donde podemos diferenciar y darle peso al porqué de las respuestas de los encuestados.

Empezando por el 50% de los encuestados que marcaron (No) manifestaron la idea de que la guitarra podría aparecer como un instrumento de acompañamiento armónico, como lo hace ya conocidamente el piano y el bajo, pero que no era un elemento fundamental para la sonoridad del género; en otros casos afirmaron que no era un instrumento fundamental, puesto que para el encuestado comúnmente su sonoridad no es tan notoria o distinguible y por lo tanto puede ser prescindible.

Estas afirmaciones son algunos de los motivantes para la creación de este trabajo, pues la idea de poder visualizar la identidad de la guitarra acto que va más allá de la ejecución instrumental, se encamina fuertemente a poder hacer visible la influencia histórica de la guitarra en todos los géneros de la música caribeña latinoamericana.

Por otra parte, el 50% de los encuestados que se determinaron por la opción (Si) argumentaron que para ellos la guitarra si ha tenido una importancia fundamental histórica dentro del desarrollo de la salsa. Sin embargo, resaltaron que a pesar de esto no se ha podido visualizar tanto o ser notoria por el enfoque que se la dio al formato de base (Bajo-piano), sospechamos que es una cuestión de sonoridad en cuanto a volumen o ganancia, pues es allí donde el instrumento se ve en desventaja.

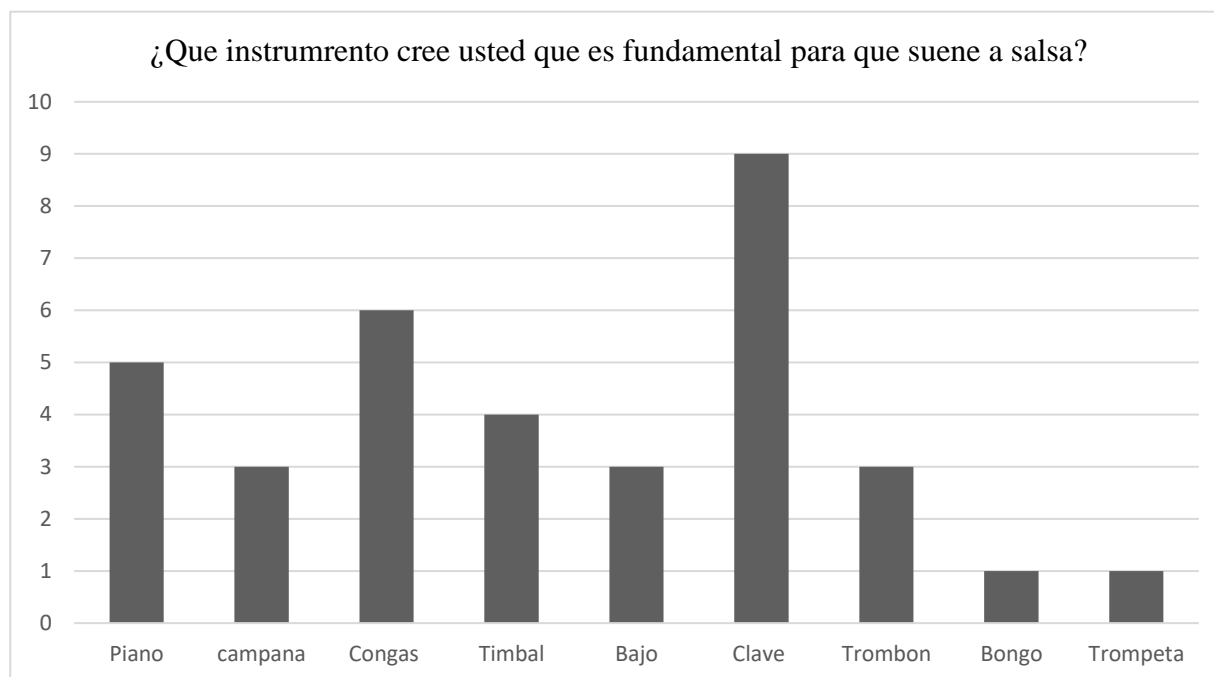
### 5.2.3. Pregunta 3:



*Fuente: Tomado de las encuestas realizadas por el autor para la monografía 2020*

Con respecto a esta gráfica se puede resaltar que al momento de la encuesta los estudiantes de sexto semestre fueron un poco más críticos y preguntaron por variables que no fueron incluidas de forma explícita dentro de la encuesta, como lo es la posibilidad de marcar dos o más opciones de respuesta en una misma pregunta, por ello entonces podemos evidenciar que los estudiantes que ya han mantenido contacto con los espacios dispuestos en la universidad para el desarrollo de las músicas caribeñas, les ha permitido tener un pensamiento distinto al abordar esta pregunta en comparación a los que no han compartido esa experiencia, puesto que ellos ya han planteado reconocer que la guitarra se ha podido desenvolver en cada uno de los componentes mencionados en la gráfica, manifestando argumentos como el de que el tres, desde los inicios suplía al piano o la relación de creación compositiva a partir de maquetas de guitarra y voz, además de resaltar el valor de la fusión de géneros musicales donde la guitarra eléctrica aparece con sonoridades de otros estilos musicales que se van introduciendo y adaptando como parte de la organología de la orquesta de salsa actual.

