

**Composición de una suite de tres movimientos en género de salsa implementando la guitarra eléctrica con sus efectos de distorsión y overdrive**

Nicolás Barragán Novoa  
Código: 1026283893

Investigación creación

Universidad Abierta y a Distancia (UNAD)  
Escuela De Ciencias Sociales Artes Y Humanidades  
Programa de Música  
Ibagué - Tolima  
2025

**Composición de una suite de tres movimientos en género de salsa implementando la guitarra eléctrica con sus efectos de distorsión y overdrive**

Nicolás Barragán Novoa

Código: 1026283893

Mg. Eugenio Zamora García

Juan Reinaldo Coronado

Director

Trabajo de grado presentado para optar al título de Maestro en Música

Universidad Abierta y a Distancia (UNAD)

Escuela De Ciencias Sociales Artes Y Humanidades

Programa de Música

Ibagué - Tolima

2025

### **Dedicatorias**

Esta composición es dedicada a mis padres, que con constancia, amor y dedicación me brindaron la oportunidad de convertirme en músico, sueño que tenía desde muy pequeño; a mis hermanas y sobrinos ya que son un tesoro tenerlos en mi vida, a mis abuelos Luis y Marina, quienes les tengo un profundo respeto y admiración, a mis abuelos Chucho y Dora, por ser parte de la inspiración ya que gracias a su amor, se creó el segundo movimiento Bolero “*Chucho y Dora*”, a mi hijo Quipi que lo extraño todos los días de mi existir y de quién me inspiré para realizar mi primer movimiento “*Guajira de Quipi Barrios*”, y por último a lo máspreciado que me ha dado Jehova Dios, mi esposa Carolina, quien es fuente de inspiración, mi unicornio azul, mi musa, mi gran loco y dulce amor y mi tercer movimiento “*Kuyayki*”, es hecho para ella.

## **Agradecimientos**

Agradezco, en primer lugar, a Jehová por darme el conocimiento y la fortaleza para guiar mis pasos en este camino, permitiéndome alcanzar este logro. A mis padres, quienes con su amor y apoyo incondicional hicieron posible la realización de este sueño. A mi esposa Carolina, por ser mi fuente constante de paz y guía espiritual, brindándome el equilibrio necesario para seguir adelante. A Alejandro Barragán, músico de la ciudad de Ibagué, por su generosidad al compartirme sus herramientas digitales y conocimientos en guitarra eléctrica.

A mis asesores de tesis, Mg. Eugenio Zamora García y Juan Reinaldo Coronado Artunduaga, por su invaluable guía, su dedicación y su entrega en todo este proceso, orientándome con sabiduría en cada etapa de este trabajo de grado. Al cuerpo docente de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia, por las enseñanzas y el conocimiento impartido a lo largo de estos años, que han sido fundamentales en mi formación.

Finalmente, a todas las personas que, de una u otra manera, me brindaron su apoyo y contribución para que este proyecto culmine.

## Resumen

El presente proyecto de creación musical consiste en la composición de una suite de tres movimientos en el género de la salsa, con la integración de la guitarra eléctrica como elemento protagónico, utilizando efectos de pedal como la distorsión y el overdrive. A diferencia de otras propuestas en las que este instrumento sustituye elementos tradicionales del formato orquestal salsero, en este caso se incorpora sin desplazar ninguna sección instrumental, conviviendo con los metales, el piano, el bajo y las percusiones dentro de una estructura estilísticamente fiel al género.

La obra está conformada por tres movimientos: el primero en forma de guajira, el segundo un bolero y el tercero una salsa brava. Cada uno de ellos está inspirado en experiencias personales del compositor, y su construcción responde tanto a criterios musicales como expresivos. Se incorporan elementos característicos del género como el montuno de piano, la interacción rítmica entre los metales, la clave y el tumbao, mientras se exploran nuevas posibilidades tímbricas a partir del uso de efectos en la guitarra eléctrica.

Asimismo, se incluye un texto lírico de carácter conmemorativo dedicado a figuras significativas en la vida del autor, que complementa el contenido emocional de la suite. Este proyecto busca ampliar los horizontes tímbricos de la salsa mediante la inclusión de recursos sonoros contemporáneos, sin comprometer la identidad del género, y propone un modelo viable para la integración creativa de instrumentos no convencionales en contextos tradicionales.

***Palabras clave:*** Suite, salsa, guitarra eléctrica, distorsión, composición, timbre, efectos de pedal.

### **Abstract**

This creative project consists of the composition of a three-movement suite in the salsa genre, featuring the electric guitar as a leading instrument through the use of pedal effects such as distortion and overdrive. Unlike other proposals in which the electric guitar replaces traditional salsa instrumentation, this work integrates the instrument without displacing any orchestral sections. Instead, it coexists with brass, piano, bass, and percussion, maintaining the genre's stylistic and rhythmic integrity.

The suite is comprised of three movements: the first in the form of a guajira, the second a bolero, and the third a salsa brava. Each movement is inspired by the composer's personal experiences and developed through both musical and expressive criteria. Traditional salsa elements—such as piano montunos, brass counterpoint, clave rhythm, and tumbao—are preserved, while the electric guitar introduces new timbral possibilities through its processed sound.

Additionally, a commemorative lyric is included, dedicated to the composer's loved ones, enhancing the emotional dimension of the work. This project aims to expand the timbral palette of salsa music by incorporating contemporary sonic resources without distorting the genre's identity, offering a viable model for the creative integration of non-traditional instruments in conventional contexts.

***Keywords:*** suite, salsa, electric guitar, distortion, composition, timbre, pedal effects.

## Tabla de Contenido

Dedicatorias .....	3
Agradecimientos .....	4
Resumen.....	5
Abstract.....	6
Tabla de Contenido .....	7
Lista de Tablas .....	10
Lista de Ilustraciones .....	11
Introducción .....	12
Planteamiento del problema.....	15
Formulación del problema .....	16
Justificación .....	17
Objetivos.....	20
Objetivo General .....	20
Objetivos Específicos .....	20
Marco Referencial.....	21
Antecedentes .....	21
Antecedentes Regionales.....	21
Antecedentes Nacionales.....	22
Antecedentes Internacionales.....	24

Marco Teórico.....	24
Género de la Salsa.....	25
Formato.....	27
Composición.....	28
Suite.....	28
Sistemas Compositivos.....	29
Guitarra Eléctrica y Distorsiones.....	30
Diseño Metodológico.....	31
Cronograma de actividades.....	31
Composición de Obras.....	32
Etapas del Proceso Creativo.....	33
Productos Esperados.....	35
Informe.....	36
Análisis Preliminar de los Referentes Usados para la Creación de la Obra.....	36
Planificación de la Obra.....	40
Suite Programática:.....	40
Planificación de Instrumentación.....	41
Aplicación de Técnicas de Desarrollo Musical e Implementación de la Guitarra Eléctrica con sus Efectos de Distorsión.....	42
Primer Movimiento “Guajira de Quipi Barrios”.....	42

Segundo Movimiento: Bolero “Chucho y Dora” .....	45
Tercer Movimiento: Salsa Brava “Kuyayki” .....	49
Conclusiones y Recomendaciones .....	56
Referencias.....	59
Lista de Anexos.....	68

**Lista de Tablas**

<b>Tabla 1.</b> Cronograma de actividades.....	31
--	----

### Lista de Ilustraciones

<b>Ilustración 1.</b> Montuno principal de la canción “No tengo pa pagar” .....	37
<b>Ilustración 2.</b> Montuno principal del primer movimiento .....	38
<b>Ilustración 3.</b> Montuno de la introducción de la canción brujería del Gran Combo de Puerto Rico .....	39
<b>Ilustración 4.</b> Montuno interpretado en la introducción del 3er movimiento.....	40

## Introducción

El presente proyecto adopta una perspectiva de investigación-creación que parte del diálogo entre lo tradicional y lo contemporáneo, buscando generar una propuesta que respete las estructuras estilísticas del género salsa, sin renunciar a la experimentación tímbrica, instrumental y formal. La creación musical, en este contexto, se convierte en un proceso reflexivo que articula memoria cultural, conocimiento técnico e intuición artística. Así, el lenguaje de la salsa se establece como el marco sonoro principal, el cual se explora desde una visión expandida en términos de timbre y forma, a través de la guitarra eléctrica y sus efectos de distorsión y overdrive.

La salsa, como fenómeno musical y cultural, ha trascendido su contexto original para convertirse en una manifestación artística de alcance global. Su origen se encuentra profundamente vinculado al son cubano y otras expresiones afrocubanas como el guaguancó, la guaracha y el mambo, pero fue en ciudades como Nueva York, durante las décadas de 1960 y 1970, donde este género tomó forma definitiva mediante procesos de fusión, migración y transculturación (Flores, 2000)

En el plano instrumental, la salsa tradicionalmente ha estado conformada por una combinación de elementos rítmicos, armónicos y melódicos específicos. La percusión — integrada por congas, bongós, timbales, güiro, maracas y clave— cumple una función estructural y motora del ritmo (Padura, 1997). El bajo eléctrico establece el tumbao, una célula rítmica sincopada que se convierte en la columna vertebral del discurso armónico, mientras que el piano cumple un rol armónico y rítmico a través del montuno, patrón repetitivo que dialoga con las secciones de vientos, generalmente conformadas por trompetas y trombones. (Hernández, 1995).

Dentro de este formato, la guitarra eléctrica ha tenido una participación secundaria o marginal, usualmente restringida a adaptaciones más recientes o a fusiones con géneros como el rock latino, la timba o el jazz latino (Boggs, 1992)

Dentro de esta lógica, resulta pertinente explorar nuevas combinaciones tímbricas y estructurales desde una perspectiva académica. Elementos como la guitarra eléctrica, históricamente asociada al rock, al blues y a otras corrientes anglosajonas, han sido poco explorados dentro de contextos orquestales de música tropical. Sin embargo, su capacidad expresiva y su paleta sonora, ampliada mediante el uso de efectos como la distorsión y el overdrive, ofrecen posibilidades ricas para el diálogo con géneros tradicionales.

Esta aproximación ha sido particularmente útil en formatos de obra como la suite, la cual históricamente ha consistido en una sucesión de movimientos contrastantes unidos por una idea central o temática. La forma suite, de origen barroco, ha evolucionado a lo largo de la historia para acoger una variedad de funciones y estilos. Inicialmente concebida como una colección de danzas, la suite moderna puede incluir movimientos que contrastan en carácter, tempo y estilo, unidos por un hilo conductor común, ya sea conceptual o emocional (Arnold, 1983). En el contexto de la creación musical contemporánea, esta forma ofrece una estructura flexible que permite integrar distintas influencias estilísticas, explorar la variación tímbrica y desarrollar un discurso narrativo-musical más amplio. (Randel, 2003)

Bajo este panorama, la posibilidad de conjugar el lenguaje tradicional de la salsa con las posibilidades expresivas de la guitarra eléctrica plantea un campo fértil para la exploración tímbrica y estética. A través del uso de efectos electrónicos, como el overdrive y la distorsión, se abren nuevas rutas de expresión que pueden dialogar con la estructura formal de la salsa sin necesariamente desplazar sus elementos identitarios (Pinzón, C. & Ramírez, A., 2022). Esta

interacción entre tradición y experimentación invita a repensar los límites del género y sus potenciales formas de evolución, conservando su esencia rítmica y cultural, al tiempo que se expande su paleta sonora mediante recursos propios de otros lenguajes musicales.

## Planteamiento del problema

La salsa, desde su consolidación como género musical en el siglo XX, ha mantenido una instrumentación característica que incluye secciones de percusión (congas, bongó, timbales), instrumentos armónicos como el piano y el bajo, y una sección de vientos conformada por trompetas y trombones. Esta configuración ha definido el sonido tradicional del género y ha sido fundamental en su desarrollo y popularidad. Sin embargo, la incorporación de la guitarra eléctrica en la salsa ha sido limitada, a pesar de su potencial para aportar nuevas texturas y colores tímbricos. Estudios recientes han explorado la inclusión de la guitarra eléctrica como elemento melódico destacado en la salsa, utilizando técnicas como el legato, slides, tapping y el uso de efectos como wah, chorus y distorsión, con el objetivo de ampliar la paleta sonora del género sin desvirtuar su esencia rítmica y estilística. (Páez Ibáñez M. , 2024)

La experimentación con la guitarra eléctrica en la salsa no solo busca diversificar el sonido, sino también optimizar la configuración instrumental de las orquestas. Es posible adaptar la guitarra eléctrica para asumir roles melódicos y armónicos tradicionalmente reservados para los instrumentos de viento, facilitando la reducción del formato orquestal sin sacrificar la riqueza sonora. Al analizar y transcribir obras de orquestas reconocidas, se ha evidenciado que la guitarra eléctrica puede integrarse de manera efectiva en el ensamble salsero, aportando versatilidad y nuevas posibilidades expresivas. (Chaparro Nossa, G., Casas Heredia, M. F., & Fonseca León, A. M., 2019)

A pesar de estos avances, persiste una brecha en la literatura y en la práctica musical respecto a la composición de obras en forma de suite dentro del género de la salsa que incorporen la guitarra eléctrica con efectos de distorsión y overdrive como elementos predominantes. La suite, al ser una forma musical que permite la exploración de diversos movimientos y contrastes

temáticos, ofrece un marco propicio para experimentar con la integración de la guitarra eléctrica en la salsa. Sin embargo, la falta de estudios específicos que aborden esta combinación particular limita la comprensión y aplicación de estas innovaciones en el ámbito académico y profesional.

En este contexto, surge la necesidad de investigar cómo componer una suite de tres movimientos en el género de la salsa que implemente la guitarra eléctrica con sus diferentes efectos de distorsión y overdrive. Este proyecto busca llenar el vacío existente en la literatura musical, proporcionando un modelo compositivo que integre de manera coherente y estética la guitarra eléctrica en la salsa, respetando sus raíces tradicionales y explorando nuevas dimensiones sonoras. Al hacerlo, se pretende contribuir al desarrollo y evolución del género, ofreciendo herramientas y conocimientos que permitan a futuros compositores y arreglistas expandir las fronteras de la salsa contemporánea.

