

**DE LA SALSA COLOMBIANA A LA GUITARRA SOLISTA
EL ARREGLO PARA GUITARRA A PARTIR DE UNA REELABORACIÓN DE
“NOCHE DE ARREBOLES”**

JUAN DIEGO BELLO HERRERA

Foz do Iguaçu
2026

**DE LA SALSA COLOMBIANA A LA GUITARRA SOLISTA
EL ARREGLO PARA GUITARRA A PARTIR DE UNA REELABORACIÓN DE
“NOCHE DE ARREBOLES”**

JUAN DIEGO BELLO HERRERA

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e História de la Universidade Federal de Integración Latinoamericana, como requisito parcial a la obtención del título de Licenciado en Música.

Orientador: Prof. Gabriel Henrique Bianco Navia

Foz do Iguaçu
2026

Dedico este trabajo a Libertad y a Manuelito, quienes fueron mi motor e inspiración en este proceso...

RESUMEN

El presente trabajo pretende explorar algunos aspectos relevantes para la creación de un arreglo de salsa para guitarra solista. Para alcanzar este objetivo será realizada una revisión bibliográfica enfocada en estudiar la definición de arreglo, posteriormente serán analizados cuatro arreglos para guitarra solista, después serán investigadas algunas características idiomáticas de la salsa y como trasladarlas a la guitarra, y finalmente será presentado un arreglo creado para esta investigación, haciendo uso de las herramientas previamente analizadas. Se espera que esta investigación contribuya en la tarea de diversificar el repertorio para guitarra solista y haga evidentes algunas capacidades del instrumento al trabajar aspectos como forma, melodía, armonía y textura.

Palabras clave: guitarra solista; arreglo; salsa; Joe Arroyo.

RESUMO

Este estudo visa explorar aspectos fundamentais da criação de um arranjo de salsa para violão solo. Para alcançar esse objetivo, será realizada uma revisão bibliográfica focada na definição de arranjo; na sequência, serão analisados quatro arranjos para violão solo; em seguida, serão investigadas as características idiomáticas da salsa e sua adaptação para o violão; e, por fim, será apresentado um arranjo original criado para este estudo, incorporando as técnicas analisadas anteriormente. Espera-se que esta pesquisa contribua para a diversificação do repertório de violão solo e evidencie as possibilidades do instrumento por meio da exploração de elementos como forma, melodia, harmonia e textura.

Palavras-chave: violão solo; arranjo; salsa; Joe Arroyo.

ABSTRACT

This study aims to explore key aspects involved in creating a salsa arrangement for solo guitar. To achieve this objective, a literature review focusing on the definition of an arrangement will be conducted; subsequently, four existing solo guitar arrangements will be analyzed; next, idiomatic characteristics of salsa and their adaptation to the guitar will be investigated; and finally, an original arrangement created for this study—incorporating the previously analyzed techniques—will be presented. This research is expected to contribute to diversifying the solo guitar repertoire and to highlight the instrument's capabilities through the exploration of elements such as form, melody, harmony, and texture.

Key words: solo guitar; arrangement; salsa; Joe Arroyo.

LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1 – Melodía acompañada en la canción Luiza, en la reelaboración para guitarra de Marco Pereira (compases 1 a 8).....	18
Ejemplo 2 – Sección introductoria en la canción Luiza (compases 1 a 4).....	18
Ejemplo 3 – Sección introductoria en la canción Luiza, en la reelaboración para guitarra de Marco Pereira (compases 1 a 8).....	19
Ejemplo 4 – Sección final o coda en la canción Luiza (compases 45 a 59).....	20
Ejemplo 5 – Sección final o coda en la canción Luiza, en la reelaboración para guitarra de Marco Pereira (compases 41 a 49).....	21
Ejemplo 6 – Melodía armonizada por sextas paralelas en la canción Luiza, en reelaboración para guitarra de Raphael Rabello (compases 9 a 13).....	22
Ejemplo 7 – Melodía armonizada por chord melody en la canción Luiza, en reelaboración para guitarra de Raphael Rabello (compases 18 a 21).....	22
Ejemplo 8 – Melodía armonizada con chord melody y con sextas paralelas en la canción Luiza, en reelaboración para guitarra de Raphael Rabello (compases 32 a 35).....	22
Ejemplo 9 – Sección final o coda en la canción Luiza (compases 45 a 49).....	23
Ejemplo 10 – Sección inicial del coda en la canción Luiza, en la reelaboración para guitarra de Raphael Rabello (compases 40 a 42).....	23
Ejemplo 11 – Sección introductoria de la pieza Sons de carrilhões, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 1 a 7).....	25
Ejemplo 12 – Acordes en bloque en la pieza Sons de carrilhões, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 54 a 60).....	25
Ejemplo 13 – Final de la parte B y coda en la pieza Sons de carrilhões, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 73 a 83).....	26
Ejemplo 14 – Melodía acompañada en la pieza Sons de carrilhões, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 8 a 15).....	26
Ejemplo 15 – Uso de arpeggios, escalas y melodías armonizadas por sextas en la pieza Sons de carrilhões, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 12 a 15).....	27