#### 5.2.4. Pregunta 4

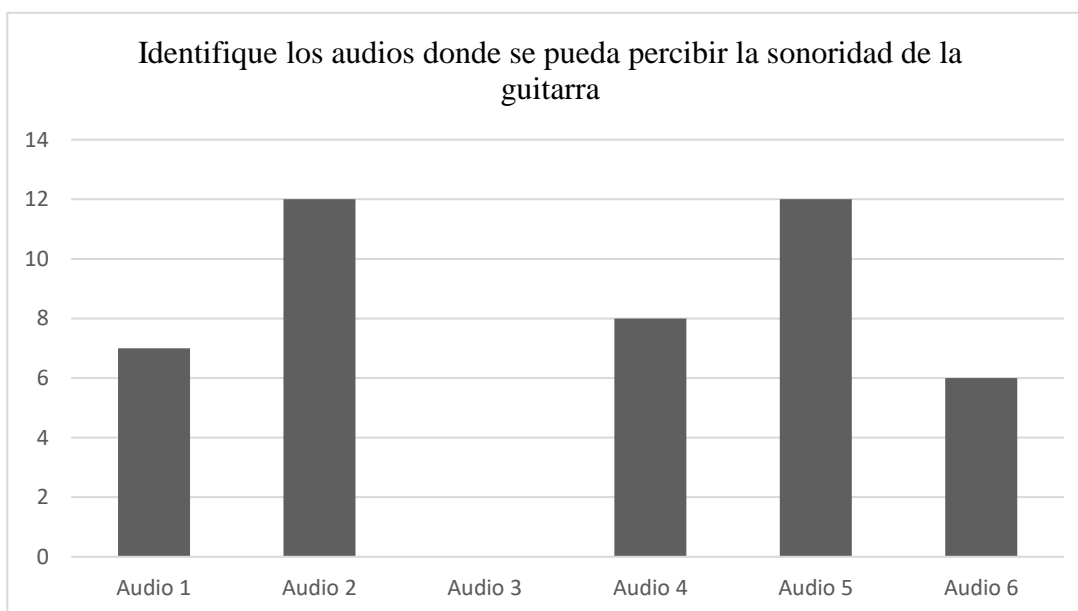


*Fuente: Tomado de las encuestas realizadas por el autor para la monografía 2020*

El resultado de esta gráfica evidencia que para los estudiantes de sexto semestre la percusión toma un papel protagónico dentro de las músicas caribeñas y en este caso la clave con sus respectivos patrones rítmicos. Casi un 90% consideraron fundamental para que suene a salsa. Cabe resaltar que en comparativa con el resultado obtenido en la misma pregunta de la encuesta que se realizó en el curso de segundo semestre, se nota la inclusión de otros instrumentos cada uno de ellos demandando un interés protagónico en el desarrollo la salsa. Si bien es cierto que la percusión es en gran parte lo que identifica al género, no nos atrevemos a decir que esta característica sea dicente para poder afirmar que es o que no es salsa, este tipo de discusiones ya se han realizado con anterioridad y varios autores han hablado de ello como por ejemplo Alejandro Ulloa en el libro *“La Salsa en Discusión”*, y aun así no se ha podido llegar a un acuerdo en delimitar lo que es, o lo que no es salsa; o es

que acaso dejaría de ser salsa si se quitara la clave, o la percusión, o los vientos o el piano. Inclusive si se realizara una composición o un arreglo para guitarra solista de un tema de salsa, ¿Sería salsa? Por ende, para efecto de este trabajo se ratificó la necesidad por indagar en estas temáticas, pues para visualizar el rol que ha tenido la guitarra se hace fundamental el reconocer si es que algunos instrumentos son los que determinan que suene a salsa, en cuyo caso entonces se convertiría en una investigación más extensa que permita llegar a la definición delimitación exacta de un género musical.

### 5.2.5. Audición



*Fuente: Tomado de las encuestas realizadas por el autor para la monografía 2020*

Para esta pregunta se realizó la mezcla en una sola pista de seis audios con temas distintos de géneros caribeños de distintas épocas donde en cada uno de ellos mantuviera dentro de su instrumentación la guitarra, también bajo la pesquisa de reconocer si los estudiantes pueden discernir cuales son los géneros específicos que allí están sonado y si dentro de ellos la guitarra está siendo ejecutada. Cabe resaltar que los fragmentos de obras que fueron escogidos para esta prueba contienen todos dentro de su instrumentación la guitarra ya sea (acústica, eléctrica o folk)

A continuación, se presentarán los temas seleccionados para la prueba auditiva:

Audio 1: “A mi cuba” Estudiantina Sonora Matancera (1928)

Audio 2: “El carretero” Guillermo Portabales

Audio 3: “Que cosa tendrán las mujeres” Frankie Dante y su orquesta Flamboyán

Audio 4: “Mi muchachita” Guayacán Orquesta

Audio 5: “Maldito el Tiempo” Michel el Buenón

Audio 6: “Cha Cha” Alain Pérez

Con el resultado de esta gráfica se observa que en los estudiantes de sexto semestre ha habido un aumento en cuanto a la cantidad de audios en los cuales lograron percibir la guitarra, lo cual denota un trabajo más exhaustivo de entrenamiento auditivo. Sin embargo, es muy particular que ninguno de los encuestados marcó la opción del audio número tres, ya que en el capítulo de análisis de este trabajo se habla de cómo particularmente la guitarra en este tema adopta un rol protagónico, y se evidencia en ella el uso de distintas técnicas y sonoridades, vuelve interesante la reacción del oyente, puesto que para este se hace confuso pensar que si el sonido se encuentra en una posición destacada inmediatamente, se piense por la sonoridad de un instrumento de cuerda percutida como el piano, a raíz de este fenómeno se hace más importante el propósito de este trabajo que pretende definir y delimitar un poco el rol que cumple la guitarra dentro de una agrupación como lo es la Orquesta de Música del Caribe.

## **6. Conclusiones**

Para efecto de este capítulo se manejará una clasificación por categorías, con el fin proporcionar un sentido organizado a las conclusiones producto de este trabajo, es por esta razón que se ordenarán las conclusiones de la siguiente forma: desde lo musical, desde lo investigativo, desde lo formativo y desde lo particular. Sin embargo, cabe aclarar que estas categorías son concomitantes entre sí y por lo tanto se pueden analizar desde varias ópticas.

### **Desde lo musical:**

- La importancia del análisis musical como una herramienta para el entendimiento de los fenómenos que pueden girar en torno a los estilos musicales.
- La salsa en si un tema de discusión, puesto que en la investigación realizada no se consiguió delimitar si se concibe como género musical o como mixtura de diversos géneros y ritmos caribeños.
- La guitarra es un instrumento polifacético que históricamente ha tenido gran repercusión en todo el mundo, su participación en las músicas de distintas regiones a nivel general, le ha permitido tener una gran variedad de estilos interpretativos que se adaptan y transforman con el transcurso del tiempo.
- Reconocer la historia de la música como parte del análisis musical, es fundamental para llegar a tener conciencia de los sucesos sociales y culturales que provocan las expresiones artísticas de determinadas épocas, y como estos se pueden visualizar desde la teoría musical.
- Cada músico o intérprete genera su propio estilo individual de abordar la música, por ende, es necesario poder tener una apertura hacia las diferentes sonoridades que

pueden ser aplicadas en la transformación y adaptación de un instrumento en un género particular.