### **Formulación del problema**

¿Cómo componer una suite de tres movimientos en género de salsa implementando la Guitarra eléctrica con sus diferentes efectos de distorsión y overdrive?

## Justificación

Este proyecto se fundamenta en la necesidad de explorar nuevas posibilidades sonoras dentro del género salsa, un espacio musical que, a pesar de su rica tradición rítmica y armónica, ha mantenido una estructura instrumental bastante definida a lo largo del tiempo. En este contexto, la incorporación de la guitarra eléctrica con efectos de distorsión y overdrive representa una propuesta estética y sonora que busca ampliar el espectro tímbrico del género, sin alterar su esencia rítmica ni su carácter afrolatino (Martínez Alvarado, 2015). Desde un enfoque de investigación-creación, el proyecto responde a una inquietud por generar obras que dialoguen con la tradición, pero que también se abran a otras formas expresivas provenientes de corrientes como el rock, donde la guitarra eléctrica ha desarrollado una presencia sonora fundamental (Romero Moyano, 2015).

La salsa ha sido históricamente interpretada por ensambles compuestos por metales, percusión afrocubana, piano y bajo, elementos que han definido el carácter del género (Barreiro, 2005). Sin embargo, este lenguaje puede enriquecerse con nuevos timbres que mantengan su coherencia estilística. La guitarra eléctrica, comúnmente asociada al rock y al jazz fusión, ha demostrado ser un instrumento con amplias posibilidades expresivas y técnicas, entre ellas el uso de efectos como el overdrive, la distorsión, el delay y el reverb, los cuales modifican sustancialmente el color sonoro y permiten una articulación más amplia del discurso musical (Forero Góngora, 2015), (Cerón M. , 2022)

En estudios recientes se ha puesto de manifiesto cómo la guitarra eléctrica puede adaptarse a diferentes contextos musicales mediante la apropiación de elementos técnicos propios de su lenguaje, explorando timbres que aportan densidad, contraste o sutileza en función del diseño compositivo. La obra de (Álvarez Rojas, 2022), centrada en la experimentación sonora del

instrumento mediante técnicas extendidas y efectos, evidencia cómo la manipulación del timbre puede convertirse en un eje estructurador de la composición. Del mismo modo, investigaciones como las de (Forero Góngora, 2015) quien expone una sistematización detallada sobre las técnicas y efectos más efectivos para compositores y arreglistas, y (Romero Moyano, 2015), que explora la fusión entre la guitarra eléctrica, el rock y la música andina colombiana, resaltan el valor melódico, rítmico y textural del instrumento cuando se sitúa en diálogo con otras tradiciones musicales.

En este sentido, este proyecto se justifica por su contribución a la renovación del lenguaje de la salsa desde una perspectiva compositiva. La suite de tres movimientos propuesta explora la interacción activa entre la guitarra eléctrica y los instrumentos tradicionales del género, proponiendo una relación en la que el timbre de la guitarra no solo destaca como protagonista, sino que también se funde con la orquestación para construir paisajes sonoros más ricos y variados. Este enfoque no busca una ruptura con el lenguaje de la salsa, sino su expansión, bajo parámetros de coherencia musical, experimentación controlada y profundo respeto por la tradición (Cerón M. , 2022)

Al integrar efectos de distorsión y overdrive en el proceso creativo, se pretende generar contrastes tímbricos entre secciones, así como enfatizar el carácter narrativo de cada movimiento de la suite, siguiendo una lógica programática. Esta aproximación encuentra sustento en las potencialidades de la guitarra eléctrica como instrumento narrativo, capaz de modular sus colores y matices en función del discurso expresivo de la obra (Forero Góngora, 2015). En este proceso, se retoman planteamientos similares desarrollados en tesis y proyectos de composición de universidades nacionales e internacionales, los cuales han apostado por una concepción más

abierta del timbre como elemento estructural y semántico dentro de la música académica y popular contemporánea.

Por lo tanto, este proyecto busca no solo componer una obra original, sino también abrir un espacio de reflexión y diálogo académico en torno a la función del timbre, la resignificación instrumental y la expansión de los límites expresivos de la salsa. La documentación del proceso creativo, así como los resultados sonoros, permitirán ofrecer una contribución tanto al repertorio como al conocimiento musicológico sobre las posibilidades de hibridación en el contexto de las músicas latinoamericanas (Martínez Alvarado, 2015), (Romero Moyano, 2015)

## **Objetivos**

A continuación, se presentan los objetivos que guían el desarrollo del presente proyecto de investigación-creación. Estos objetivos permiten estructurar el proceso de composición, exploración sonora y análisis de referentes, en función de la propuesta central: integrar la guitarra eléctrica con efectos de distorsión dentro del lenguaje de la salsa a través de una obra original.

### **Objetivo General**

Componer una suite de tres movimientos en género de salsa implementando la guitarra eléctrica con sus efectos de distorsión y overdrive.

### **Objetivos Específicos**

Realizar un análisis preliminar de cinco obras del género salsa que sirvan como referentes estilísticos, estructurales y tímbricos para el proceso compositivo.

Planificar la estructura general de la suite, así como el diseño de cada movimiento, por medio de bocetos (sketches) que orienten la organización formal y narrativa de la obra.

Aplicar técnicas de desarrollo musical en el proceso de composición, integrando la guitarra eléctrica y sus efectos de distorsión como elemento protagónico y articulador dentro del discurso sonoro.

## **Marco Referencial**

Este marco referencial busca fundamentar la investigación desde un enfoque compositivo, examinando la historia, las características estructurales y los aportes estilísticos de los diversos referentes musicales, tanto tradicionales como contemporáneos.

### **Antecedentes**

En este apartado se encuentran algunas investigaciones, de pregrado, maestría y doctorado, que abordaron de forma directa o indirecta los temas de esta investigación. A continuación, cada investigación consultada hace un aporte relevante al proyecto.

### ***Antecedentes Regionales***

La ciudad de Ibagué, reconocida como la capital musical de Colombia, alberga instituciones de formación superior en música como el Conservatorio del Tolima y la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD), las cuales han impulsado significativamente la investigación y la creación musical en la región. Según (Castro, 2020) en su proyecto titulado “Del bambuco a la salsa: arreglo musical de la canción San Pedro en el Espinal”, el autor evidencia la necesidad de integrar las músicas tradicionales colombianas a los procesos formativos, dado el escaso enfoque que estas reciben en los programas académicos.

En este contexto, (Castro, 2020) desarrolla un arreglo musical que transforma el bambuco “San Pedro en el Espinal” en una versión dentro del lenguaje de la salsa, estableciendo un puente sonoro entre lo tradicional y lo moderno. Este proceso implicó la modificación del fraseo original, la definición de una estructura basada en la rítmica de la salsa, y la selección de influencias estilísticas provenientes de agrupaciones icónicas como The Fania All Stars, Rubén Blades, Andy Montañez y el Grupo Niche. Lo anterior permitió una integración entre los patrones rítmicos propios del bambuco y las síncopas características de la salsa, generando un

resultado híbrido que ilustra cómo los géneros folclóricos pueden adaptarse a otros lenguajes musicales sin perder su esencia.

Este planteamiento resulta pertinente para procesos de creación como el presente, ya que demuestra la viabilidad de la hibridación estilística, especialmente en el diseño de un preludio de suite con base en la guajira. La relación entre elementos afrocubanos y características del folclor colombiano ofrece un marco sólido para explorar nuevas texturas dentro del lenguaje de la salsa contemporánea.

Por otro lado (Garcés Sánchez, N., & González Vergara, P. E., 2022), resulta relevante para este proyecto en tanto que propone un análisis estructural detallado de obras del Grupo Niche, uno de los referentes más importantes de la salsa colombiana. A través del enfoque pedagógico del método Orff-Schulwerk, aplicado al Conjunto Orff del Conservatorio del Tolima, se exploran elementos como el ritmo, la estructura formal, la tonalidad y la instrumentación original, lo cual ofrece un marco metodológico útil para la comprensión profunda del lenguaje de la salsa. Este tipo de análisis sirve como base para la composición de la suite, especialmente en la identificación de recursos estilísticos que pueden dialogar con la inclusión protagónica de la guitarra eléctrica en el proyecto.

### ***Antecedentes Nacionales***

El análisis realizado por (Carrascal, 2024) aporta una referencia valiosa para este proyecto, especialmente en lo que respecta a la incorporación de melodías para vientos metales y patrones rítmicos afrocubanos. Su estudio abarca distintas etapas del proceso creativo, desde la extracción de recursos de orquestación hasta la transferencia instrumental de ritmos tradicionales al formato de banda de metales. Tomando como referente las obras de Richie Ray, se evidencia cómo la percusión se convierte en una guía para la improvisación y cómo la clave y la estructura

rítmica afrocubana constituyen ejes fundamentales del discurso musical. Este enfoque resulta pertinente para la suite propuesta, en la medida en que ofrece herramientas para estructurar secciones instrumentales sin voz, aprovechando la interacción entre los metales, la percusión y, en este caso particular, la guitarra eléctrica como eje expresivo.

El estudio "Tres composiciones en el género salsa al estilo romántico" de (Amaya C. A., 2022) constituye un aporte significativo a la salsa colombiana mediante la creación de obras inéditas que exploran las características melódicas, suaves y expresivas del estilo romántico. Este trabajo no solo incluye el proceso investigativo y creativo, sino también el material escrito en partitura, lo que permite un análisis técnico y estructural de las composiciones. Su enfoque resulta particularmente útil para el desarrollo del segundo movimiento de la suite, ya que ofrece herramientas para conservar la expresividad propia del bolero mientras se incorporan variaciones armónicas más elaboradas. Así, este referente sirve como base para enriquecer el lenguaje melódico y emocional de dicho movimiento dentro del proyecto.

Un aporte significativo al estudio académico de la salsa se encuentra en los trabajos de (Puentes J. F., 2016), quien desarrolla conceptos clave para la interpretación de partituras de percusión, así como propuestas de orquestación basadas en cuatro composiciones originales. En su enfoque, la clave se establece como eje rítmico y estructural fundamental, y se aborda de manera didáctica el proceso técnico-musical para la composición y el arreglo en el género, explicando tanto la ejecución de los instrumentos como la forma en que las líneas melódicas se integran a este patrón rítmico. Este referente resulta especialmente valioso para el presente proyecto, ya que aporta herramientas concretas para la escritura instrumental y la coherencia estilística de la suite.

## **Antecedentes Internacionales**

El trabajo de (Yanez, 2021) titulado “Composición de dos temas del género salsa influenciados por Richie Ray y Bobby Cruz a partir del análisis de recursos pianísticos”, constituye un referente clave para este proyecto, al integrar elementos de la música clásica, el jazz y la salsa mediante recursos pianísticos. Su enfoque destaca cómo obras como “Sonido Bestial” logran una fusión estilística entre el virtuosismo del piano clásico y las estructuras rítmicas de la salsa, ofreciendo un modelo valioso para el tratamiento técnico y estructural del piano dentro de una obra original. Esta influencia resulta útil para el primer y tercer movimiento de la suite, donde se busca una interacción rica entre la guitarra eléctrica y el piano, en un contexto estilístico afrolatino expandido.

De forma complementaria, el análisis realizado por, (Pardo, 2018) en su trabajo “Análisis y comparación de los elementos musicales y vocales presentes en la orquesta Fruko y sus Tesos y La Verdad” aporta una visión detallada de los recursos armónicos, melódicos, formales, rítmicos, instrumentales y líricos utilizados en la salsa colombiana. Este análisis es pertinente para el presente proyecto, ya que permite identificar estructuras y patrones característicos del género desde una perspectiva local, enriquecida con la herencia africana, lo que proporciona una base sólida para integrar elementos tradicionales en la composición de la suite, manteniendo una identidad estilística coherente.

## **Marco Teórico**

El presente marco teórico tiene como objetivo sustentar el proceso creativo de la suite de salsa, analizando las influencias y características de los géneros musicales involucrados, así como las tendencias y referentes musicales. Se profundizará en el análisis de géneros como la guajira, el bolero y la salsa brava, todos ellos integrados en la composición.

## **Género de la Salsa**

Según (Gandía, 2023), los españoles colonizan a Cuba, y al adentrarse los españoles en territorio latinoamericano, cada parte adaptó costumbres y culturas nuevas que quedaron marcadas y fueron base para la música latinoamericana popular actual, así mismo España tuvo una influencia abarcadora, profunda y determinante en el carácter socio cultural del Caribe Hispano y, particularmente, en Cuba y Puerto Rico hasta el final de su dominación de cuatro siglos. En ese orden de ideas se puede contextualizar el inicio de la salsa ya que según (Puentes J. J., 2008) partiendo de su investigación, el 1 de enero de 1959 el “Che” Guevara se une a Fidel Castro y un gran grupo de opositores e invaden las selvas en calidad de guerrilleros y de manera clandestina logran derrocar el régimen de Batista, triunfando así la revolución, Debido al régimen de Castro basado en ideales marxistas y leninistas, muchos de los ciudadanos cubanos en busca de libertad y nuevas oportunidades, deciden escapar hacia Estados Unidos, esta emigración fue el primer paso que implicó la fusión de sonidos de todo el mundo dentro de la salsa. Tal como indica (Manny Patiño, 1997) la música latinoamericana fusiona influencias de todo el mundo, especialmente raíces africanas y europeas. Los ritmos complejos y la variedad de instrumentos percusivos de África se entrelazaron con influencias europeas y americanas, estableciendo la clave como corazón rítmico del género.