Ejemplo 16 – Variaciones melódicas entre la primera y segunda repetición de la parte A en la pieza Sons de carrilhões, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 12 a 15).....	28
Ejemplo 17 – Variaciones melódicas entre la primera y segunda repetición de la parte A en la pieza Sons de carrilhões, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 16 a 19).....	28
Ejemplo 18 – Variaciones melódicas entre la primera y segunda repetición de la parte B en la pieza Sons de carrilhões, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 25 a 28 y 41 a 44).....	29
Ejemplo 19 – Variaciones melódicas entre la primera y segunda repetición de la parte B en la pieza Sons de carrilhões, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 33 a 36 y 51 a 54).....	29
Ejemplo 20 – Variaciones melódicas en la tercera repetición de la parte A (sección A") en la pieza Sons de carrilhões, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 61 a 72).....	30
Ejemplo 21 – Textura homofónica en la sección de la introducción en la pieza La Foule, en la reelaboración para guitarra de Roland Dyens (compases 1 a 9).....	32
Ejemplo 22 – Textura polifónica en la sección de la estrofa en la pieza La Foule, en la reelaboración para guitarra de Roland Dyens (compases 10 a 18).....	33
Ejemplo 23 – Textura polifónica en el coro (sección C) de la pieza La Foule, en la reelaboración para guitarra de Roland Dyens (compases 25 a 33).....	34
Ejemplo 24 – Melodía en el registro grave en la pieza La Foule, en la reelaboración para guitarra de Roland Dyens (compases 37 a 45).....	35
Ejemplo 25 – Melodía en el registro grave y contracantos en las regiones aguda y media en la pieza La Foule, en la reelaboración para guitarra de Roland Dyens (compases 45 a 53).....	36
Ejemplo 26 – Uso del recurso técnico de chord-melody en la pieza La Foule, en la reelaboración para guitarra de Roland Dyens (compases 68 a 76).....	37
Ejemplo 27 – Patrón rítmico del acompañamiento de la guitarra en el son cubano..	46
Ejemplo 28 – Patrón rítmico de la guitarra en el son cubano, en la pieza Son del Barrio de Eduardo Martín (compases 177 a 194).....	46
Ejemplo 29 – Patrón rítmico de acompañamiento para son cubano del bajo.....	47

Ejemplo 30 – Patrón rítmico del bajo en el son cubano, en la pieza Son del Barrio de Eduardo Martín (compases 189 a 200).....	47
Ejemplo 31 – Melodía sincopada, en la pieza Son del Barrio de Eduardo Martín (compases 0 a 11).....	48
Ejemplo 32 – Melodía sincopada, en la pieza Son del Barrio de Eduardo Martín (compases 36 a 49).....	48
Ejemplo 33 – Melodía sincopada, en la pieza Son del Barrio de Eduardo Martín (compases 96 a 122).....	49
Ejemplo 34 – Patrones rítmicos de acompañamiento para salsa del piano, bajo y clave.....	52