#### **Desde lo formativo:**

- El acercamiento a las músicas tradicionales conlleva a hacer un reconocimiento en todos los aspectos culturales y sociales, que históricamente forman parte de nuestra esencia y que son fundamentales para el entendimiento de nuestra sociedad cultural actual.
- La investigación es una herramienta fundamental para los músicos profesionales que se debe potenciar puesto que allí es el ambiente propicio donde se puede acceder a nuevos conocimientos.
- El abordaje de géneros caribeños desde la guitarra eléctrica puede ser enriquecedor para la formación de los estudiantes universitarios, puesto que allí se podrían encontrar insumos necesarios para atender las diferentes temáticas que se trabajan en la actividad formativa profesional.
- La participación en ensambles o conjuntos que dentro de su quehacer contemple la diversidad musical además ligada al análisis, proporcionan la atmosfera adecuada para la formación de un músico profesional integral.

#### **Desde lo investigativo**

- Los trabajos de tipo monográfico responden a la enseñanza y a la formación de la aptitud investigativa, mas no se pueden concebir como una investigación fundamental.
- Los estudios o investigaciones en las músicas folclóricas plantean un reto para los investigadores actuales, puesto que se hace necesario que se fomente una línea

consolidada hacia este sentido investigativo, el cual permitirá a futuro que las músicas populares tengan una base teórica de la cual partir, para obtener nuevos conocimientos.

### **Desde lo particular**

- Para el autor el interés por estudiar el trabajo interpretativo puede ser muy enriquecedor para la formación personal propia, ya que se podrá observar en muchos niveles como, desde lo técnico interpretativo hasta lo netamente sensitivo emocional.
- Iniciarse en la investigación conlleva al planteamiento de nuevos retos, que en muchas ocasiones pueden abrumadores, aunque durante el transcurso de la formación académica se logran obtener herramientas que posibiliten a futuro la creación de nuevos conocimientos.
- La formación como guitarrista se puede enfocar en la diversidad, en la creación, en el análisis, poder ser versátil es fundamental para la consolidación de nuevos conocimientos.

## 7. Bibliografías

- Aretz, I. (2007). *América Latina en su música*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Arteaga, J. (1994). *Música del Caribe*. Editorial Voluntad.
- Bartók, B. (1981). *Escritos sobre música popular* (3rd ed.). México: Siglo XXI.
- Betancur, F. [1999]. Sin clave y sin bongó no hay son “música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba”. Antioquia, Colombia: Universidad de Antioquia
- Bustamante, G. (2007) Investigación y Escritura. En: Programa de acompañamiento para maestros en ejercicio. Secretaría de Educación Departamental de La Guajira.
- Chapman, R. (2006). Enciclopedia de la guitarra historia, géneros musicales guitarristas. México
- Carey, J., 2007. ¿Para Qué Sirven Las Artes? Buenos Aires: Debate
- Fernández, R. (2008) Hablando de música cubana / Editores S.A.
- Gómez Blanco, R. (2014) *Manual práctico para tocar changüí*. Editorial El Mar y la Montaña
- Herrera, E., (2009). *Técnicas De Arreglos Para La Orquesta Moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Joliot, P. (2004). *La investigación apasionada*. México: Fondo de Cultura Económica
- Lachateñeré Rómulo (2004) Manual de santería Editorial de ciencias sociales, la Habana

- La Rue J. (1989) *Análisis del Estilo Musical* / Editorial Labor. S.A. - Barcelona.  
1989
- Roy, M. (2003) *Músicas Cubanas*/ Akal
- Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Hybrid\\_picking](https://en.wikipedia.org/wiki/Hybrid_picking) 29/05/20
- Recuperado de: <https://www.significados.com/monografia> 04/05/20
- Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Arahuacos> 13/04/20
- Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Corpus\\_Christi](https://es.wikipedia.org/wiki/Corpus_Christi) 02/01/20
- Recuperado de <https://guitarrastriana.com/historia-de-la-guitarra/> día 07/07/20
- Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Guitarra> día 07/07/20
- Svieta Skriagina (1993) *El papel de la historia de la Música en la formación musical profesional*, Universitas, Bogotá Colombia, Universidad Javeriana
- Tablante, L. (2014). *El dólar de la salsa*. Madrid: Editorial Iberoamericana / Vervuert.
- Valdés Bernal, Sergio. 1986 (*La evolución de los indoamericanismos en el español hablado en Cuba*) La Habana: Ciencias Sociales
- Zamacois, J., 2002. *Tratado De Armonía*. Barcelona: Idea Books

## 8. Anexos

- **Anexo1: Formato encuesta**
- **Anexo2: Transcripciones**
- **Anexo3: Arreglos para guitarra**
- **Anexo4: Audios del proyecto:**
  1. Audio: El carretero (G. Portabales) minuto: 00.00 a 0.50
  2. Audio: Que cosa tendrán las mujeres (Flamboyán) minuto: 00.53 a 01.51
  3. Audio: Mi muchachita (Guayacán) minuto: 01.57 a 02.30
  4. Audio: Cha cha (Alain Pérez) minuto: 02.36 a 02.58
  5. Audio: Como te hago entender (Roberto Roena) minuto: 03.04 a 03.42
  6. Audio: Canción (Sonora ponceña) minuto: 03.46 a 04.54



## Encuesta

Encuestador Edwin Andrés Pérez Rojas Encuestado \_\_\_\_\_  
Universidad Universidad Pedagógica Nacional Facultad \_\_\_\_\_  
Facultad Bellas Artes Semestre \_\_\_\_\_  
Programa Lic. Música Fecha \_\_\_\_\_

**Concepto:** La participación de la guitarra en la salsa.

*Por favor rellene esta encuesta*

*La información que nos proporcione será utilizada para evaluar el concepto que estamos testando. Gracias*

### Opción múltiple

Por favor lea atentamente las preguntas y marque con una (x) la respuesta que usted considere correcta.

¿Alguna vez ha escuchado la guitarra en alguna producción o tema de salsa?

- a) Si
- b) No

¿Cuál? \_\_\_\_\_

De acuerdo con su experiencia musical ¿cree usted que la guitarra ha sido fundamental para el desarrollo de la salsa?