Los orígenes de la salsa se encuentran en el siglo XVI en Cuba, donde la música hispana llevada por los conquistadores españoles y la música traída por los esclavos africanos se mezclaron dando lugar a una gran variedad de ritmos musicales. Entre estos ritmos afrocubanos destacan el son cubano, el chachachá, el mambo, el son montuno, la guaracha, el guaguancó y la charanga. Sin embargo, es el son cubano el que constituye la base musical de lo que hoy en día conocemos como salsa. (Felipe, 2019) Es así como el género salsa aparece a mediados del siglo

XX en Estados Unidos, exactamente en la ciudad de New York, la palabra Salsa como tal se empezó a usar dentro de la música en los años 60. Cabe mencionar que este género es el resultado de la fusión de sonidos, ritmos caribeños y estadounidenses. La salsa principalmente fue desarrollada por los músicos de origen cubano, puertorriqueño y del Caribe en la ciudad de New York. (Felipe, 2019)

Los subgéneros de la salsa representan variaciones estilísticas y expresivas dentro del amplio espectro de la música afrocubana y caribeña. La *guajira*, el *bolero* y la *salsa brava* son tres estilos que, si bien tienen trayectorias históricas y musicales distintas, han sido asimilados y transformados por el lenguaje de la salsa a través del tiempo, convirtiéndose en subgéneros que dialogan entre lo tradicional y lo moderno (Giro, 2007); (Manuel, 1998); (Quintero Rivera, 1998) La *guajira* tiene sus raíces en la música campesina cubana, caracterizada por su métrica binaria, uso del tres cubano y letras costumbristas. Al integrarse a la salsa, se transformó en un subgénero con elementos rítmicos más marcados, presencia de secciones de metales, tumbao de piano y patrones percusivos más intensos (Giro, 2007)

El *bolero*, originado en Cuba a finales del siglo XIX, fue adoptado ampliamente en Latinoamérica por su carácter melódico, lírico y sentimental. Dentro de la salsa, el bolero incorpora patrones rítmicos sincopados, montunos, secciones de mambo y solo instrumental (Amaya M. , 2022) (Roberts, 1999) . Esta adaptación le otorga nuevas posibilidades expresivas, lo que lo hace especialmente adecuado para representar emociones profundas o nostálgicas, como se plantea en el segundo movimiento de esta suite.

Por otro lado, la *salsa brava* surge como una respuesta directa a las primeras manifestaciones comerciales del género, y se caracteriza por su energía intensa, enfoque instrumental y lírico más contestatario o urbano, así como por su fuerte presencia de solos

improvisados y complejidad rítmica (Padura, 1997), (Quintero Rivera, 1998) Este subgénero, representado por artistas como Eddie Palmieri, Willie Colón o Richie Ray, acentúa la potencia sonora de la salsa e introduce arreglos sofisticados tanto en vientos como en percusión (Waxer, 2002)

El tratamiento de estos tres subgéneros en una obra unificada como una suite permite abordar distintas dimensiones expresivas y técnicas de la salsa, desde la introspección hasta la euforia, ofreciendo así un panorama estilístico amplio del género y de sus posibilidades compositivas.

### ***Formato***

Para (Gandía, 2023) la mezcla y fusión de distintos géneros de la música cubana, principalmente: el Son, el Danzón con sus variantes, la Rumba; con elementos de otros géneros del Caribe como la Bomba, la Plena, la Cumbia en ocasiones sazonados con elementos de la Samba y de la forma libre de hacer esta fusión es que surge la Salsa. (Moncada, 2011) indica que una de sus principales características deriva de sus instrumentos de percusión que responden a un mismo patrón rítmico del son cubano. Tiempo después se fusionó con elementos rítmicos de géneros como el Jazz entre otros adoptando rasgos armónicos de estos géneros, su base rítmica y armónica está compuesta por los siguientes instrumentos: Clave, Timbales, Bongós, Congas, Güiro, Cencerro, Bajo, Piano. En cuanto a sus características melódicas, presenta rasgos adoptados del folclor latino, melodías cubanas y Jazz, tomando de este último algunos instrumentos. Normalmente se orchestra para tres trompetas y dos trombones, pero en algunas ocasiones y dependiendo del gusto del orquestador, se organiza el formato con tres trombones y dos saxofones uno alto y el otro tenor.

## ***Composición***

La composición musical se define como el proceso de crear una pieza de música, que puede abarcar desde la generación de melodías y armonías hasta la estructura rítmica. Este proceso creativo involucra varias etapas, como la generación, organización y evaluación de ideas musicales. La composición no solo se basa en la técnica y el conocimiento musical, sino también en habilidades auditivas, que ayudan al compositor a combinar y modificar sonidos, timbres y ritmos para expresar una idea coherente o una emoción particular. (Giráldez Hayes, 2010)

Académicamente, la composición puede ser vista como una "construcción" en la cual el compositor manipula patrones rítmicos y melódicos, y puede incluir herramientas tecnológicas como secuenciadores y editores de audio. Estas herramientas permiten explorar el sonido de forma experimental y facilitan el aprendizaje y la práctica de la composición, incluso para quienes no tienen una formación formal en notación musical tradicional. La combinación de estos elementos y técnicas genera piezas únicas y adaptables a diferentes contextos, lo cual enriquece la creatividad del compositor y permite resultados variados según los elementos disponibles y las decisiones artísticas tomadas en el proceso creativo. (Fiore, 2011)

## ***Suite***

Según el diccionario enciclopédico de la música (LATHAM, 2008), la suite se define como un *“género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí”*

La suite es una forma musical que se originó en el Renacimiento, donde era común unir danzas para ocasiones festivas en palacios y eventos de la nobleza. En el período barroco, esta estructura evolucionó, adquiriendo mayor complejidad y organización formal. En esta época, compositores como Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel popularizaron la suite, que

se caracterizaba por agrupar danzas como la allemande, courante, sarabande, y giga, todas generalmente en la misma tonalidad para mantener coherencia.

Con el paso al período clásico, la suite perdió relevancia, cediendo espacio a la sonata y a otras formas como la sinfonía. Sin embargo, algunos de sus elementos se mantuvieron, especialmente en movimientos como el minueto dentro de las sinfonías. A lo largo del tiempo, el término suite también ha sido reutilizado para describir agrupaciones menos rígidas de piezas, como suites de óperas o ballets, permitiendo que la forma mantuviera su vigencia en distintos contextos musicales contemporáneos. (Vivares)

### ***Sistemas Compositivos***

La historia de la música en Occidente distingue tres sistemas principales: el modal, el tonal y el atonal. El sistema modal fue predominante durante la Edad Media y el Renacimiento, utilizando ocho modos (dórico, frigio, lidio y mixolidio, cada uno con versión auténtica y plagal). Cada modo tiene una secuencia y estructura únicas, como el modo dórico (re a do) frente al frigio (mi a re).

El sistema tonal, propio de los siglos XVII al XIX, se basa en dos modos: mayor y menor. A partir de las afinaciones temperadas, estos modos pueden comenzar en cualquier nota, dando lugar a doce tonalidades para cada uno, todas con la misma estructura, pero diferente punto de inicio. Por ejemplo, do mayor y re mayor siguen la misma sucesión de intervalos, aunque empiecen en notas diferentes.

El sistema atonal, desarrollado en el siglo XX, rompe con la tonalidad y evita un centro tonal fijo, dando igual importancia a todas las notas. Este sistema es característico de tendencias más experimentales y modernas que no siguen una estructura convencional de tono. (Sistema modal y sistema tonal, S.F.)

### *Guitarra Eléctrica y Distorsiones*

A través de su capacidad para alterar el timbre y la textura del instrumento, los pedales de efectos permiten a los guitarristas explorar nuevas posibilidades sonoras, adaptándose a las exigencias de diversos géneros musicales. La comprensión y uso consciente de estos efectos puede abrir dimensiones creativas que expanden los límites tradicionales de la guitarra eléctrica. Según (Hunter, 2018), los pedales de efectos permiten modificar la señal de la guitarra para generar sonidos únicos, desde sutiles matices hasta transformaciones radicales del tono.

Entre los tipos más comunes de efectos se encuentran la *distorsión* y el *overdrive*. Estos pedales incrementan la ganancia de la señal hasta el punto de distorsionarla, produciendo un sonido “rasposo” o saturado característico del rock y el metal. Mientras que el *overdrive* simula la saturación natural de un amplificador a volumen alto, generando una distorsión más cálida y suave, la *distorsión* propiamente dicha ofrece un tono más agresivo y comprimido (Hunter, 2018). Cada uno de estos dispositivos manipula la señal en función del contexto estilístico y de la intención expresiva del intérprete.

## Diseño Metodológico

### Cronograma de actividades

Tabla 1. Cronograma de actividades

Fase	Actividad	Fecha de inicio	Fecha de finalización
1. Planeación del proyecto	Definición del tema, objetivos, título provisional, metodología	Julio 1, 2024	Julio 31, 2024
	Revisión de referentes musicales, estilísticos y académicos	Agosto 1, 2024	Agosto 31, 2024
	Formulación del anteproyecto	Septiembre 1, 2024	Septiembre 30, 2024
	Composición del primer movimiento: <i>Guajira Quipi Barrios</i>	Octubre 1, 2024	Octubre 31, 2024
2. Desarrollo creativo	Composición del segundo movimiento: <i>Bolero Chucho y Dora</i>	Noviembre 1, 2024	Noviembre 30, 2024
	Composición del tercer movimiento: <i>Kuyayki</i>	Diciembre 1, 2024	Diciembre 31, 2024
3. Revisión técnica y edición	Edición de partituras y revisión formal de las tres obras	Enero 2, 2025	Enero 31, 2025
	Pruebas de mockup sonoro digital (DAW o software de notación)	Febrero 1, 2025	Febrero 15, 2025
4. Redacción del informe final	Redacción de la introducción, marco teórico y diseño metodológico	Febrero 16, 2025	Marzo 15, 2025

Fase	Actividad	Fecha de inicio	Fecha de finalización
	Redacción de análisis de obras y conclusiones	Marzo 16, 2025	Marzo 31, 2025
	Revisión y corrección de estilo del documento completo	Abril 1, 2025	Abril 20, 2025
5. Entregas institucionales	Envío del proyecto completo al asesor	Abril 21, 2025	Mayo 10, 2025
	Revisión y aprobación del asesor (previa a jurados)	Mayo 10, 2025	Por definir

### ***Composición de Obras***

El presente proyecto se enmarca en la modalidad de creación artística como eje temático de tratamiento Tímbrico: Está relacionada con las posibilidades acústicas y de intensidad de los instrumentos musicales, objetos sonoros y la voz. Se encuentra dentro de sus campos de investigación los efectos sonoros, las técnicas de orquestación, formatos instrumentales, entre otros, al proponer una composición original basada en la exploración del timbre de la guitarra eléctrica dentro del lenguaje estilístico de la salsa, género tradicionalmente centrado en secciones rítmicas y vientos. Como señala (Jaramillo, 2020), los proyectos de creación artística permiten la construcción de conocimiento desde la práctica misma, articulando procesos de exploración sonora, reflexión y producción estética.

La metodología empleada se basa en un proceso creativo iterativo, que incluye el análisis de referentes musicales, la exploración compositiva y la elaboración progresiva de bocetos, hasta llegar a las versiones finales de las obras. El enfoque es fundamentalmente tímbrico, ya que

busca ampliar las posibilidades tímbricas y expresivas del género salsa, integrando elementos propios del rock y la guitarra eléctrica, como la distorsión, el overdrive y el uso de escalas pentatónicas.

Como metodología compositiva, se parte del análisis de obras representativas de la salsa tradicional y moderna, con especial atención en aquellas que han experimentado con texturas no convencionales, como las propuestas de Santana o Johnny Colón. (Díaz, 2018) la apropiación crítica de referentes estilísticos permite la innovación desde la comprensión profunda del lenguaje musical original.

### ***Etapas del Proceso Creativo***

El proceso creativo se estructuró en cinco etapas:

#### ***Investigación y Análisis Sonoro:***

Se realizó una revisión musical de obras como *No tengo pa' pagar* de Tromboranga, *Yo no tengo pena* y *Brujería* de Markolino Diamond, *Guajira* y *Tambor* de Johnny Colón, y *Acid* de Ray Barretto, *Nostalgia* de Angel Canales, *Dos Gardenias* de Buena Vista Social Club, *Brujería* del Gran Combo De Puerto Rico, además de referentes guitarrísticos como *Always With Me*, *Always With You* de Joe Satriani. Y *Samba pa ti* de Santana, Esta fase permitió identificar patrones melódicos, armónicos y rítmicos relevantes, así como el uso específico de efectos en la guitarra (distorsión, overdrive).

#### ***Diseño de Bocetos Compositivos:***

Se desarrollaron esbozos melódicos y rítmicos de los tres movimientos de la suite: una guajira, un bolero y una salsa brava. Estos bocetos establecieron los principales materiales temáticos, progresiones armónicas, esquemas de montuno, tumbao de bajo, y texturas de percusión y metales.

### ***Composición formal:***

En esta etapa se elaboraron las partituras completas de cada movimiento, integrando la guitarra eléctrica como eje tímbrico principal. Cada obra propone un diálogo entre la tradición salsera y el lenguaje expresivo del instrumento, que en ocasiones asume un rol melódico protagónico, pero sin desplazar la riqueza del conjunto orquestal.

### ***Edición de partitura***

Se elaboró score digital de las obras mediante software *Finale* permitiendo verificar las decisiones compositivas y la interacción de los instrumentos. No se contempla una grabación instrumental, aunque sí una representación auditiva preliminar por medio del audio que genera el software con los instrumentos MIDI predeterminados.

### ***Revisión final y presentación académica:***

Las partituras fueron corregidas, editadas y preparadas para su presentación, acompañadas por un informe detallado sobre el proceso de composición, referencias estilísticas y justificación estética.

La suite está compuesta por tres movimientos:

- ***"Guajira Quipi Barrios"***: utiliza como base el montuno guajiro con anticipaciones rítmicas características, antes del primer tiempo fuerte del motivo. Referentes como Tromboranga y Ray Barretto influyeron en el diseño rítmico del bajo y la percusión, así como la implementación del montuno en el pregón de la canción "No tengo pa pagar" de Tromboranga. La guitarra eléctrica emplea ***distorsión***, con un rol melódico dialogante con trompetas y voces, evocando los sonidos de silbidos que se hacían al protagonista (*Quipi Barrios*), mi perro ciego, que usaba estos sonidos para guiarse y amar

- **"Bolero Chucho y Dora"**: Incorpora elementos del bolero tradicional con estructuras influenciadas por *Nostalgia* de Ángel Canales y *Dos Gardenias* de Buena Vista Social Club, como la introducción que interpretan el piano y los metales evocando un misterio que estalla en el pregón. La guitarra eléctrica utiliza efecto de *overdrive*, en función melódica-emocional, evocando el amor eterno entre los protagonistas de la obra.
- **"Kuyayki"**: en ritmo de salsa brava, representa la fuerza del amor expresada en energía musical. La estructura toma elementos de *Brujería* del Gran Combo de Puerto Rico, como el montuno de introducción en el piano. La guitarra vuelve a emplear el efecto de *distorsión*, resaltando el carácter enérgico y apasionado de la obra dedicada a Carolina, el amor eterno del compositor.