SUMÁRIO

INTRODUCCIÓN.....	10
1 CONCEPTOS GENERALES DEL ARREGLO PARA GUITARRA SOLISTA.....	12
1.1 ¿QUÉ ES UN ARREGLO?.....	12
1.1.1 Original virtual y original práctico.....	15
1.2 ANÁLISIS DE LOS ARREGLOS DE REFERENCIA.....	16
1.2.1 Arreglo de Marco Pereira de Luíza.....	17
1.2.2 Arreglo de Raphael Rabello de Luíza.....	21
1.2.3 Arreglo de Yamandú Costa de Sons de Carrilhões.....	24
1.2.4 Arreglo de Roland Dyens de La Foule.....	30
2 ARREGLO.....	38
2.1 SOBRE LA MÚSICA ARREGLADA.....	38
2.1.1 Contexto del género.....	38
2.1.2 La salsa en Colombia.....	40
2.1.3 El Joe Arroyo.....	41
2.1.4 De la salsa a la guitarra.....	43
2.2 SOBRE EL PROCESO DE CREACIÓN DEL ARREGLO.....	44
2.2.1 Forma.....	44
2.2.2 Melodía.....	46
2.2.3 Acompañamiento rítmico y armónico.....	46
2.2.4 Descripción de cada sección del arreglo.....	47
3 CONCLUSIONES.....	50
REFERENCIAS.....	52
ANEXOS.....	54
ANEXO A – Arreglo de “Noche de arreboles”	55

INTRODUCCIÓN

La guitarra es un instrumento cuya historia como solista es relativamente reciente. En consecuencia, por mucho tiempo, el repertorio para este instrumento ha sido limitado. Es en este contexto que cobran relevancia las transcripciones y arreglos para guitarra, ya que estos procesos ayudaron a ampliar el entonces limitado repertorio para el instrumento.

De forma general, un arreglo consiste en adaptar una obra, ya sea a otra formación instrumental, otro género musical, etc. El presente trabajo tiene como objetivo comprender como aspectos idiomáticos de la salsa pueden ser trasladados a un arreglo para guitarra solista. Para alcanzar este objetivo se buscará entender el significado de arreglo, observar como diferentes compositores lidian con el desafío de escribir un arreglo para guitarra, conocer el origen y aspectos idiomáticos de la salsa y, finalmente, experimentar como pueden ser adaptados los elementos de la salsa en un arreglo para guitarra.

Para alcanzar los objetivos del presente trabajo será realizada una revisión bibliográfica centrada en el significado del término arreglo, ya que este es un término recurrente en la práctica musical, pero es tratado de forma genérica, sin delimitaciones de que es un arreglo y que no. Será usado como principal referencia el trabajo de Flavia Pereira (2011, p. 46 - 226), quien propone el término “prácticas de reelaboración” para englobar procedimientos similares al arreglo -como la transcripción, orquestación, reducción y adaptación- y posteriormente establecer límites claros entre cada una de estas prácticas.

Posteriormente serán analizados algunos arreglos para guitarra solista: *Luiza* de Marco Pereira, *Luiza* de Raphael Rabello, *Sons de carrilhões* de Yamandú Costa y *La Foule* de Roland Dyens. El análisis estará enfocado en el tratamiento dado a aspectos como la melodía, la forma y la textura; y se buscará clasificar estos arreglos dentro de las categorías definidas por Pereira. A pesar de no ser arreglos de salsa, el análisis de estas piezas evidenciará diferentes lenguajes, así como recursos disponibles en la escritura para guitarra solista.

A continuación se hará una revisión bibliográfica enfocada en la salsa, con la intención de conocer cómo son trabajados algunos aspectos como forma, armonía, acompañamiento rítmico, textura, entre otros; y cómo estos elementos pueden ser trasladados al arreglo. En esta sección de la investigación será tomado como

referencia el trabajo de varios autores: Rubén Lopez Cano (2009, p. 522 - 541), quien resalta elementos necesarios para comprender el origen de la salsa, como la herencia afrocubana, el barrio latino en Nueva York, la influencia del jazz, entre otros; Alejandro Ulloa Sanmiguel (1989, p. 142 - 154), que analiza el impacto de la salsa en Colombia, específicamente en Cali, y la relación del género con el desarrollo urbano de la ciudad; Luisa Ossa (2004, p. 62 - 69), que analiza la salsa “La Rebelión” del compositor colombiano Alvaro José Arroyo, destacando la importancia y reconocimiento de la herencia africana; y por último, Eduardo Martín y Miguel Ángel Velasco, cuyo trabajo adaptando el son cubano y la salsa respectivamente, fueron tomados como referencia al momento de realizar un arreglo de salsa para guitarra solista.