- a) Si
- b) No

¿Por qué? \_\_\_\_\_

¿En qué aspecto cree que la guitarra ha podido desenvolverse mejor en la "salsa"?

- a) Composición y Arreglos
- b) Instrumento Acompañante
- c) Instrumento Solista

¿Otro, cuál? \_\_\_\_\_

¿Qué instrumento cree usted que es fundamental para que suene a salsa?

Especifique cual sería ese instrumento. \_\_\_\_\_

Marque con una (X) las canciones donde se pueda percibir la sonoridad de la guitarra

- a) Audio 1
- b) Audio 2
- c) Audio 3
- d) Audio 4
- e) Audio 5
- f) Audio 6

# El Carretero

Gillermo Portabales  
Transcripcion Andres Perez

Score for the first system of "El Carretero".

**Voice:** Four measures of whole rests.

**Acoustic Guitar 1:** Four measures of whole rests, followed by a melodic line in measures 5-8.

**Acoustic Guitar 2:** Four measures of whole rests, followed by chords in measures 5-8: E7, Am, Am, E7, E7, Am.

**Electric Bass:** A steady bass line starting in measure 5.

**Claves:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.

**Conga Drums:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Score for the second system of "El Carretero", starting at measure 5.

**Ac.Gtr. 1:** Melodic line starting at measure 5, including triplets in measures 6-7.

**Ac.Gtr. 2:** Chords in measures 5-8: Am, E7, E7, Am, Am, E7. Includes triplets in measures 6-7.

**E.B.:** Bass line continuing from the first system.

**Clv.:** Claves pattern continuing from the first system.

**C. Dr.:** Conga drum pattern continuing from the first system.

8

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

Clv.

C. Dr.

11

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

Clv.

C. Dr.

14

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

E7 Am Am E7 E7 Am

14

Clv.

C. Dr.

18

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

18

Clv.

C. Dr.

22

Musical staff for Ac.Gtr. 1, measures 22-25. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 25.

Ac.Gtr. 1

Musical staff for Ac.Gtr. 2, measures 22-25. The staff contains a rhythmic accompaniment consisting of chords and eighth notes.

Ac.Gtr. 2

Musical staff for E.B., measures 22-25. The staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

E.B.

22

Musical staff for Clv., measures 22-25. The staff contains a rhythmic accompaniment with quarter notes and rests.

Clv.

Musical staff for C. Dr., measures 22-25. The staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

C. Dr.

26

Musical staff for Ac.Gtr. 1, measures 26-29. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 28.

Ac.Gtr. 1

Musical staff for Ac.Gtr. 2, measures 26-29. The staff contains a rhythmic accompaniment consisting of chords and eighth notes.

Ac.Gtr. 2

Musical staff for E.B., measures 26-29. The staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

E.B.

26

Musical staff for Clv., measures 26-29. The staff contains a rhythmic accompaniment with quarter notes and rests.

Clv.

Musical staff for C. Dr., measures 26-29. The staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

C. Dr.

30

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

Clv.

C. Dr.

34

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

Clv.

C. Dr.

# Que cosa tendran las mujeres

Frankie Dante y su orquesta Flamboyant  
Transcripción: Andres Perez Rojas

Gm F F7 Gm Gm F F7 Gm

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with ten staves. The top staff is for Electric Guitar, which plays a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, and includes chordal accompaniment. Above this staff, the chord progression Gm F F7 Gm Gm F F7 Gm is indicated. The next two staves are for Tenor 1 and Tenor 2, both of which are currently silent, indicated by a horizontal line with a small '8' below it. The Piano part consists of two staves (treble and bass clef), both of which are silent. The Electric Bass staff is also silent. The Trombone 1 and Trombone 2 staves are silent. The Conga Drums, Timbal, and Guiro staves are currently silent, indicated by a horizontal line with a small 'H' below it. The score is in the key of G minor and 4/4 time.

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, the guitar part (E.Gtr.) is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Above the staff, the following chords are indicated: Gm, F, F7, Gm, Gm, F, F7, and Gm. The guitar part features a melodic line with eighth notes and chords, starting with a measure rest. Below the guitar, the trumpet parts (T 1 and T 2) are shown in a treble clef with a key signature of two flats, both containing measure rests. The piano part (Pno.) is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The electric bass part (E.B.) is in a bass clef with a key signature of two flats, playing a melodic line with eighth notes. The two tuba parts (Tbn. 1 and Tbn. 2) are in a bass clef with a key signature of two flats, both containing measure rests. The conga part (C. Dr.) is in a percussion clef, showing a complex rhythmic pattern with accents and rests. The timbale part (Tmbl.) is in a percussion clef, featuring a triplet of eighth notes in each measure. The drum part (Gro.) is in a percussion clef, showing a simple rhythmic pattern with quarter notes and rests.

This musical score is for the piece "Que cosa tendran las mujeres" and is page 3 of the arrangement. It features a variety of instruments and parts:

- E.Gtr. (Electric Guitar):** Plays a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, often using a slide effect.
- T 1 & T 2 (Trumpets):** Both parts are mostly silent, indicated by a flat line with a bar line.
- Pno. (Piano):** Features a complex accompaniment with a steady bass line and a more active treble line.
- E.B. (Electric Bass):** Provides a melodic bass line with eighth notes and some syncopation.
- Tbn. 1 & 2 (Tubas):** Play a rhythmic pattern with accents and triplets, mirroring the bass line.
- C. Dr. (Congas):** Play a rhythmic pattern with accents and syncopation.
- Tmbl. (Timbales):** Play a rhythmic pattern with accents and syncopation.
- Gro. (Drum):** Play a rhythmic pattern with accents and syncopation.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The piece begins with a measure marked with a '9' above the staff, indicating a specific measure number. The arrangement includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

13

E.Gtr.

T 1

T 2

Pno.

E.B.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Dr.

Tmbl.

Gro.