En cada movimiento, se aplicaron criterios de orquestación tímbrica, cuidando la relación entre la guitarra eléctrica, el piano, los metales y la percusión. Según (Loaiza, 2019), la integración tímbrica entre elementos tradicionales y contemporáneos permite una ampliación del discurso musical sin romper la coherencia estilística del género. Adicional la influencia de Carlos Santana con su obra *Samba pa ti* inspiró la creación de la interpretación en la guitarra con sus usos de efectos y escalas pentatónicas.

### ***Productos Esperados***

Monografía, score, partituras generales y audio MP3.

## Informe

### **Análisis Preliminar de los Referentes Usados para la Creación de la Obra.**

En el presente proyecto, se desarrollará una suite compuesta por tres movimientos, cada uno representando un subgénero de la música latina género salsa, que contribuye a la cohesión de la obra. El primer movimiento será una guajira, que establecerá un ambiente rítmico y melódico característico, invitando a la danza y la alegría. A continuación, el segundo movimiento tomará la forma de un bolero, donde la expresión romántica y la emotividad cobrarán protagonismo, creando un contraste profundo con el movimiento anterior. Finalmente, el tercer movimiento se presentará como una salsa brava, que incorporará energía y dinamismo, cerrando la suite con fuerza y virtuosismo. Esta combinación de estilos no solo resalta la riqueza de la música latina, sino que también establece un diálogo entre los distintos géneros gracias a los montunos aplicados, y la implementación de la guitarra eléctrica formando así una obra integral y armónica.

Según (Orovio, 2004) “el montuno representa el motor de la improvisación en la salsa, donde se enfatiza la repetición rítmica y armónica en patrones de llamada y respuesta entre la voz y los instrumentos”. El montuno o tumbao en la guajira sigue un patrón repetitivo tanto en la melodía como en la armonía. La guajira es un subgénero del son cubano que incorpora una estructura más libre en la melodía, pero mantiene el carácter rítmico constante, Tromboranga, como banda de salsa contemporánea, mantiene esta tradición del montuno, que es fundamental en secciones finales o de mayor intensidad dentro de un arreglo.

En mi composición, utilicé el montuno de la canción "*No Tengo Pa' Pagar*" de Tromboranga como referencia principal. Este montuno se caracteriza por su repetición rítmica constante y su estructura de llamada y respuesta, aspectos fundamentales en géneros como la

salsa y la guajira. Lo adapté a la tonalidad de Em para mantener coherencia con el contexto armónico de mi obra, pero conservando la esencia rítmica que aporta ese impulsoailable. Además, ajusté algunos acordes para reflejar un carácter más melancólico, respetando las particularidades híbridas del género guajira.

La pieza mantiene la esencia del montuno mediante la repetición rítmica y la alternancia entre la mano izquierda y derecha, pero introduce diferencias significativas en la textura y progresión armónica para ajustarse a las necesidades estilísticas del primer movimiento en guajira de la suite.

Esta versión más íntima del tumbao sirve como base sólida para exploraciones melódicas adicionales y permite una conexión coherente con el resto de los movimientos de la suite, que evolucionará hacia una salsa brava en G mayor, siguiendo una lógica de transición entre modos menores y mayores.

En esta composición se observa un **montuno en Am**, “**tumbao**” interpretado por **Tromboranga** en su tema *No Tengo Pa' Pagar*.

*Ilustración 1.* Montuno principal de la canción “No tengo pa pagar”

Con una estructura de Im, IVm, V7, Im, IVm, VII, VI, V7. Se interpretó en el piano de mi obra primer movimiento, el motivo del refernte sin embargo, se quitaron unas notas y se traspaso a la tonalidad de Em, en la que se creo la obra. Este montuno se repite a lo largo del primer movimiento, sin embargo interpretado de diferentes formas, como quitar notas o agregar otras.

Ilustración 2. Montuno principal del primer movimiento



Además, se emplearon elementos extraídos de *Guajira y tambor* de Johnny Colón, particularmente el uso de la campana y los motivos melódicos sincopados. La introducción instrumental fue influenciada por *Brujería* de Markolino Diamond, cuyo diseño tímbrico de vientos y piano inspiró la estructura inicial de la obra. En cuanto al bajo eléctrico, se adaptaron características del groove presente en *Acid* de Ray Barretto, integrando un patrón rítmico constante en tiempo de salsa guajira con anticipaciones típicas del género.

La guitarra eléctrica se configuró como protagonista melódica junto a la voz, tomando como referente el tema *Samba pa' ti* de Santana. Se utilizaron escalas pentatónicas y efectos de distorsión que remiten a su estilo expresivo, sin abandonar el carácter afrolatino que permea toda la obra. Este enfoque contribuye a expandir el lenguaje tímbrico de la salsa sin desligarse de su raíz rítmica ni de su funcionalidad danzable.

El segundo movimiento toma como eje el bolero romántico y reflexivo. Uno de los referentes centrales fue *Nostalgia* de Ángel Canales, cuya introducción presenta una interacción entre piano, vientos y percusión que se reinterpreta en la obra original. Se retoma la estructura en forma de pregunta-respuesta entre metales y melodía vocal, y se adopta el acompañamiento de bongó y maracas, también presentes en *Dos Gardenias* de Buena Vista Social Club, que aquí se adaptan para crear una atmósfera introspectiva.

Armonías como Em–EmMaj7/D#–Em7/D–Em6/C#, extraídas directamente del bolero mencionado, fueron empleadas como base para la sección melódica central, estableciendo una

progresión descendente que acentúa el dramatismo del relato programático. Esta progresión también permite la entrada melódica de la guitarra eléctrica con efecto overdrive, utilizada como recurso tímbrico para complementar la lírica sin sobrecargarla.

La guitarra se integra como acompañamiento melódico, tomando como inspiración el trabajo de Santana, pero con una presencia más tenue que en el primer movimiento, reflejando la contención emocional del bolero. De este modo, se logra una textura equilibrada entre voz, armonía y timbres latinos.

En el tercer movimiento se recupera la intensidad rítmica y el carácter extrovertido de la salsa brava. El tema *Brujería* de El Gran Combo de Puerto Rico constituyó una guía estructural para la introducción de piano y percusión. La característica llamada-respuesta entre trompetas y trombones también fue emulada en esta obra, generando un juego dinámico que acompaña la progresión de la pieza.

*Ilustración 3.* Montuno de la introducción de la canción brujería del Gran Combo de Puerto Rico

La guitarra eléctrica, con efecto de distorsión, retoma el rol protagonista, interpretando frases melódicas basadas en la escala pentatónica menor, evocando influencias de guitarristas como Carlos Santana, Joe Satriani y David Gilmour. El uso de efectos no se limita al carácter expresivo, sino que se convierte en una estrategia tímbrica que refuerza la identidad de cada movimiento.

En esta obra, se busca resaltar el poder expresivo del amor eterno mediante una escritura intensa y enérgica, integrando influencias estilísticas y tímbricas modernas al contexto

tradicional de la salsa. La percusión emplea patrones extraídos de las referencias mencionadas, acentuando el tiempo fuerte con campanas, claves y timbales, lo cual refuerza la conexión con la salsa de corte clásico, a pesar de las intervenciones modernas.

*Ilustración 4.* Montuno interpretado en la introducción del 3er movimiento

### **Planificación de la Obra**

Según (Solano, 2009) Para la salsa existen al menos cuatro patrones rítmicos independientes que se yuxtaponen y trabajan sincronizada, dinámica pero también sincopadamente. Estas partes son: el tumbao (que consiste en la línea sincopada del bajo anticipado), el montuno (relleno sincopado y continuo de un instrumento armónico como el piano o la guitarra, el tres o el cuatro), la sección rítmica (conformada por el grueso de los instrumentos de percusión) y la clave (el ente rector que determina la relación polirrítmica entre el conjunto, y entre cada elemento y la clave misma).

### ***Suite Programática:***

La obra se compone de tres movimientos, cada uno de los cuales refleja una temática y una emoción específica, contribuyendo a la cohesión de la suite y el eje programático. El primer movimiento, una guajira, está inspirado en el llamado a Quipi, mi hijo, que se expresa a través de un silbido melódico único, y que, al entonarlo, el siempre respondía.

El segundo movimiento es un bolero dedicado a Chucho y Dora, una pareja de esposos que simboliza un amor eterno. La letra del bolero narra la historia de un amor tan profundo que ni la muerte pudo separarlos, reflejando el anhelo y la búsqueda de conexión más allá de la vida.

A través de esta emotiva narrativa, se pretende capturar la esencia de un amor que perdura en el tiempo, mostrando el poder de los recuerdos y los sentimientos.

Finalmente, el tercer movimiento se presenta como una salsa brava, que se inspira en el amor que siento por mi esposa. Este movimiento incorpora también interpretación de las melodías, del llamado único que hay entre los dos por medio de silbidos. Las melodías dedicadas no solo celebran el amor romántico, sino que también rinden homenaje a la rica tradición de la salsa, cerrando la suite con un explosivo despliegue de energía y virtuosismo. De este modo, cada movimiento se interconecta, formando una obra integral que resalta la diversidad y la profundidad de la música latina.

### **Planificación de Instrumentación**

En la suite programática, se emplea una variedad de instrumentos que enriquecen la textura y el color de cada movimiento. En el primer movimiento, se incluyen la trompeta en Bb, el trombón, los bongos, las congas, los timbales, el güiro, la clave, las maracas, el piano, la guitarra eléctrica y el bajo. Estos instrumentos trabajan en conjunto para crear un ambiente vibrante y festivo, característico de la guajira. Es importante destacar que hasta el compás 58, los bongos se dejan de tocar, siendo reemplazados por la campana del bongo y el campaneado del timbal. Este cambio añade un matiz sutil a la interpretación, permitiendo que la percusión resuene de manera diferente.

En el segundo movimiento, el bolero, se opta por una reducción en la instrumentación, dejando de lado los timbales y las congas para centrarse en una sonoridad más íntima y emocional gracias a las maracas y los bongos. La ausencia de estos instrumentos permite que el piano, la guitarra eléctrica y el bajo cobren protagonismo, creando un ambiente melódico que refuerza la narrativa romántica de la obra. El güiro entra a mitad de este movimiento, aportando

un elemento rítmico que complementa la suavidad del bolero y realza la profundidad de los sentimientos expresados.

Esta variación en la instrumentación a lo largo de la suite no solo refleja las características de cada género, sino que también permite una evolución dinámica de la obra, manteniendo el interés del oyente y subrayando la diversidad de la música latina.

Y para el tercer movimiento vuelve y entran los instrumentos rítmicos que se ausentaron, como timbales, congas, campana, campana de bongos y campanas de timbales.

### **Aplicación de Técnicas de Desarrollo Musical e Implementación de la Guitarra Eléctrica con sus Efectos de Distorsión.**

#### ***Primer Movimiento “Guajira de Quipi Barrios”***

La Guajira, como subgénero afrocubano con fuerte arraigo campesino y melódico, encuentra en esta composición una fusión estilística moderna. Se utilizan recursos tradicionales de la salsa como metales usando dos trombones y una trompeta en Bb, entre la percusión se encuentran el bongo, las congas, timbales, güiro, claves y maracas, campana bajo eléctrico y piano montuno, pero se le da protagonismo al soprano y barítono como voces melódicas, y la guitarra eléctrica como elemento de color tímbrico diferencial. Compuesta en 4/4 La elección del piano con un montuno sincopado da continuidad rítmica mientras que la percusión menor (claves, güiro, maracas, y campana) refuerzan la identidad estilística.

#### ***Introducción (compases 1–20).***

La obra abre con una introducción rítmica instrumental. Iniciada en anacrusa con un variado uso de tresillos cromáticos ascendentes y centrada en Em como eje tonal, el patrón melódico vocal que repite "Gua-jira" está acompañado por una armonía estable que enfatiza la sonoridad menor, en forma de pregunta/respuesta entre los metales y la guitarra, el piano

acompaña esta introducción que enfatiza el primer momento y célula melódica del primer movimiento, Acordes: Em (Im repetido), Función: Establecer el carácter nostálgico y cíclico de la guajira, una lírica repetitiva que brinda una primera base para la continuación del primer movimiento en general, conectando así el primer eje central tonal que abarca toda la obra.

***Sección A (compases 21–27).***

La sección A introduce una célula melódica cantada por la voz principal en alternancia con el coro, creando un efecto pregunta y respuesta con los metales, la guitarra que realiza una melodía en sus registros agudos, brinda un acompañamiento único en la guajira que juega con una escala pentatónica y logra matizar el tumbao interpretado en el piano, tumbao con aires de guajira, ya que el **piano** ejecuta un patrón montuno en corcheas y síncopas, mientras que el **bajo eléctrico** mantiene un tumbao lineal sin grandes desplazamientos armónicos.

las percusiones llevan patrones representativos que se identifican en el subgénero, tal como el cascaneo en los timbales, o el patrón en corcheas entre golpes abiertos, cerrados de las congas y los bongos, en este caso acentuando el primer tiempo de cada compas, la tonalidad continua en Em, siguiendo un círculo de acordes predominantes: Em – Am – B – Am, llevando así una progresión de I – IVm – V – IVm,

***Sección B (compases 29–36).***

Nuevamente la progresión armónica en los compases señalados de la sección B, es repetitiva en el eje tonal formando el acorde de Em (Im), con una línea de bajo sincopado, además se destacan el trabajo de metales en especial la trompeta, que dan respuesta acentuando en el último tiempo a la célula melódica que interpreta la guitarra en cada compas, se interpreta el registro grave de los trombones y las percusiones permanecen en silencio excepto la campana que acompaña con 3 negras consecutivas desde el primer tiempo de cada compas y la hembra del

timbal respondiendo en el último tiempo como típico patrón de salsa que reluce para llegar al climax del primer movimiento los cuales aportan tensión y contraste, en el compás 33 inician nuevamente el güiro y las maracas y la guitarra también cambia sus figuras con una corchea seguida de dos semicorcheas que se repiten y prepara el cambio para el ingreso a la sección C (estribillo) y la clave continua su patrón durante todo el movimiento representativo 2x3, en el compás 36 las acentuaciones de los metales y el bajo a contratiempo predispone el sentido de la obra para que inicie el estribillo de la obra, así como la anacrusa cromática que realiza el piano brinda un patrón típico de la guajira para dar inicio a la sección C.