Finalmente será realizado un arreglo para guitarra solista de la salsa “Noche de arboles” del compositor colombiano Álvaro José Arroyo, detallando este proceso de creación, así como el impacto de los elementos previamente discutidos en el trabajo. Las sesiones de escritura del arreglo serán tratadas como una especie de laboratorio, donde serán experimentados varios aspectos de su elaboración, tales como la adaptación de la melodía a la guitarra, la búsqueda de una digitación que permita representar convenciones del género adaptado (como el acompañamiento rítmico y armónico), la alternancia entre diferentes texturas a lo largo de la pieza, entre otros.

Esta investigación busca contribuir al ámbito académico de la música, expandiendo lo que sabemos del arreglo para guitarra. Se espera que este trabajo pueda orientar a otros arreglistas, evidenciando algunas de las herramientas disponibles para adaptar obras a la guitarra instrumental. Por otro lado, el arreglo resultante de esta investigación, ayudará a ampliar y diversificar el repertorio para el instrumento, ya que como será comentado más adelante, la salsa no es un género musical con una presencia marcada en este repertorio. Por último, este trabajo busca rendir homenaje a grandes compositores e intérpretes de la guitarra, cuya labor ha sido una gran inspiración.

1 CONCEPTOS GENERALES DEL ARREGLO PARA GUITARRA SOLISTA

1.1 ¿QUÉ ES UN ARREGLO?

El término arreglo puede ser definido genéricamente como la adaptación de una pieza musical a otro formato, ya sea, por ejemplo, a una nueva formación instrumental o a un nuevo género musical. Por ser demasiado genérica, esta definición se vuelve ambigua, ya que también se aplica a otros términos que involucran adaptaciones, como transcripción, orquestación, reducción, entre otros. Además, esta definición no establece límites claros sobre el nivel de modificación del material original, los elementos que son alterados o el formato al cual es adaptada la obra. También sería plausible argumentar que, por mucho tiempo, las prácticas de reelaboración se mantuvieron relativamente ajenas a un ámbito académico de la música, lo cual pudo contribuir a un tratamiento menos riguroso y más práctico de dicho término.¹

Con el objetivo de dilucidar el tema abordado, serán utilizados algunos conceptos presentados por Flávia Vieira Pereira (2011, p. 46 - 226), en su trabajo *As práticas de reelaboração musical*. Pereira utiliza el término “prácticas de reelaboración” para referirse a los procedimientos a seguir: arreglo, transcripción, reducción, orquestación y adaptación. A continuación, serán definidas las prácticas de reelaboración musical mencionadas, con el propósito de delimitar lo que será entendido como arreglo en este trabajo. Dichas prácticas serán organizadas según su grado de fidelidad o libertad con respecto a la manipulación del material original, teniendo en cuenta dos categorías de aspectos musicales: aspectos estructurales (estructura melódica, armónica, rítmica, formal) y aspectos instrumentales (medio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridad, articulación, acento, dinámica). Para este trabajo serán omitidas las definiciones de otras prácticas que pueden estar relacionadas a la práctica del arreglo, como paráfrasis, parodia, reminiscencias, fantasía, capricho, entre otras; ya que en su trabajo, Pereira señala que estas forman parte de otra categoría, denominada por ella como prácticas de reescritura musical.

¹ Acha (2021) atribuye la ambigüedad en la definición del arreglo a dos posibles causas: “Se destacan dos principales desde el punto de vista del que escribe; primero, arreglo se emplea como término generalizante que engloba a las distintas prácticas de reelaboración; y segundo, la línea que separa al arreglo de otras prácticas de reelaboración es algo incierta debido a similitudes entre ellas”.

La transcripción, en la visión de Pereira (2011, p. 48 - 90), es un término usado de forma bastante genérica, hecho que se puede atribuir a la ausencia de una terminología más específica. En las transcripciones es común encontrar considerables cambios en los aspectos instrumentales como timbre y sonoridad, ya que es usual que el término sea utilizado al adaptar músicas de un formato instrumental a otro diferente (por ejemplo una pieza para piano reelaborada para dúo de guitarras o una obra para orquesta reelaborada para piano), lo que inevitablemente conlleva cambios en la sonoridad. Sumado a lo anterior, adaptar una obra a un nuevo instrumento puede requerir cambios, debido a los recursos idiomáticos de cada instrumento. Por ejemplo, un acorde de cinco o más notas tocado en el piano puede ser difícil de trasladar a la guitarra con exactamente la misma distribución de las voces. En contraste, y en lo que se refiere a los aspectos estructurales, la transcripción es la más fiel al material original dentro de las prácticas de reelaboración estudiadas por Pereira, teniendo el menor número de cambios en la melodía, armonía y forma.