3 3 3 3 3 3 3 3

Detailed description: This page of a musical score, numbered 4, is for the piece 'Que cosa tendran las mujeres'. It contains ten staves of music. The top staff is for Electric Guitar (E.Gtr.) in treble clef. The next two staves are for Trumpets 1 and 2 (T 1, T 2) in treble clef. The piano part (Pno.) is shown in grand staff. The Euphonium (E.B.) is in bass clef. The two Trombone parts (Tbn. 1, Tbn. 2) are in bass clef and are mostly silent, indicated by rests. The Conga (C. Dr.) and Tom-tom (Tmbl.) parts are in percussion clef. The Drum set (Gro.) is also in percussion clef. The score begins at measure 13. The E.Gtr. part features a melodic line with some chords. The T 1 and T 2 parts play a rhythmic pattern with accents. The Pno. part has a steady accompaniment. The E.B. part has a melodic line. The C. Dr. part has a complex rhythmic pattern with accents. The Tmbl. part has a triplet pattern. The Gro. part has a simple rhythmic pattern.

The musical score is arranged in a vertical stack of staves, each labeled with an instrument. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 17. The E.Gtr. part features a melodic line with some chords. The T 1 and T 2 parts play a rhythmic accompaniment with accents. The Pno. part has a complex texture with both treble and bass clefs. The E.B. part has a melodic line in the bass clef. The Tbn. 1 and Tbn. 2 parts are mostly silent, indicated by rests. The C. Dr. part has a rhythmic pattern with accents. The Tmbl. part has a complex rhythmic pattern with triplets. The Gro. part has a simple rhythmic pattern with accents.

17

E.Gtr.

17

T 1

17

T 2

17

Pno.

17

E.B.

17

Tbn. 1

17

Tbn. 2

17

C. Dr.

17

Tmbl.

17

Gro.

21 Gm Gm6 D7 Ebdim7 D7 D7 Ebdim7 D7 Gm9 Gm6

E. Gtr.

T 1

T 2

Pno.

E.B.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Dr.

Tmbl.

Gro.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 6, is for the piece 'Que cosa tendran las mujeres'. It features ten staves of music. The top staff is for Electric Guitar (E. Gtr.) in G minor, with a melodic line starting at measure 21. Above this staff are the chords: Gm, Gm6, D7, Ebdim7, D7, D7, Ebdim7, D7, Gm9, and Gm6. The next two staves are for Trumpets 1 and 2 (T 1, T 2), both of which are silent in this section. The Piano (Pno.) part consists of a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment of sustained chords. The Electric Bass (E.B.) part plays a simple eighth-note bass line. The two Trombone parts (Tbn. 1, Tbn. 2) are also silent. The Conga (C. Dr.) part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests. The Tom-tom (Tmbl.) part plays a steady eighth-note pattern. The Drum set (Gro.) part provides a consistent eighth-note accompaniment. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4.

25

E. Gtr.

25

T 1

25

T 2

Pno.

25

E.B.

25

Tbn. 1

25

Tbn. 2

25

C. Dr.

25

Tmbl.

Gro.

Detailed description: This is a musical score for a jazz ensemble. The score is written for ten instruments: Electric Guitar (E. Gtr.), Trumpet 1 (T 1), Trumpet 2 (T 2), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Conga (C. Dr.), Timbale (Tmbl.), and Drums (Gro.). The music is in a 4/4 time signature and features a key signature of one flat (B-flat). The score begins at measure 25. The Electric Guitar part features a melodic line with some chromaticism and a final chord with a 'V' marking. The Piano part has a complex texture with arpeggiated chords and some melodic movement. The Electric Bass part provides a steady bass line with eighth notes. The Conga and Timbale parts have rhythmic patterns, with the Conga using 'x' marks to indicate specific rhythmic hits. The Drums part features a consistent bass drum pattern with eighth notes. The Trumpet and Trombone parts are mostly silent, indicated by rests.

# Mi Muchachita

Alexis Lozano

Transcripcion: Andres Perez

The musical score is arranged in a grand staff format with seven staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Electric Guitar part is in the treble clef, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes. Voice 1 and Voice 2 are also in the treble clef, with Voice 1 having lyrics underneath. The Electric Bass is in the bass clef, providing a harmonic foundation. The Percussion section includes Conga Drums, Bongo Drums, and Claves, each with its own staff and specific rhythmic notation.

This musical score is for the second page of the piece "Mi Muchachita". It features six staves of music, each with a 4/4 time signature indicated by a '4' above the staff. The key signature is two sharps (F# and C#).

- E.Gtr. (Electric Guitar):** The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and occasional slurs.
- E.B. (Electric Bass):** The second staff provides a bass line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some slurs.
- Perc. (Percussion):** The third staff shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests, marked with accents (>).
- C. Dr. (Conga Drum):** The fourth staff uses triangle symbols (▲) and 'x' marks to represent specific rhythmic patterns.
- Bgo. Dr. (Bongos):** The fifth staff uses triangle symbols (▲) and 'x' marks to represent specific rhythmic patterns.
- Clv. (Clavichord):** The bottom staff features a simple accompaniment of dotted eighth notes and quarter notes, with some slurs.

This musical score is for the piece "Mi Muchachita" on page 3. It features six staves for different instruments: Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), Percussion (Perc.), Conga Drums (C. Dr.), Bongo Drums (Bgo. Dr.), and Clavichord (Clv.). The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 7/8 time signature. The E.Gtr. part consists of eighth-note patterns with some beamed eighth notes. The E.B. part features a mix of eighth and quarter notes. The Perc. part has a steady eighth-note rhythm. The C. Dr. and Bgo. Dr. parts use a pattern of eighth notes with accents and some rests. The Clv. part plays a simple eighth-note accompaniment.

10

E.Gtr.

10

3

E.B.

10

Perc.

10

C. Dr.

Bgo. Dr.

10

Clv.

Detailed description: This page of a musical score for 'Mi Muchachita' covers measures 10 through 13. It features six staves: Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), Percussion (Perc.), Conga (C. Dr.), Bongos (Bgo. Dr.), and Clavichord (Clv.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 10 begins with a '10' above the staff. The E.Gtr. staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The E.B. staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The Perc. staff uses a double bar line with two vertical lines to indicate a drum set. The C. Dr. and Bgo. Dr. staves use a double bar line with two vertical lines to indicate conga and bongo drums, respectively. The Clv. staff uses a double bar line with two vertical lines to indicate a clavichord. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket in measure 11. Dynamic markings like 'v' (piano) are present in the guitar and bass parts. The percussion parts use specific symbols for conga and bongo strokes.

13

E.Gtr.

13

3

E.B.

13

Perc.

13

C. Dr.

Bgo. Dr.

13

Clv.