***Sección C Estribillo (compases 37–44).***

Con dinámicas en *Forte* esta sección introduce una variación melódica con cambios de articulación en los metales y una mayor interacción coral. Por medio de pregunta respuesta a contratiempo entre los trombones y la guitarra se llega al climax de la obra, la trompeta interpreta un motivo con una línea melódica diferente intensificando la textura con la participación más activa del piano, ya que interpreta un montuno característico de la guajira a dos manos, nuevamente con el círculo de  $Em - Am - B - Am$  ( $Im - IVm - V - IVm$ ), en el compás 39 la guitarra y la trompeta interpretan la misma melodía mientras que los trombones a le dan respuesta a contratiempo, la percusión se intensifica nuevamente con el patrón representativo de la guajira y el bajo en continuación de su línea sincopada, para dar finalización en el compás 44.

***Sección D (compases 45–52) Exposición del estribillo.***

Se alcanza un punto climático diferente con aumento de densidad tímbrica ya que todos los instrumentos entran en *tutti* y se produce una reducción de figuras en la guitarra a semicorcheas realizando movimientos cromáticos ascendentes y descendentes, incluye además

patrones cruzados entre congas, timbales y bongo. Armónicamente se retoma la pregunta respuesta a contratiempo entre las trompetas y los trombones, y el piano regresa a su montuno original con el círculo ya establecido en la obra como  $I_m - IV_m - V - IV_m$ , el motivo inicia del compas 45 al compas 48 y vuelve se repite hasta el compas 52.

***Sección E (53-58) (Puente al pregón).***

Este puente es una conexión que genera tensión para llegar al pregón, en donde el círculo armónico de  $E_m - D - C$ , una nota alargada en la guitarra en su registro más agudo, el bajo, piano, y metales en *tutti* resuelven la cadencia dejando solo a al piano y al bajo que hace el llamado al pregón del 1er movimiento acompañándolos una nota larga en la trompeta que termina con un trino, y en el compas 57 la campana con su característico timbre, se interpreta en corcheas el primer tiempo del compas para que en el tercer tiempo se convierta en semicorcheas seguidas así como los timbales, y la guitarra con un movimiento ascendente descendente en semicorcheas

***Sección F Coda (compases 69-74-final).***

El final retorna a la idea inicial ("Gua-jira") todos los instrumentos entran en *tutti*, finalizando el primer movimiento en un pregón que repite el motivo principal en contratiempo la trompeta de los trombones, así como el montuno que realiza el piano y la guitarra al ser protagonista se intensifica en su melodía, un cierre en  $E_m$  con cadencia perfecta ( $B7 - E_m$ ).

***Segundo Movimiento: Bolero "Chucho y Dora"***

El bolero como género romántico afrocubano se distingue por su lirismo melódico, su métrica binaria lenta y el tratamiento expresivo de las voces y la armonía. En esta obra, se hace un uso estilísticamente expandido del formato orquestal salsero en 4/4. Participan los instrumentos tradicionales del género como voz principal y coro, trompeta en  $Bb$ , trombones (1 y

2), percusión menor (claves, güiro, maracas), bongó, bajo eléctrico, piano y guitarra eléctrica. Se caracteriza por una sonoridad íntima, que contrasta y matiza el ímpetu rítmico de la guajira inicial. La guitarra eléctrica mantiene su rol protagónico con un uso más melódico, en registros medios y agudos, empleando líneas cantábiles con una leve saturación tímbrica que refuerza la nostalgia de la pieza. Las dinámicas oscilan entre *mezzo piano* y *forte*, siendo más suaves en las estrofas y con acentuaciones más marcadas en los estribillos.

### ***Introducción (Compases 1–20).***

Al igual que el primer movimiento se inicia en anacrusa, esta vez con un tresillo cromático ascendente, el bolero comienza con una breve introducción instrumental en Em9 formando un círculo entre Em9 – Cmaj7 – F#9 - B7b9, (Im9, VImaj7, V/V, V7/Im) Este pasaje armónico representa una progresión expandida, rica en tensiones y colores, enmarcada dentro de la tonalidad de **mi menor (Em)**. Su función no solo es armónica, sino también expresiva, ya que introduce variaciones tímbricas que refuerzan la atmósfera nostálgica del bolero. Utilizando una textura armónica enriquecida por el piano y el bajo eléctrico, éste realizando típico patrón del bolero en su primer tiempo blanca, seguidas por dos negras. La guitarra ejecuta notas largas con una leve reverberación y color melancólico, el registro agudo del instrumento guía la entrada del bolero con motivos melódicos nuevos, compuesto en la escala pentatónica de Em. Las percusiones aún no se incorporan completamente hasta el compás 9, en donde ingresan con su patrón representativo en el bolero, adicional, la clave marca el patrón 2X3 en todo el movimiento, dejando espacio al piano que realiza acordes amplios en blanca con puntillo y corcheas ligados, estableciendo el carácter sereno del movimiento. Y se establece una pregunta y respuesta entre los metales y la guitarra, dando un alcance mayor a los timbres graves de los trombones y timbres agudos de la guitarra y la trompeta.

***Sección A (Compases 21–37).***

Aquí se presenta la primera estrofa, con la entrada de la voz principal sobre una progresión armónica que transita por Em – A7 – Cmaj7 – B/G - B7(#5), (Im – V/ii - VImaj7 - V7/Im - V7/#5) Esta progresión también se enmarca dentro del **modo menor (Em)**, pero incorpora giros más audaces que rompen con la funcionalidad tonal estricta y crean un **movimiento modal cromático**, lo que enriquece mucho la expresividad armónica del movimiento. empleando acordes extendidos típicos del bolero. El bajo mantiene una línea ondulante en blanca seguida de dos negras, mientras que el piano acompaña con acordes en corcheas en sus tiempos débiles, haciendo un contratiempo entre mano derecha y mano izquierda. La guitarra se desliza entre contra melodías, respetando la métrica lenta y aportando tensión tímbrica. El bongo entra sutilmente con patrón típico del bolero, mientras maracas y güiro mantienen un patrón ligero continuo usualmente usado en el bolero.

***Sección B (Compases 38–51).***

Se trata de una reexposición con variación tímbrica, en la cual la participación coral tenor se vuelve más activa, la guitarra respondiendo a la voz principal con frases a contratiempo asumiendo una línea melódica más presente, compartiendo motivos con el coro y reforzando el estribillo. El piano en un solo bloque de acordes y descendencias cromáticas en figura de tresillos, Aparecen notas sincopadas y motivos descendentes en corcheas y en tresillos. Los metales entran brevemente con acentos de apoyo en los compases pares, intensificando la tensión. Este círculo armónico en esta sección, modulado a su relativa mayor G, puede analizarse como una progresión ii–V–I en G mayor, Am9 – D7(#11) – Gmaj7. con tensiones y colores sofisticados (9ª, #11, 7ª mayor), lo que le da un carácter moderno. Y para finalizar en el compás 45, prepara la repetición de la sección A, con una forma mas suave y sutil, las percusiones

quedan en silencio y solo la clave marca el ritmo. En este pasaje se observa una cuidadosa integración de recursos jazzísticos dentro de un marco estilizado de salsa moderna, donde la progresión armónica Cmaj7 – A7 – B7 – A7 – B7 – Em cumple la función de cierre y enlace hacia la repetición, preparando el retorno a la tonalidad principal de Em. El acorde Cmaj7 actúa como un respiro lírico, funcionando armónicamente como IV de G, mientras que los acordes A7 y B7, utilizados como dominantes secundarios, intensifican la tensión antes de resolver en la tónica menor. La guitarra, por su parte, establece un motivo melódico-rítmico con una figura entre corcheas y tresillos, generando direccionalidad mediante secuencias descendentes y ascendentes, a la vez que aporta un contraste rítmico característico de la salsa moderna. Paralelamente, los metales participan de un diálogo de pregunta y respuesta: las trompetas, con frases brillantes, proponen la idea musical, mientras que los trombones responden con líneas cromáticas descendentes y ascendentes, aportando densidad y profundidad tímbrica. Las dinámicas juegan un papel estructural esencial, con contrastes claros entre *piano* y *forte* que refuerzan los acentos y permiten que instrumentos como la guitarra tengan espacio para destacar.

#### ***Sección C (Compases 51–59) – Reexposición sección A.***

Se realiza una reexposición de la sección A, pero esta vez con mas intensidad en el instrumento protagonista, la guitarra, ejecutando el mismo circulo Em – A7 – Cmaj7 – B/G - B7(#5), (Im – V/ii - VImaj7 - V7/Im - V7/#5).

#### ***Sección D (Compases 60–67).***

Inmediatamente se reexpone el material melódico de la sección B con la totalidad del ensamble en *tutti*. Aplicando nuevamente el circulo Am9 – D7(#11) – Gmaj7 – E7(#9). Que da paso a la finalización del segundo movimiento, que prepara la modulación al tercer movimiento

pues este cambia de tonalidad a su relativa mayor G. El pasaje presenta una estructura armónica rica, con giros cromáticos y cadencias que suavizan la modulación.

***Sección E (Compases 67–74) – Coda.***

Este pasaje realiza una modulación desde Mi menor hacia Sol mayor, utilizando progresiones armónicas que aprovechan relaciones cercanas entre ambas tonalidades —relativa menor y mayor— y un tratamiento cromático progresivo que suaviza la transición. Se inicia con una secuencia Am–G–F–E donde Am y G comparten función con Em, mientras que F y E introducen un matiz de tensión y color modal. Luego, la armonía continúa con G–F#–E–Dm–Cmaj7–D9–E7, una secuencia que presenta movimientos descendentes cromáticos en las raíces (G–F#–E y D–C) y que prepara tanto por cercanía tonal como por dominantes secundarios el cambio hacia Sol mayor. En especial, el paso G–F#–Em–D actúa como plataforma cromática descendente que enlaza la región de Em con D (dominante de G), asegurando una modulación efectiva y suave. Finalmente, la llegada a Gmaj7 consolida la nueva tonalidad, con frases melódicas que refuerzan este nuevo centro tonal. Este procedimiento,

***Tercer Movimiento: Salsa Brava “Kuyayki”***

“Kuyayki”, palabra quechua que puede traducirse como “yo te amo”, es el movimiento final de la suite. Representa el punto culminante emocional y rítmico de la obra y es el **Tercer**

**Movimiento: Salsa Brava – “Kuyayki”**

La salsa brava, subgénero vigoroso de la salsa urbana, se caracteriza por su energía rítmica, su carácter contestatario y su complejidad orquestal. En esta obra, compuesta en **Sol mayor (G)** y en compás **4/4**, se propone una lectura moderna con inclusión tímbrica de la **guitarra eléctrica distorsionada**, lo cual no solo añade un nuevo color armónico, sino que transforma su función tradicional dentro del conjunto salsero. El formato orquestal incluye

trompeta en Bb, dos trombones, piano montuno, bajo eléctrico, percusión completa (timbales, congas, bongó, güiro, maracas, clave, campanas), coro mixto y guitarra eléctrica.

***Introducción (compases 1–50).***

La pieza inicia en G mayor, reafirmando de entrada su eje tonal mediante una progresión clara, a través del siguiente Círculo armónico: D7 - C7 - G - G6 - A7 - D9 - D7 / (V7 – IV7 – I – I6 – V7/V – V7).

El D7 funciona como dominante de G, que progresa cromáticamente a C7, un acorde de subdominante alterada que colorea el retorno a G. El paso de G a G6 suaviza la tónica, añadiendo color, un matiz sonoro cálido y extendido. Los acordes A7 – D9 – D7 establecen una fuerte preparación cadencial hacia la tónica (G), el A7 un dominante secundario del V grado, el cual es una variante extendida del V7 generando un color listo para resolver de nuevo a G, sin embargo, cierra el ciclo con la dominante D7, el cual sirve como vuelta a la repetición.

La introducción es instrumental, como en los 2 movimientos anteriores, iniciada en anacrusa cromática en tresillo, la intro está dominada por el campaneó del timbal, el bongó, y las congas elementos que fijan el pulso característico de la salsa brava en la clave 3–2. El piano marca un montuno con acordes cerrados y desplazamientos acentuados, mientras el bajo establece un tumbao sincopado con figura rítmica típica de negras ligadas en contratiempo. La guitarra eléctrica, introduce frases rítmicas cortas en corcheas, anticipando su rol protagónico posterior, generando motivos con una voz alternativa que dialoga con la percusión y los metales en forma de pregunta respuesta. Se expone el primer tema melódico en los metales (trompeta y trombones), con frases en tresillo cromático ascendente, otras sincopadas en corcheas y algunas a contratiempo del montuno principal del piano.

En el compas 45 presenta una progresión armónica descendente por tonos, articulada a través de acordes dominantes de séptima, que se encadenan generando tensión y movimiento. La progresión inicia con A7 como acorde preparatorio, seguido por el círculo descendente:

D7 – C7 – B7 – A7 – G7 – F7 – E7 – D7, culminando en B7, que actúa como dominante secundaria de Em (mi menor), tonalidad donde se establece finalmente el motivo principal.

Este círculo descendente de dominantes es un recurso característico en géneros afrolatinos como la salsa y el jazz, y sirve en este contexto como una introducción armónica dramática y expansiva que prepara el terreno tonal con un efecto de caída controlada.