En lo que respecta a la orquestación, como su nombre lo indica, esta práctica puede ser considerada limitada a la adaptación de obras al formato de orquesta, siendo incluso pensada como una herramienta en el campo de la escritura para orquesta, y no tanto una práctica de reelaboración propiamente dicha. Probablemente, debido a que el nombre ya hace mención al formato de orquesta, su definición es menos ambigua que las de otras de las prácticas estudiadas por Pereira (2011, p. 90 - 125). Por último, de forma similar a la transcripción, es común que una orquestación tenga gran número de cambios instrumentales y una alta fidelidad en los aspectos estructurales.

Al igual que la transcripción y la orquestación, la reducción es una práctica que tiende a mantener fidelidad con respecto a la pieza original, con la diferencia de que, como su nombre lo indica, consiste en reducir una obra a una formación instrumental menor (por ejemplo de una orquesta a un cuarteto de cuerdas). Sin embargo, debido al cambio a una formación menor, puede presentarse un mayor cambio en los aspectos estructurales al perderse materiales armónicos y melódicos, entre otros. Esta es una práctica bastante común en el ámbito musical, sin embargo, Pereira (2011, p. 125 - 175) señala que, en varios de los ejemplos analizados por ella, el término es reemplazado por arreglo o transcripción. Por último, tanto Pereira como Acha (2021, p. 24) coinciden en que la reducción y la orquestación pueden ser

vistos como ramificaciones opuestas de la práctica de transcripción.

Llegando al concepto central de este trabajo, Pereira (2011, p. 175 - 216) cita el trabajo de Virgínia de Almeida Bessa (2005) titulado *Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise*, cuyo fragmento presentado a continuación da contexto sobre el surgimiento del término:

El arreglo musical, tal cual hoy lo concebimos, surgió en Europa en la segunda mitad del siglo XIX como una forma de transponer al lenguaje pianístico obras consagradas para la escritura orquestal o, en el camino inverso, orquestar piezas originalmente concebidas para instrumentos solistas o para pequeñas formaciones. Originalmente aplicado a la “música de concierto”, el recurso fue rápidamente aplicado en la “música ligera” y aquella realizada en el ambiente doméstico, volviéndose práctica bastante común. Algunos autores identifican en ese momento, el inicio del proceso que Adorno denominó como “regresión de la audición” (Adorno 1975). Max Weber, por ejemplo, señaló que la “vulgarización” del arte musical habría ocurrido en el final del siglo XVIII, intensificándose en el siglo XIX, justamente con la popularización del piano, un “instrumento doméstico burgués” que, mucho antes del fonógrafo, se vuelve un medio de difusión musical de masa. (Bessa, 2005, p. 7)².

Teniendo en cuenta el hecho de que la palabra arreglo era designada a obras originalmente escritas para orquesta y posteriormente adaptadas a piano, y viceversa, queda claro que se consideraba como arreglo lo que en las definiciones realizadas por Pereira (2011) sería correspondiente a las prácticas de reducción y orquestación, respectivamente.

Entendiendo la orquestación y la reducción como ramificaciones de la transcripción, y con miras a una terminología menos ambigua ¿Cuál sería la diferencia entre transcripción y arreglo? Para responder a esta pregunta, Pereira (2011) cita diferentes autores, de entre los cuales Acha (2021, p. 27) destaca el siguiente fragmento de Alfred Blatter (1980), en su método *Instrumentation/Orchestration*:

El arreglo es un proceso que incorpora la transcripción y cierta dosis de composición. El proceso de arreglo comienza con algún material musical, tal vez una melodía y algunos acordes de rudimentarios y procede creando una variedad de medios como escribiendo una introducción y un final, construyendo pasajes de transcripción, sumando contrapuntos, creando líneas de bajo, añadiendo ornamentos en la melodía y elaborando una estructura armónica (Perreira, 2011, p. 179 *apud* Blatter, 1980, p. 256).³

Esta distinción dada por Blatter (1980) resulta de gran utilidad, ya que señala la mayor libertad creativa presente en el arreglo como una característica que lo

² Traducción de Acha (2021).

³ Traducción de Acha (2021).

separa de las otras prácticas discutidas.