Detailed description: This page of a musical score for 'Mi Muchachita' features six staves. The top staff is for Electric Guitar (E.Gtr.) in treble clef, showing a melodic line starting at measure 13. The second staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef, featuring a triplet of eighth notes in measure 13 and subsequent chords. The third staff is for Percussion (Perc.) in treble clef, with a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is for Conga Drums (C. Dr.) in treble clef, using triangle and cross symbols for notes. The fifth staff is for Bongo Drums (Bgo. Dr.) in treble clef, also using triangle and cross symbols. The bottom staff is for Clavichord (Clv.) in treble clef, with a simple harmonic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure numbers 13, 14, and 15 are indicated at the start of their respective staves.

This musical score page, titled "Mi Muchachita" and numbered "6", contains six staves of music. The instruments are: E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), Perc. (Percussion), C. Dr. (Congas), Bgo. Dr. (Bongos), and Clv. (Clavichord). The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score is divided into three measures, with a measure number "16" at the beginning of each. The E. Gtr. staff includes chord markings "D", "G", and "A" above the notes in the second measure. The E. B. staff features a melodic line with some slurs. The Perc., C. Dr., and Bgo. Dr. staves use rhythmic notation with stems, flags, and accents. The Clv. staff has a simple harmonic accompaniment with slurs. The overall style is a rhythmic, melodic piece typical of Latin American folk music.

A G A G D D

E.Gtr. 19

19

E.B. 19

Perc. 19

C. Dr. 19

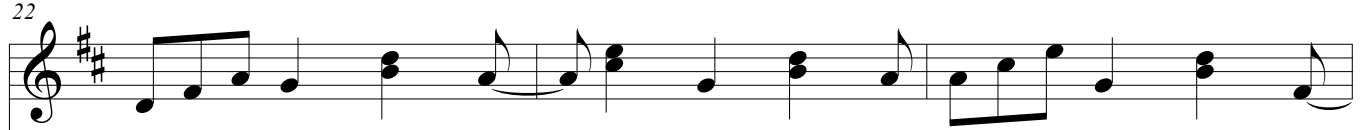
Bgo. Dr. 19

Clv. 19

D G A A G A G D

E.Gtr.

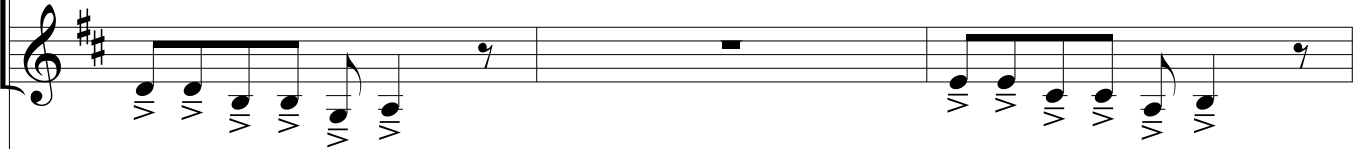
22



22



22



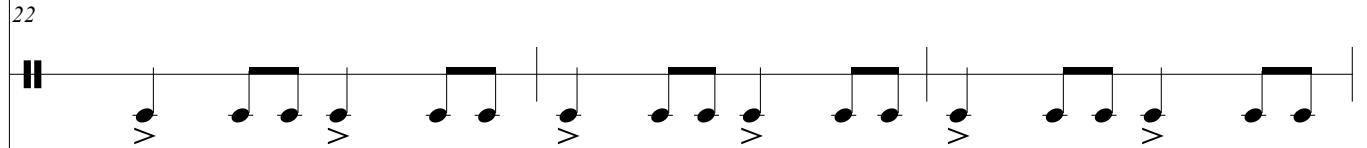
E.B.

22



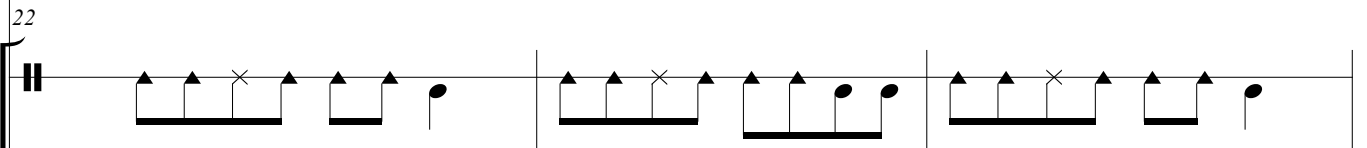
Perc.

22



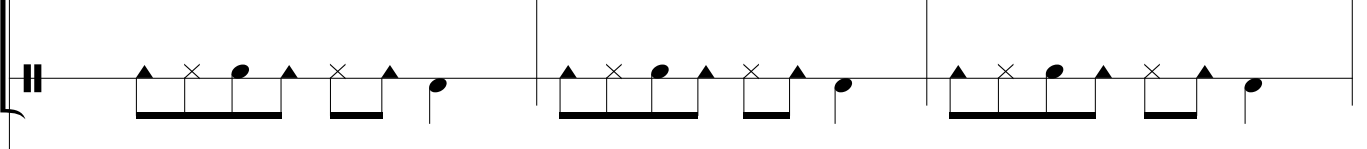
C. Dr.

22



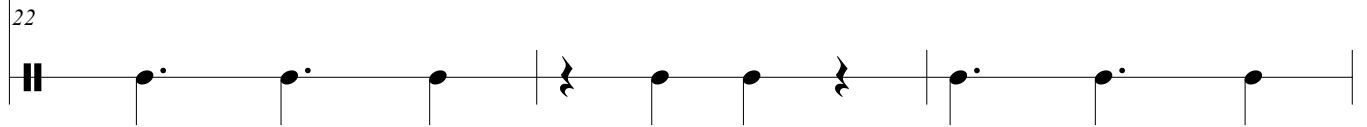
Bgo. Dr.

22



Clv.

22



D

25

E.Gtr.

Musical staff for Electric Guitar (E.Gtr.) in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff begins with a measure containing a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F#4. A slur covers these three notes. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The final measure contains a quarter note C#5, a quarter note D5, and a quarter rest.

25

Musical staff for Electric Guitar (E.Gtr.) in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff begins with a measure containing a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F#4. A slur covers these three notes. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The final measure contains a quarter note C#5, a quarter note D5, and a quarter note E5.