En cuanto a la dinámica, la sección se desarrolla con un *decrescendo progresivo desde mezzo forte (mf) hasta piano (p)*, lo cual, lejos de disminuir la intensidad expresiva, la concentra en una acumulación de tensión armónica que estalla súbitamente en un *forte (f)* justo antes del ingreso a Em, reforzando el carácter contrastante y la importancia de la entrada melódica.

Rítmicamente, la sección se sustenta en un motivo sincopado, ejecutado de forma homogénea por toda la sección instrumental en *tutti a excepción de las percusiones*. Este motivo, repetido y levemente variado, contribuye a la cohesión del pasaje y aporta el carácter rítmico típico del lenguaje salsero. El efecto global es el de una gran preparación colectiva hacia el comienzo del desarrollo formal y expresivo.

### ***Sección A (compases 51–94) – Desarrollo armónico y tímbrico.***

La sección A se desarrolla en un centro tonal de mi menor (Em), relativo de la tonalidad principal Sol mayor (G), y establece un momento de consolidación temática y rítmica en la obra. El piano ejecuta un montuno continuo sobre un pedal de Em, luego Em6, con arpeggios cruzados en semicorcheas y acordes sincopados en contratiempo, respetando la clave de son 3–2 y cumpliendo la función de sostén motriz. La progresión armónica inicial gira sobre Em – Em –

Em – Em6, con una cadencia descendente hacia D y C (vi–V–IV) al final del pasaje. El coro, compuesto por voces soprano y tenor, aparece en estructuras de pregunta–respuesta con frases rítmicas en corcheas que refuerzan el motivo melódico con entradas en forte, compartiendo protagonismo con la guitarra eléctrica. Esta, por su parte, realiza motivos ascendentes y descendentes en tresillos de semicorcheas, introduciendo elementos modales y cromáticos, junto a movimientos asincopados y figuras con glissandos que se distancian del patrón regular, lo que genera tensión rítmica y expansión expresiva. La percusión menor (clave, güiro, campanas) y mayor (congas, timbales, bongó) se articulan en patrones sincopados, intensificando el carácter de salsa brava mediante combinaciones cruzadas de campanas y figuras en corcheas, especialmente en los compases 56 a 60. Las dinámicas se desarrollan desde un mezzo forte inicial hasta un tutti en forte durante los pasajes corales, con un momentáneo descenso en la textura al final del bloque que prepara el retorno melódico. Esta sección funciona como punto de clímax intermedio, en el que convergen todos los elementos centrales de la obra: el tratamiento modal dentro de una tonalidad mayor, el desarrollo temático en diálogo vocal-instrumental, la integración rítmica de la tradición afrocubana y la exploración tímbrica contemporánea mediante la guitarra eléctrica. Para el compas 76 se realiza una reexposición Sección A, que finaliza en el compas 94. Esta reexposición es una base que da inicio al pregón del movimiento que logra resaltar su potencia salsera, bajo el uso de trinos en los metales y notas alargadas en la guitarra.

### ***Sección B (Compases 95 – 120) Pregón.***

Esta sección marca el punto culminante del tercer movimiento, funcionando como un clímax narrativo y emocional en el que se establece el pregón instrumental, típico de la estructura salsera tradicional. Inicialmente con el motivo repetido del segundo movimiento en el coro del bolero, respondiendo el piano en bloque de acordes en corcheas en contratiempo con un Dm

finalizando en un C en negra con puntillo, ya que el pregón tiene un puente de entrada donde solo participan los coros, la guitarra, el piano y el bajo. Aquí, la guitarra eléctrica asume un rol de voz principal, interactuando con el coro y los metales en una estructura de llamada y respuesta que, aunque no es vocal, recrea el carácter comunicativo y espontáneo del pregón en la salsa brava. Ya que en el compas 103, inicia el climax llamado pregón en la salsa, la progresión armónica se basa en giros cíclicos entre G – Am – D(add9) – Am, que refuerzan el carácter modal. Estas progresiones ofrecen un marco estable sobre el cual se estructura la improvisación melódica de la guitarra, que utiliza figuras en semicorcheas, destacándose por su uso de glissandos ascendentes y descendentes, notas repetidas, acentos fuera de pulso y efectos tímbricos como overdrive, que refuerzan su función dramática y narrativa.

El piano, por su parte, mantiene un montuno articulado en registros medios con acordes cortados y desplazados, mientras que el bajo eléctrico continúa con un tumbao sincopado, desplazando los acentos hacia los tiempos débiles para sostener la tensión rítmica. El coro refuerza la sección con frases rítmicas en corcheas que responden a la guitarra, reforzando la idea de diálogo típica del pregón. En el plano percusivo, los timbales y las congas intensifican su interacción con redobles, golpes cruzados y patrones de cáscara, mientras las campanas y el güiro continúan marcando la clave 3–2 con regularidad. En varios compases (como el 98, 102, 110 y 118), se observan cortes sincronizados de todo el conjunto que acentúan frases del pregón y otorgan aire a la estructura, generando expectativa antes de la respuesta coral o instrumental.

Dinámicamente, esta sección fluctúa entre forte y fortissimo, especialmente en los compases donde se produce el tutti del ensamble, contrastando con breves fragmentos donde el protagonismo de la guitarra requiere una menor densidad para destacar. La sección del pregón cumple una doble función: reafirma el carácter festivo y combativo de la salsa brava, y al mismo

tiempo actúa como punto de resolución emocional del movimiento, dando paso posteriormente a la coda.

***Sección C (compas 121 – 152) Coda.***

La coda del tercer movimiento se extiende desde el compás 121 al 152 y cumple una función estructural y simbólica dentro de la suite, ya que no solo concluye el movimiento, sino que también cierra el arco formal completo de la obra, conectando con el eje tonal inicial de la guajira (Em) y cerrando así el ciclo con coherencia tonal y programática.

Desde el compás 121 hasta el 140, se realiza una reexposición variada de la Sección A, retomando el patrón del montuno en el piano sobre pedal de Em, con sus características síncopas en corcheas. El coro reaparece con frases cortas en alternancia con la guitarra eléctrica, que mantiene su línea melódica con figuras rítmicas similares al pregón anterior: tresillos descendentes, notas repetidas y efectos de glissando, aunque con una intensidad más controlada, marcando una dirección hacia la clausura. La armonía en esta sección se mantiene dentro del campo de Em, alternando brevemente con acordes como D – C , B7 que finaliza en C- B. Reforzando el enfoque modal mixolidio ya establecido en el movimiento.

A partir del compás 141, se da inicio a la coda conclusiva propiamente dicha, en la que el montuno del piano adquiere el protagonismo absoluto, reafirmando el carácter cíclico y rítmico del discurso. Sobre el acorde de Em, el piano repite una célula con patrones en corcheas, reforzando así el eje tonal y remitiendo al primer y segundo movimiento. El bajo eléctrico sostiene el mismo tumbao que realiza el piano, mientras que las percusiones (timbales, congas, bongó, güiro, clave y campanas) ejecutan un patrón rítmico conjunto con cortes precisos, que responden al piano como si se tratara de una despedida coral del conjunto instrumental.

En términos dinámicos, esta sección final se desarrolla en un forte sostenido, sin un gran crescendo o decrescendo, sino con una intensidad estable que otorga solemnidad y contundencia al cierre. En los compases 149 a 152, se realiza una cadencia rítmico-armónica que combina un cierre del montuno, seguida por un último acento sincopado en el acorde de Em, ejecutado en simultáneo por el piano y la percusión. Este final remite al lenguaje del primer movimiento (“Guajira Quipi Barrios”), cerrando así con unidad estilística y tímbrica toda la suite.

## Conclusiones y Recomendaciones

A continuación, se presentan las principales conclusiones derivadas del desarrollo del presente proyecto de grado, en el cual se cumplieron los objetivos generales y específicos propuestos, articulando la investigación con la práctica compositiva.

Este trabajo permitió explorar nuevas posibilidades dentro del lenguaje de la salsa mediante la integración de la guitarra eléctrica con tratamiento tímbrico contemporáneo, demostrando así la viabilidad estética, técnica y discursiva de dicha incorporación en el contexto de una obra estructurada como suite programática.

En cuanto al primer objetivo específico, que consistía en componer tres movimientos en forma de suite utilizando distintos subgéneros de la salsa —guajira, bolero y salsa brava—, se logró desarrollar una obra coherente y contrastante, en la que cada movimiento respondió a un carácter propio, respetando los elementos rítmicos y estilísticos fundamentales de dichos subgéneros. El segundo objetivo, centrado en el tratamiento tímbrico de la guitarra eléctrica dentro del formato orquestal salsero, fue alcanzado mediante la incorporación de este instrumento como elemento narrativo y expresivo en cada uno de los movimientos, empleando recursos como distorsión, overdrive, glissandos, y tresillos cromáticos para establecer diálogos con el coro y la sección instrumental. El tercer objetivo, relacionado con la estructuración programática de la suite, se concretó a través del desarrollo de un discurso musical temático donde cada movimiento representa una idea, imagen o emoción, construyendo un relato que transita desde lo comunitario y popular (en la guajira), hacia lo íntimo y afectivo (en el bolero), y finalmente hacia lo visceral y expresivo (en la salsa brava).

De forma global, se puede concluir que el objetivo general —componer una suite programática de salsa con inclusión de la guitarra eléctrica desde una perspectiva

contemporánea— fue alcanzado plenamente. El resultado es una obra que amplía los límites sonoros y expresivos del género sin sacrificar su identidad estilística ni rítmica, y que demuestra que es posible integrar elementos del rock y otras músicas populares dentro de la tradición afrolatina mediante un enfoque compositivo consciente y respetuoso.

Además, este proyecto permitió poner en práctica los conocimientos adquiridos durante la carrera, combinando fundamentos de teoría musical, análisis, instrumentación, orquestación, historia de la música popular, prácticas de ensamble y procesos creativos aplicados. La experiencia también fortaleció habilidades relacionadas con la gestión artística, la escritura académica y el pensamiento crítico en torno al quehacer musical.

A continuación, se presentan algunas recomendaciones derivadas del proceso:

Se recomienda a compositores y arreglistas del ámbito académico y popular considerar el uso de la **guitarra eléctrica** en el contexto salsero, ya que este instrumento puede ampliar la paleta tímbrica del género, permitiendo nuevos abordajes estéticos, expresivos y narrativos. Su inclusión no debe limitarse a una función de acompañamiento, sino que puede desempeñar un rol central en el discurso melódico, siempre que se respete el marco rítmico y estilístico del formato orquestal latino.

Se recomienda a las instituciones de formación musical, en especial a programas universitarios, fomentar la creación e investigación en **géneros de música popular urbana y tropical** desde una perspectiva académica. Este enfoque no solo permite validar expresiones culturales con fuerte arraigo local y regional, sino también impulsar propuestas originales que dialoguen entre la tradición y la experimentación.

Finalmente, se sugiere promover el análisis de obras que se sitúan entre los márgenes de lo popular y lo académico, reconociendo el potencial que tienen formatos como la suite,

el poema sinfónico o la obra programática para explorar narrativas musicales dentro de géneros que, tradicionalmente, han sido excluidos del repertorio de la música escrita y formalizada.

## Referencias

- Acosta, N. P. (2022). *Pequeña suite andina: Arreglo de tres obras del compositor Rodrigo Silva Ramos para banda sinfónica en forma de suite*. Creación Artística Musical, Conservatorio del Tolima, Facultad de educación y artes, Ibagué. Obtenido de <file:///C:/Users/Asus/Downloads/26c9ab.PDF>
- Álvarez Rojas, S. (2022). Paisajes tímbricos para guitarra eléctrica y ensamble: exploración compositiva a través de efectos digitales. [*Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana*].
- Amaya, C. A. (2022). *tres composiciones en el género salsa al estilo romántico*. Trabajo de grado, Universidad de Cundinamarca, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas, Zipaquirá . Obtenido de <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/4803/TRES%20COMPOSICIONES%20EN%20EL%20G%c3%89NERO%20SALSA%20AL%20ESTILO%20ROM%c3%81NTICO.pdf?sequence=7&isAllowed=y>
- Amaya, M. (2022). Tres composiciones en el género salsa al estilo romántico . [*Trabajo de grado, Universidad Nacional Abierta y a Distancia*]. Repositorio UNAD. Obtenido de <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/42686>
- Arnold, D. (1983). *The New Oxford Companion to Music*. Oxford University Press.
- Barreiro, D. (2005). *Salsa, sabor y control: Sociología de la música cubana*. Fondo Editorial Tropykos.
- Boggs, V. (1992). *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Greenwood Press.

Camilo Andrés Quitián Sánchez, J. A. (2021). *Aplicación de las técnicas extendidas y de composición minimalistas para la creación de un bambuco colombiano trio marimba, violonchelo y saxofón*. Trabajo de grado, Conservatorio del Tolima, facultad de educación y artes, Ibagué. Obtenido de file:///C:/Users/Asus/Downloads/ddfb80.PDF

Carrascal, E. Y. (2024). *Arreglo para banda de marcha en formato de vientos metales y percusión con ritmos afrocubanos y texturas orquestales*. Investigación-creación, Universidad Nacional Abierta y a Distancia, Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH), Bucaramanga. Obtenido de [https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/62932/SUITE\\_RICHIE\\_RAY\\_Elkin\\_Navarro.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/62932/SUITE_RICHIE_RAY_Elkin_Navarro.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Castro, G. J. (2020). *Del bambuco a la salsa: arreglo musical de la canción San Pedro en el Espinal*. Tesis de grado, Conservatorio del Tolima I.E.S., Facultad de Educación y Artes, Ibagué. Obtenido de file:///C:/Users/Asus/Downloads/185e24.PDF

Cerón, D. F. (2022). *El Sonsureño en Clave: propuesta de composición, arreglo e interpretación de cinco obras para piano solista, on acompañamiento de bajo y percusión*. Trabajo de grado en investigación-creación, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes Departamento de Música, Medellín. Obtenido de <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/36671/5/El%20Sonsuren%cc%83o%20en%20clave%20-%20Diego%20Caicedo.pdf>

Cerón, M. (2022). Exploración tímbrica de la guitarra eléctrica en contextos orquestales contemporáneos. [*Tesis de pregrado, Universidad del Valle*].