Musical staff for Electric Guitar (E.Gtr.) in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a whole rest for the entire duration of the measure.

25

E.B.

Musical staff for Electric Bass (E.B.) in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff begins with a measure containing a half note D3, a quarter note E3, and a quarter note F#3. The next measure contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The final measure contains a quarter note C#4, a quarter note D4, and a quarter note E4.

25

Perc.

Musical staff for Percussion (Perc.) with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff begins with a measure containing a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F#4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The final measure contains a quarter note C#5, a quarter note D5, and a quarter note E5.

25

C. Dr.

Musical staff for Conga Drum (C. Dr.) with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff begins with a measure containing a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F#4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The final measure contains a quarter note C#5, a quarter note D5, and a quarter note E5.

25

Bgo. Dr.

Musical staff for Bongos Drum (Bgo. Dr.) with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff begins with a measure containing a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F#4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The final measure contains a quarter note C#5, a quarter note D5, and a quarter note E5.

25

Clv.

Musical staff for Clavichord (Clv.) with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff begins with a measure containing a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F#4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The final measure contains a quarter note C#5, a quarter note D5, and a quarter note E5.

Score

# Cha cha

Composicion y arreglos: Alain Perez

Transcripcion: Andres Perez Rojas

Minuto 2:01 a 2:23

Chords: Cm7, Cm7/Eb, Em7(b5), Eb6, F sus

Electric Guitar

Voice 1

Voice 2

Piano

Electric Bass

Trumpet in B $\flat$  1

Trumpet in B $\flat$  2

Tenor Sax

Trombone

Drum Set

Percussion

Conga Drums

Bongo Drums

Campana

Cha cha

6

D7/F# Gm7 Gm7/A Bb Dm7(b5) G7(13)

E.Gtr.

Pno.

E.B.

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

T. Sx.

Tbn.

D. S.

Perc.

C. Dr.

Bgo. Dr.

Cna.

The musical score is written for a band. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb). The guitar part (E.Gtr.) features a melodic line with various chords indicated above it: D7/F#, Gm7, Gm7/A, Bb, Dm7(b5), and G7(13). The piano part (Pno.) consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The bass part (E.B.) provides a steady bass line. The brass section (B $\flat$  Tpt. 1, B $\flat$  Tpt. 2, T. Sx., Tbn.) is currently silent, indicated by rests. The percussion section (D. S., Perc., C. Dr., Bgo. Dr., Cna.) is active, with the conga (Cna.) and bongo (Bgo. Dr.) parts showing a rhythmic pattern of eighth notes and accents.

This musical score is for a piece titled "Cha cha" on page 3. It is arranged for a band and includes the following parts:

- E. Gtr. (Electric Guitar):** Features a melodic line with eighth-note patterns and some triplets, marked with a double bar line (//).
- Pno. (Piano):** Includes both treble and bass staves. The right hand plays chords and arpeggios, while the left hand provides a bass line with some chords.
- E. B. (Electric Bass):** Provides a simple bass line with quarter and eighth notes, marked with a double bar line (//).
- B♭ Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1):** The staff is empty, indicating no part for this instrument.
- B♭ Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2):** The staff is empty, indicating no part for this instrument.
- T. Sx. (Tenor Saxophone):** The staff is empty, indicating no part for this instrument.
- Tbn. (Tuba):** The staff is empty, indicating no part for this instrument.
- D. S. (Drum Set):** Shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests.
- Perc. (Percussion):** Shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests.
- C. Dr. (Congas):** Shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests.
- Bgo. Dr. (Bongos):** Shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests.
- Cna. (Cajon):** Shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score is for a piece titled "Cha cha" and is marked with the number "4" in the top left corner. The score is arranged for a band and includes the following parts:

- E. Gtr. (Electric Guitar):** Features a melodic line starting at measure 16, primarily in the treble clef with some bass clef notation. It includes a 7/8 time signature and various accidentals.
- Pno. (Piano):** Consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a 7/8 time signature and a melodic line that includes a key signature change to one sharp.
- E. B. (Electric Bass):** A single bass clef staff with a 7/8 time signature, providing a steady bass line.
- B♭ Tpt. 1 & 2 (Trumpets):** Two staves, both in treble clef, which are currently empty.
- T. Sx. (Tenor Saxophone):** A single treble clef staff, currently empty.
- Tbn. (Tuba):** A single bass clef staff, currently empty.
- Percussion:** A group of four staves: D. S. (Drum Set), Perc. (Percussion), C. Dr. (Congas), and Bgo. Dr. (Bongos). These parts feature rhythmic patterns with stems and flags, indicating specific drum sounds.
- Cna. (Cymbals):** A single staff with stems and flags, indicating cymbal patterns.

The score begins at measure 16 and concludes with a double bar line. The key signature is B-flat major, and the time signature is 7/8.

# Cancion

Sonora Ponceña

Arreglo para Guitarra elctrica: Andres Perez Rojas

Electric Guitar

Guitar

Conga Drums

Dmaj7 C#m F#7 Bm7 Bm7/A

E.Gtr.

Gtr.

C. Dr.

Am7 D Gmaj7 D/F#

E.Gtr.

Gtr.

C. Dr.

Em7 Gmaj7 A7 Dmaj7

E.Gtr. G#m F#7 Bm Bm7/A Am7 D

Gtr.

C. Dr.

E.Gtr. Gmaj7 D/F# Em

Gtr.

C. Dr.

E.Gtr. Gmaj A7 D/A A

Gtr.

C. Dr.

19

A#dim Bm7 D/A

E.Gtr.

19

Gtr.

19

C. Dr.

22

A Asus A7

E.Gtr.

22

Gtr.

22

C. Dr.

25

D D7 D7

E.Gtr.

25

Gtr.

25

C. Dr.

28

E. Gtr. G Gm D/A

Gtr.

28

C. Dr.

31

E. Gtr. A7 A7

31

Gtr.

31

C. Dr.

34

E. Gtr. G A7 D6

34

Gtr.

34

C. Dr.

E. Gtr. 37 F#7 Bm E7

Gtr. 37

C. Dr. 37

E. Gtr. 40 A7 F#7 Bm7

Gtr. 40

C. Dr. 40

E. Gtr. 43 D6 G A7

Gtr. 43

C. Dr. 43



# Como Te Hago Entender

Pedro Azael

Arreglo Orquesta UPN: compas 77 a 96

Arreglo Guitarra: Andres Perez Rojas

Electric Guitar

Guitar

Conga Drums

B $\flat$  F/A Gm

E.Gtr.

Gtr.

C. Dr.

E $\flat$  F B $\flat$  F/A

E.Gtr.


Gtr.

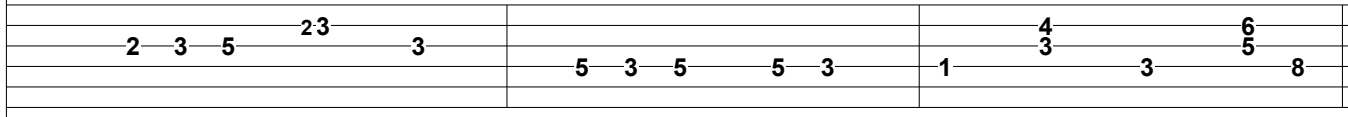
C. Dr.

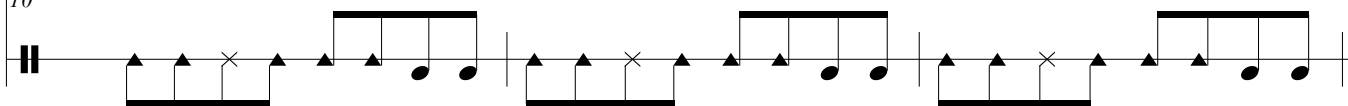
Gm E $\flat$  F B $\flat$

Como Te Hago Entender


10 F/A Gm Eb F

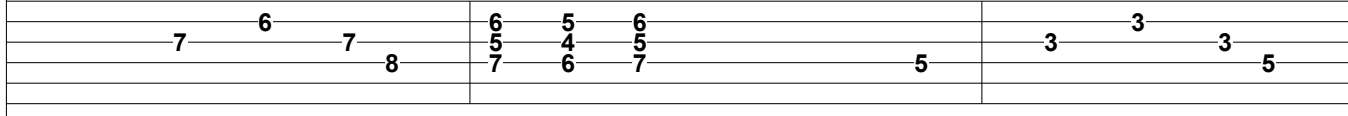
E.Gtr. 

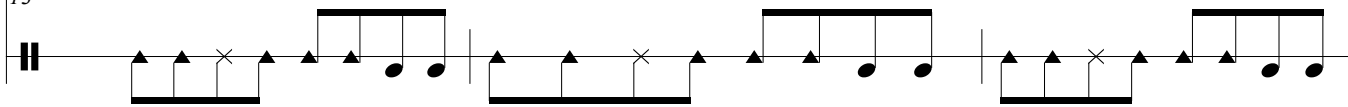
Gtr. 

C. Dr. 

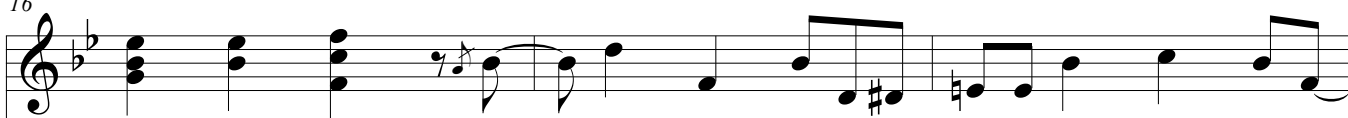
13 Bb F/A Gm

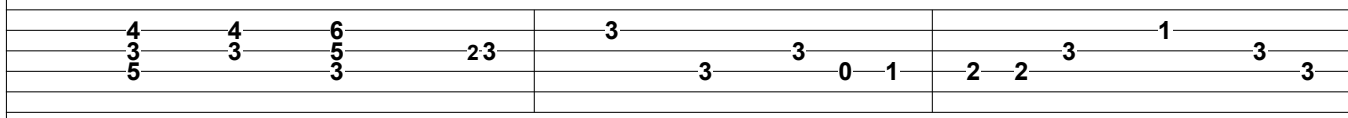
E.Gtr. 

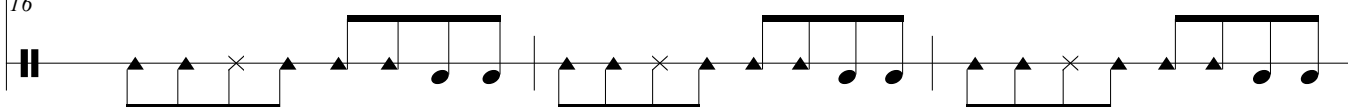
Gtr. 

C. Dr. 

16 Eb F Bb C7

E.Gtr. 

Gtr. 

C. Dr. 

19 F7 Eb F Bb

E.Gtr. staff showing musical notation for measures 19-21. Chords F7, Eb, F, and Bb are indicated above the staff.

19

Gtr. staff showing guitar fingering for measures 19-21.

19

C. Dr. staff showing drum notation for measures 19-21.

22 F/A Gm Eb F

E.Gtr. staff showing musical notation for measures 22-24. Chords F/A, Gm, Eb, and F are indicated above the staff.

22

Gtr. staff showing guitar fingering for measures 22-24.

22

C. Dr. staff showing drum notation for measures 22-24.

25 Bb C7 F7

E.Gtr. staff showing musical notation for measures 25-27. Chords Bb, C7, and F7 are indicated above the staff.

25

Gtr. staff showing guitar fingering for measures 25-27.

25

C. Dr. staff showing drum notation for measures 25-27.

Como Te Hago Entender

28 Eb F Bb

E. Gtr.

Gtr.

C. Dr.

Detailed description: This block contains three musical staves for measures 28, 29, and 30. The top staff, labeled 'E. Gtr.', shows three chords: Eb (E-flat major), F (F major), and Bb (B-flat major). The middle staff, labeled 'Gtr.', shows the fretting patterns for these chords: Eb (4-3-1), F (1-2-3), and Bb (1-3-3). The bottom staff, labeled 'C. Dr.', shows drum notation: measure 28 has a snare on 1, 2, and 4, and a hi-hat on 2 and 4; measure 29 has a snare on 1, 2, and 4, and a hi-hat on 2 and 4; measure 30 has a snare on 1, 2, and 4, and a hi-hat on 2 and 4.