Chaparro Nossa, G., Casas Heredia, M. F., & Fonseca León, A. M. (2019). Adaptación de dos mosaicos de salsa y dos mosaicos de merengue dominicano para estudiantina colombiana.

Corredor, T. A. (2016). *Ideas sobre el tumbao 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*. Monografía, Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas, Facultad de Artes ASAB, Bogota D.C. Obtenido de <https://repository.udistrital.edu.co/server/api/core/bitstreams/30f58576-31b8-4801-bd64-5f5a208d3265/content>

Díaz, R. (2018). La apropiación estilística como método de creación musical en contextos populares . [*Tesis de grado, Universidad Nacional de Colombia*].

Felipe, A. (19 de Mayo de 2019). Historia de la Salsa. *Historia-Biografía*. Obtenido de <https://historia-biografia.com/historia-de-la-salsa/>

Fiore, H. (2011). REFLEXIONES SOBRE LA COMPOSICIÓN MUSICAL COMO OBJETO DE ESTUDIO. *Plurentes. Artes y letras*.

Flores, J. (2000). *From bomba to hip-hop: Puerto Rican culture and Latino identity*. Columbia University Press.

Forero Góngora, J. (2015). La guitarra eléctrica en la composición contemporánea: técnicas extendidas y efectos. [*Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia*].

- Gandía, N. R. (2023). *Historia de la Salsa, desde las raíces hasta el 1975*. Universidad Interamericana de Puerto Rico , Puerto Rico. Obtenido de <https://www.arecibo.inter.edu/wp-content/uploads/biblioteca/pdf/salsa.pdf>
- Garcés Sánchez, N., & González Vergara, P. E. (2022). *Tres versiones de canciones del Grupo Niche a partir del método Orff-Schulwerk dirigidos al conjunto Orff del Conservatorio del Tolima*. Tesis de grado, Conservatorio del Tolima, Facultad de Educación y Artes, Ibagué, Tolima. Obtenido de file:///C:/Users/Asus/Downloads/bb846a.PDF
- Giráldez Hayes, A. (2010). LA COMPOSICIÓN MUSICAL COMO CONSTRUCCIÓN: HERRAMIENTAS PARA LA CREACIÓN Y LA DIFUSIÓN MUSICAL EN INTERNET. *Revista Iberoamericana de Educación*, 109-125.
- Giro, R. (2007). Diccionario enciclopédico de la música en Cuba (Vols. 1–4). . *La Habana: Editorial Letras Cubanas*.
- Gómez Rosas, E. J. (s.f.). *Al son de The Beatles: Adaptación de la guitarra eléctrica para la reducción del formato de orquestas de salsa*. Obtenido de [https://repositorio.unbosque.edu.co/items/a7d2076f-f80e-4ae4-8bc7-58a52f8de8fe/full?utm\\_source=chatgpt.com](https://repositorio.unbosque.edu.co/items/a7d2076f-f80e-4ae4-8bc7-58a52f8de8fe/full?utm_source=chatgpt.com)
- Hernández, D. (1995). *La música en Cuba: de la contradanza al son*. Ediciones Unión.
- Hunter, D. (2018). *The Guitar Effects Pedals Bible: The essential guide to using your effects*. Backbeat Books.
- Jaramillo, L. A. (2020). *[Trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]*.

- LATHAM, A. (2008). *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA*. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.
- Loaiza, J. M. (2019). La integración tímbrica en la música popular: diálogo entre tradición y contemporaneidad. [*Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia*].
- Manny Patiño, J. M. (1997). *Afro-Cuban Bass Grooves*. Warner Bros Publications. Obtenido de <https://books.google.com.co/books?id=rT4HvrAcJI8C&printsec=frontcover&hl=es&#v=onepage&q&f=false>
- Manuel, P. (1998). *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. . Oxford University Press.
- Martínez Alvarado, C. (2015). El timbre como elemento estructural en la música contemporánea. *Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades*.
- Moncada, M. G. (2011). *Método salsa para piano, dirigido a estudiantes de nivel técnico*. Curso de graduación, Universidad de Cuenca , Facultad de artes- Escuela de Musica, Cuenca-Ecuador. Obtenido de <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3173/1/tmus27.pdf>
- Orovio, H. (2004). *Cuban music from A to Z*.
- Padura, L. (1997). Los rostros de la salsa: Crónica, retrato, testimonio. *Fondo de Cultura Económica*.
- Páez Ibáñez, J. S. (2024). *Composición a partir del tratamiento tímbrico de la guitarra eléctrica en el ritmo salsa*. Obtenido de <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/62559>

Páez Ibáñez, M. (2024). Texturas contemporáneas en la salsa: el rol de la guitarra eléctrica como voz melódica. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia].

pagar., T. (. (s.f.). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=CerbNUSfxdM>

Pardo, K. L. (2018). *Arroyando la salsa: Anlisis comparativo de los elementos musicales y recursos vocales de joe arroyo durante su participacion en la orquesta de fruko y sus tesos, y la verdad, aplicado a un recital*. trabajo de grado, Universidad de las Americas, Escuela de musica, Quito. Obtenido de <file:///C:/Users/Asus/Downloads/UDLA-EC-TLMU-2018-17.pdf>

Pinzón, C. & Ramírez, A. (2022). La clave es la clave: cuatro composiciones para orquesta de salsa [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. *Repositorio Institucional UDFJC*.

Puentes, J. F. (2016). *Interpretación de partituras para percusión en un ensamble de música Salsa. Conceptos para desarrollar la elaboración, transcripción y apropiación de partituras para percusión en la salsa*. Monografía, Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas, Línea investigación Facultad de Artes ASAB: Arte y culturas tradicionales populares, Bogota D.C. Obtenido de <https://repository.udistrital.edu.co/server/api/core/bitstreams/eb261604-4fc0-40f5-92e5-ce9bf6fe82c7/content>

Puentes, J. J. (2008). *La clave es la clave, cuatro composiciones para orquesta de salsa*. Proyecto de grado , Universidad autonoma de Bucaramanga , Facultad de música, Bucaramanga. Obtenido de

[https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/1076/2008\\_Tesis\\_Cardenas\\_Puentes\\_Jhon\\_Jairo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/1076/2008_Tesis_Cardenas_Puentes_Jhon_Jairo.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

- Quintero Rivera, Á. G. (1998). *Salsa, sabor y control: Sociología de la música “tropical”*. Siglo XXI Editores.
- Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music* (4th ed.). *Harvard University Press*.
- Roberts, J. S. (1999). *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. . *Oxford University Press*.
- Rojas, M. S. (2013). *¡oye gózalo! migraciones y transculturación en la historia de la salsa del son cubano a la nueva vieja salsa bogotana*. Trabajo de grado, pontificia universidad javeriana, facultad de ciencias sociales, Bogota. Obtenido de <https://core.ac.uk/reader/71420210>
- Romero Moyano, L. (2015). *Fusión de la guitarra eléctrica con músicas tradicionales colombianas: una aproximación desde el rock y la música andina*. . [Tesis de grado, *Universidad Pedagógica Nacional*].
- Romero, D. A. (2015). *Descripción de Cuatro Temas que Incorporan Elementos de la Música Andina Colombiana y el Rock a partir de un Proceso Experimental con la Guitarra Eléctrica*. Obtenido de <https://repository.udistrital.edu.co/items/4e5f6541-f1bb-4532-a571-63996e05c34b>
- Rosangel Domínguez, I. Á. (2008). *Gigantes de la salsa: los intérpretes que hicieron la música-Vida, música y anécdotas de cinco de los mayores representantes de la salsa: Tito Puente, Celia Cruz, Eddie Palmieri, Cheo Feliciano y Oscar D’León*. tesis, Universidad

Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, Venezuela.

Obtenido de <http://saber.ucv.ve/bitstream/10872/1650/1/tesis.pdf>

Rudver Smith Tabaco Ibica, D. O. (2018). *Cuatro composiciones musicales basadas en características estilísticas de cuatro exponentes del funk para ensamble de quinteto de jazz*. Trabajo de grado, Conservatorio del Tolima, Facultad De Educación Y Artes, Ibagué. Obtenido de <file:///C:/Users/Asus/Downloads/da751a.PDF>

Sandoval, R. A. (2023). *Composición de Tres Bambucos Fiesteros para Cuarteto de Clarinetes “Aproximación Sonora a las Bandas Tradicionales Tolimenses de Vientos”*. Proyecto de investigación – creación, Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD, Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, Ibagué. Obtenido de <https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/56327/rabarreros.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Sanmiguel, A. U. (2008). La salsa: una memoria histórico musical. *Nexus 4*. Obtenido de <https://doi.org/10.25100/nc.v0i4.835>

*Sistema modal y sistema tonal*. (S.F.). Recuperado el 31 de octubre de 2024, de Carpetas docentes de historia.: <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/producciones-especiales/musica/notas/sistema-modal-y-sistema-tonal>

Solano, C. A. (2009). *La salsa: una propuesta de sus heterogéneos orígenes culturales y una*. San José de Costa Rica. Obtenido de <http://www.laretreta.net/0201/salsa.pdf>

Urrea Buitrago, Y. A. (2020). *El uso de la guitarra eléctrica en la interpretación de la salsa*. Tesis de grado, Universidad Antonio Nariño, Bogotá. Obtenido de <http://repositorio.uan.edu.co/handle/123456789/1517>.

Vivares, J. C. (s.f.). APUNTES SOBRE LA GRAMÁTICA MUSICAL: LA SUITE. *APUNTES SOBRE LA GRAMÁTICA MUSICAL: LA SUITE*. Instituto Superior de Música José

Hernández. Obtenido de [https://www.ismjh.com/TrabajosAcademicos/LA\\_SUITE.pdf](https://www.ismjh.com/TrabajosAcademicos/LA_SUITE.pdf)

Viviana Leyton Méndez, Á. M. (2023). *Adaptación musical de tres boleros del Trío Los Panchos para formato no convencional de música de cámara: voz, flauta, clarinete, corno francés y piano*. Monografía, Ibagué. Obtenido de file:///C:/Users/Asus/Downloads/1b3693.PDF

Waxer, L. (2002). *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. . *Routledge*.

Yanez, J. A. (2021). *Chopin de la salsa: Analisis musical de la cancion "sonido bestial" de Richie Ray y Bobby Cruz, adaptando los recursos pianisticos en dos temas ineditos de salsa, aplicados en un recital final*. Trabajo de titulacion de licenciado en musica, Universidad de las Americas, Escuela de musica, Quito . Obtenido de <https://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/13610/1/UDLA-EC-TLMU-2021-54.pdf>

## Lista de Anexos

a continuación, se encuentran los anexos desarrollados en el proceso de este proyecto:

- Anexo A

Letra del Segundo movimiento

- Anexo B

Maqueta de audio

- Anexo C

Score General

Anexo A:

Letra segundo movimiento

Bolero “*Chucho y Dora*”

*Bolero de un amor real, entre tragos de un viejo bar*

*se escucha y se vienen recuerdos, son tantos los momentos que cuenta mi canción*

*Boleros en la noche van entre sombras de un viejo bar*

*los versos, los que cuentan los besos grabados en el tiempo de Dora y Chucho*

*Boleros en la noche van entre sombras de un viejo bar*

*los versos, los que cuentan los besos grabados en el tiempo de Dora y Chucho.*

- Coro -

*Por siempre yo te adorare Dorita razón de mi ser*

*Por siempre yo te cuidaré Dorita mi razón de ser*

*Por siempre yo te adorare Dorita razón de mi ser*

*Por siempre yo te cuidare Dorita mi razón de ser*

Anexo B

Maqueta de audio

[https://youtu.be/SH89Wl\\_1Xic](https://youtu.be/SH89Wl_1Xic)

## Anexo C

Score

# Quipi Barrios

## Primer Movimiento

Nicolás Barragán Novoa  
Composer

♩ = 85

Soprano  
Gua - *f*ji - ra

Baritone  
Gua - *f*ji - ra

Piano  
*mf* Em

Trumpet in B $\flat$

Trombone 1  
*mf*

Trombone 2  
*mf*

Bongo Bells

Claves

Guiro

Maracas

Bongo Drums

Timbales

Conga Drums

Electric Guitar

Electric Bass

1 2



S

B

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Bl.

Clv.

Gro.

Mrs.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

E.Gtr.

E.B.

6

7

8

S

B

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Bl.

Clv.

Gro.

Mrs.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

E.Gtr.

E.B.

9

10

11

S  
B  
Pno.  
B $\flat$  Tpt.  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Bl.  
Clv.  
Gro.  
Mrs.  
Bgo. Dr.  
Timb.  
C. Dr.  
E.Gtr.  
E.B.

*f*ua - ji - ra Gua -  
*f*ua - ~~En~~ra Gua -

12 13 14

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Vocalists:** Soprano (S) and Bass (B) with lyrics "ji - ra" and "Gua - ji - ra".
- Piano (Pno.):** Features a complex melodic line with triplets and a bass line.
- Brass Section:** Includes B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), two Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2), Baritone (B. Bl.), and Clarinet (Clv.).
- Percussion:** Includes Gong (Gro.), Maracas (Mrs.), Bongo Drums (Bgo. Dr.), and Timpani (Timb.).
- Electric Instruments:** Electric Guitar (E.Gtr.) and Electric Bass (E.B.).

Measures 15, 16, and 17 are indicated at the bottom of the score.



Quipi Barrios

S  
B

*ff* -ra de Qui - pi - Baaaa - rrios - Gua - ji - ra de

*ff* *Em* *Am* *Em* Qui - pi - Baaaa - rrios Gua *Em* *Am* *Em*

Pno.  
*f*

B $\flat$  Tpt.  
*f*  
*mf*

Tbn. 1  
*mf*

Tbn. 2  
*mf*

B. Bl.

Clv.

Gro.  
*f*

Mrs.

Bgo. Dr.  
*f*

Timb.  
*f*

C. Dr.

E.Gtr.  
*ff*

E.B.

21 22 23

S  
B  
Pno.  
B♭ Tpt.  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Bl.  
Clv.  
Gro.  
Mrs.  
Bgo. Dr.  
Timb.  
C. Dr.  
E. Gtr.  
E. B.

Qui - pi-Baaaaa-rrios Gua - ji-ra de Qui - pi-Baaaaa-rrios \_ Gua -  
Qui - pi-Baaaaa-rrios Gua - ji-ra de Qui - pi-Baaaaa-rrios \_ Gua -

24 25 26

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top are the vocal parts for Soprano (S) and Bass (B), with lyrics "ji - ra" and "Gua *ff* - ra". Below the vocals is the piano accompaniment (Pno.) with a dynamic marking of *ff*. The orchestral section includes:

- Brass: B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), two Trombones (Tbn. 1 and Tbn. 2), and Baritone/Euphonium (B. Bl.).
- Woodwinds: Clarinet (Clv.), Saxophone (Gro.), and Maracas (Mrs.).
- Percussion: Bongo Drums (Bgo. Dr.), Timbales (Timb.), and Conga Drums (C. Dr.).
- Electric Instruments: Electric Guitar (E.Gtr.) and Electric Bass (E.B.).

Measures 27 and 28 feature complex rhythmic patterns, including triplets in the timbales and a driving bass line. Measure 29 shows a change in dynamics and texture, with a prominent *ff* marking in the electric bass and piano parts.

S  
B  
Pno.  
B $\flat$  Tpt.  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Bl.  
Clv.  
Gro.  
Mrs.  
Bgo. Dr.  
Timb.  
C. Dr.  
E.Gtr.  
E.B.

Gua - ji - ra  
Gua - ji - ra  
Gua -  
Gua -

30 31 32

Quipi Barrios

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, the vocal parts for Soprano (S) and Bass (B) are shown with lyrics: "ji-ra Qui - pi - Baaaa - rrios Gua - ji-ra". Below the vocal parts is the piano accompaniment (Pno.) with grand staff notation. The orchestral section includes: B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), two Trombones (Tbn. 1 and Tbn. 2), Baritone (B. Bl.), Clarinet (Clv.), Grobans (Gro.), Maracas (Mrs.), Bongo Drums (Bgo. Dr.), Timpani (Timb.), and Conga Drums (C. Dr.). At the bottom, the Electric Guitar (E.Gtr.) and Electric Bass (E.B.) parts are provided. The score spans measures 33 to 35, with a first ending bracket (8<sup>va</sup>) over the final measure.

S  
Gua *ff*-ra Gua - ji-ra de Qui - pi - baaaa - rrios — mi

B  
Gua *ff*-ra Gua - ji-ra de Qui - pi - baaaa - rrios — mi

Pno.  
*f*

B♭ Tpt.  
*f*

Tbn. 1  
*f*

Tbn. 2  
*f*

B. Bl.

Clv.  
*f*

Gro.  
*f*

Mrcs.  
*f*

Bgo. Dr.  
*f*

Timb.  
*f*

C. Dr.  
*f*

E.Gtr.  
*f* (8va)

E.B.  
*f*

36 37 38

S  
B  
Pno.  
B $\flat$  Tpt.  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Bl.  
Clv.  
Gro.  
Mrs.  
Bgo. Dr.  
Timb.  
C. Dr.  
E.Gtr.  
E.B.

gran a - moor  
Gua - ji - ra  
Gua - ji - ra  
de

grall a - moooooor  
Am B  
Gua - ji - ra  
Gua - ji - ra  
de

39 40 41

S  
Qui - pi - baaa - rrios mi gran a - moor Gua -

B  
Qui - pi - baaa - rrios mi gran a - moor Gua -

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Bl.

Clv.

Gro.

Mrs.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

E.Gtr.

E.B.

42 43 44

**S**  
ji-ra Gua - ji-ra

**B**  
ji-ra Gua - ji-ra

**Pno.**  
*ff*

**B $\flat$  Tpt.**  
*ff*

**Tbn. 1**  
*f*

**Tbn. 2**  
*f*

**B. Bl.**

**Clv.**

**Gro.**

**Mrs.**

**Bgo. Dr.**  
*ff*

**Timb.**  
*ff*

**C. Dr.**  
*ff*

**E.Gtr.**

**E.B.**

45 46 47

S  
B  
Pno.  
B $\flat$  Tpt.  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Bl.  
Clv.  
Gro.  
Mrs.  
Bgo. Dr.  
Timb.  
C. Dr.  
E.Gtr.  
E.B.

Gua - ji-ra  
Gua - ji-ra

48 49 50

S

B

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Bl.

Clv.

Gro.

Mrs.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

E.Gtr.

E.B.

Em

D

51

52

53

*sva*

S

B

Pno. C C Em Am B Am

B♭ Tpt. *ff* *tr.*

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Bl.

Clv.

Gro.

Mrs.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

E.Gtr. *(8va)*

E.B.

54 55 56

S  
B  
Pno.  
B♭ Tpt.  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Bl.  
Clv.  
Gro.  
Mrs.  
Bgo. Dr.  
Timb.  
C. Dr.  
E.Gtr.  
E.B.

Gua *fff*-ra Gua - ji-ra Gua -  
Gua *fff*-ra Gua - ji-ra *Am* Gua -

57 58 59

ji-ra del Rey de los cas-ca-rra-biaaaas Gua -

ji-ra del Rey de los cas-ca-rra-biaaaas Gua -

60 61 62

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It features a vocal line with lyrics in Spanish, a piano accompaniment, and a full brass and percussion section. The instruments listed are: Soprano (S), Bass (B), Piano (Pno.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Baritone Saxophone (B. Bl.), Clarinet (Clv.), Snare Drum (Gro.), Maracas (Mrs.), Bongo Drum (Bgo. Dr.), Timbale (Timb.), Conga Drum (C. Dr.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Electric Bass (E.B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'A' and 'Am'. The lyrics are 'ji-ra del Rey de los cas-ca-rra-biaaaas Gua -'. The page number '21' is in the top right corner, and the composer's name 'Quipi Barrios' is in the top left. Measure numbers 60, 61, and 62 are indicated at the bottom of the score.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, the vocal parts for Soprano (S) and Bass (B) are shown with lyrics in Spanish: "ji-ra Gua - ji-ra de Qui - pi Baaaa-rrios mi gran a - moooor". The piano accompaniment (Pno.) is written in grand staff notation. Below the piano are the brass instruments: B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), two Trombones (Tbn. 1 and Tbn. 2), Baritone Saxophone (B. Bl.), Clarinet (Clv.), and Groove (Gro.). The percussion section includes Maracas (Mrs.), Bongo Drums (Bgo. Dr.), and Timpani (Timb.), which features triplet patterns. The string section consists of Electric Guitar (E.Gtr.) and Electric Bass (E.B.). The score is divided into measures 63, 64, and 65, with measure numbers printed at the bottom of the page.

S  
B  
Pno.  
B $\flat$  Tpt.  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Bl.  
Clv.  
Gro.  
Mrs.  
Bgo. Dr.  
Timb.  
C. Dr.  
E.Gtr.  
E.B.

Gua - ji-ra Gua - ji-ra de Qui - pi Baaa - rrios mi  
Gua - ji-ra Gua - ji-ra de Qui pi Baaa - rrios mi

66 67 68



S

B

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Bl.

Clv.

Gro.

Mrs.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

E.Gtr.

E.B.

72

73

74



Bolero Chucho y Dora

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

*mf*

*mf*

*mf*

F#9

B7b9

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

B7b9

Em9

Cmaj7

*mp*

*mp*

Bolero Chucho y Dora

13

S

T

Pno.

Cmaj7 F#9 F#9 B7b9

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

17

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

B7b9

Em7

Bolero Chucho y Dora

21

S. Bo - fe - ro de un a - mor real en - tre tra - gos de un vie - jo

T.

Pno. Em A7

B♭ Tpt.

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Clv.

Gro. *f*

Mrcs. *f*

Bgo. Dr. *f*

E.Gtr.

E.B.

Bolero Chucho y Dora

25

S  
bar se escu - cha y se vie - nen re - cuer - dos son tan - tos los mo - men - tos que cuen - ta mi can - ci -

T

8

Pno. A7 Cmaj7 G/B B7(#5)

B♭ Tpt. *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

# Bolero Chucho y Dora

29

S. *ón* Bo - le - ros en - la no - che van en - tre som - bras de un vie - jo

T.

Pno. *Em* *A7*

B $\flat$  Tpt. *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr. *ff*

E.B.

# Bolero Chucho y Dora

33

S  
bar los ver - sos, los que cuen - tan los-be - sos — gra - ba - dos — en el tiem - po de Do - ra — y Chu -

T

Pno. A7 Cmaj7 G/B B7(#5)

B♭ Tpt. *mf*

Tbn. 1 *mp* *mf*

Tbn. 2 *mp* *mf*

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

S  
cho

T  
8

Pno.  
Em Por siem - pre yo ado - ra - re Do - ri - ta - zón mi  
Am9 D7(#11) Gmaj7

B♭ Tpt.

Tbn. 1  
*p*

Tbn. 2  
*p*

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.  
*f*

E.B.

41

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

ser Por siem - pre yo te cui - da - ré Do - ri - ta mi ra - zón de

Am9 D7(#11) Gmaj7

*p*

*ff*

45

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

ser E7(#9)

Am(add9)

D7

Gmaj7

*mf*

*mf*

*p*

*mp*

*p*

*f*

49

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

Bo - *ff* - ros en la no - che

Cmaj7 A7 B7 A7 B7 Em

*mp* *f* *mp* *f* *mf*

*mp* *f* *mp* *f*

*mp* *f* *mp* *f*

*f* *ff*

53

S  
van en - tre som - bras de un vie - jo bar los ver - sos, los que cuen - tan los

T

Pno.  
A7 A7 Cmaj7

B♭ Tpt.  
*mf* *f*

Tbn. 1  
*mf* *p*

Tbn. 2  
*mf* *p*

Clv.

Gro.

Mrcs.

53

Bgo. Dr.

E.Gtr.  
53

E.B.



61

S

T

re Do - ri - ta ra - zón de mi ser Por siem - pre yo te cui - da -

D7(#11) Gmaj7 E7(#9) Am9

Pno.

B $\flat$  Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

65

S

T

Pno.

B $\flat$  Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

re Do - ri - ta mi ra - z3n de

D7(#11) Gmaj7 Eb7(#9) Am G F E

*mp*

*p*

*p*

*f*

*f*

3

3

3

69

S

T

Pno.

B $\flat$  Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

73

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Clv.

Gro.

Mrcs.

Bgo. Dr.

E.Gtr.

E.B.

73

8

Gmaj7

G

F#°

Em

D

73

D

D

D

73

Gmaj7

G

F#°

Em

D

# Salsa Brava

## Tercer Movimiento

Nicolás Barragán Novoa

♩ = 170

The score is for a Salsa Brava piece, 'Tercer Movimiento' by Nicolás Barragán Novoa. It is in 4/4 time with a tempo of 170 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes parts for Soprano and Tenor (both with rests), Piano (with chords D7, C7, G, G6, A7, D9, D7, D7, C7, G, G6 and dynamics *f*), Trumpet in Bb (with dynamics *f* and trills), Trombone 1 (with trills), Trombone 2 (with dynamics *f* and trills), Claves (with a rhythmic pattern), Guiro (with rests), Bongo Drums (with dynamics *f*), Timbales (with dynamics *f*), Conga Drums (with dynamics *f*), Electric Guitar (with dynamics *f*), and Electric Bass (with a triplet). The score is divided into measures, with some measures containing rests for vocalists and other instruments.

Salsa Brava

2

7

S

T

Pno.

A7 D9 D7 A7 D7 C7 G G6 A7 D9 D7

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

3

3

13

S

T

Pno.

D7 G G6 A7 D9 D7 D7 G G6

B $\flat$  Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

13

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

19

S

T

Pno.

A7 D9 D7 D7 G G6 A7 D9 D7

B $\flat$  Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

19

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

25

S

T

Pno.

D7 G G6 A7 D9 D7 D7 G G6

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

Salsa Brava

6

31

S

T

Pno.

*mp*

*mp*

*mp*

B $\flat$  Tpt.

*mp*

Tbn. 1

*mp*

Tbn. 2

*mp*

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

37

S

T

Pno.

A7 D7 G G6 A7 D9

*f*

*f*

3

3

37

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

*f*

37

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

37

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

37

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

42

S

T

8

Pno.

D7 D7 G G6 A7 D7 C7 B7 A7 G7 F7 E7

*mf*

*mf*

42

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

*mf*

*mf*

*mf*

42

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

42

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

42

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

*mf*

49

S

T

8

Pno.

D7 B7 B7 B7 B7 Em Em Em Em

Bb Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

*p* *f* *f* *p* *ff* *p*

55

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

*ff*

*ff*

*f*

*mf*

*mf*

*f*

Em

Em6

Em

Em

Em

3

3

3

61

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

Em6 D C B7 B7 B7 C B B7

3 3 3



74

S

T

8

Pno.

Em Em Em6 Em Em Em

74

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

74

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

74

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

74

B. Bl.

74

E.Gtr.

E.B.

80

S

T

Pno.

Bb Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

Em Em6 D C B7 B7 B7 C B

3 3 3 3



93

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

Em Em6 Dm C

fff

fff

3 3



105

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

D(add9) Am G Am

109

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

D

G

Am

113

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

D(add9) Am G Am

117

S

T

8

Pno.

D D(add9) Em Am D7 Em Em

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

123

S

T

Pno.

Em Em Em Em6 Em Em

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

129

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

Em Em6 D C B7 B7

3 3 3 3

135

S

T

Pno.

B $\flat$  Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.

B7 C B B7 B7 B7 C B Em

3

tr

3

142

S

T

8

Pno.

Em Em Em

142

B♭ Tpt.

*tr*

Tbn. 1

Tbn. 2

142

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

142

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

142

B. Bl.

142

E.Gtr.

E.B.

149

S

T

Pno.

B♭ Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

C. Bl. 1

T. Bl. 2

Clv.

Gro.

Bgo. Dr.

Timb.

C. Dr.

B. Bl.

E.Gtr.

E.B.