Finalmente, la última práctica de reelaboración a ser abordada en este trabajo es la adaptación. Este puede ser considerado el más genérico de los términos expuestos, ya que el uso de esta palabra no está limitado al campo musical. En consecuencia y para evitar confusiones, Pereira (2011, p. 216 - 226) opta por hacer una distinción entre dos tipos de adaptación: la adaptación cuando hay un cambio de lenguaje (es decir que se adapta una música a otro medio ajeno o viceversa) y la adaptación cuando no hay un cambio de lenguaje (lo que implica que la reelaboración se mantiene dentro del lenguaje musical). Haciendo énfasis en la adaptación que se mantiene dentro del campo de la música, debido que es la de mayor relevancia para los objetivos de este trabajo, Pereira afirma que esta puede ser considerada una práctica similar al arreglo, en razón de que al adaptar una obra musical a un nuevo contexto pueden ser necesarios cambios tanto instrumentales cuanto estructurales. Finalmente, surge la pregunta ¿Cuál sería la diferencia entre una adaptación sin cambio de lenguaje y un arreglo? Para responder a esta pregunta, Pereira propone utilizar el término adaptación para clasificar las reelaboraciones que transgreden los límites de las categorías transcripción y arreglo, en otras palabras, considerar una adaptación musical como una categoría intermedia entre la transcripción y el arreglo.

En síntesis, al buscar una clasificación más clara de las prácticas de reelaboración y los límites entre ellas, siendo organizadas según la mayor o menor fidelidad en relación a la obra original (fidelidad determinada por la cantidad de modificaciones, principalmente en los aspectos estructurales), tenemos que: la transcripción, la orquestación y la reducción, siendo las dos últimas ramificaciones de la primera, son las que presentan menor número de modificaciones de los aspectos estructurales y por tanto, mayor fidelidad; el arreglo es la práctica con mayor cantidad de modificaciones estructurales, por lo cual tiene menor fidelidad y mayor libertad creativa; y por último la adaptación se encuentra como un punto intermedio entre la transcripción y el arreglo.

1.1.1 Original virtual y original práctico

Para clasificar las prácticas de reelaboración anteriormente mencionadas, fue comparado la mayor o menor cantidad de alteraciones con respecto a la obra

original. Sin embargo, ¿Cuál podría ser considerada la versión original de una obra?

Paulo Aragão (2001, p. 98 - 99) comenta que en la música clásica es relativamente fácil encontrar la versión original, ya que es tomada como original la partitura escrita por el compositor, que contiene instrucciones específicas para aproximar al máximo la interpretación de la obra a la intención del compositor. No obstante, en la música popular es más complejo rastrear el original, el cual podría ser una partitura, un leadsheet, una grabación, etc. Es debido a eso que Aragão (2011, p. 99) propone que, en la música popular, la instancia original de la obra sea virtual. Este original virtual puede ser entendido como esa primera versión de la obra, aún no finalizada por completo, pero que ya tiene definidos los elementos característicos de dicha obra, y que la hacen indistinguible de cualquier otra. Para estos elementos característicos de la obra podrían ser tomados en cuenta elementos estructurales de la misma, como la melodía y la armonía, y en menor medida, la forma.

Sin embargo, en la práctica es difícil pensar en un original virtual, motivo por el cual Aragão (2001, p. 99) afirma que:

Podríamos entonces suponer, la existencia de un “original práctico” en la música popular, que sería la primera configuración de una obra a través de un primer arreglo, o esbozo de arreglo, que permita la transformación de la obra hasta entonces “virtual” en obra arreglada y pasible de ejecución (Aragão, 2001, p. 99).⁴

Es necesario aclarar que cuando Aragão (2001) habla de arreglo no se refiere a la práctica de reelaboración definida por Pereira (2011), sino a una versión de la obra con aspectos estructurales y herramentales totalmente definidos, es decir, una versión de la pieza con instrucciones más específicas de cómo es ejecutada.

1.2 ANÁLISIS DE LOS ARREGLOS DE REFERENCIA

Con el fin de tornar la discusión anterior más palpable, a continuación serán analizadas cuatro obras reelaboradas para guitarra solista, centrando el análisis en algunos aspectos herramentales y estructurales de las piezas - específicamente la forma, melodía y textura de estas reelaboraciones - y en cómo estos aspectos fueron modificados en relación a la pieza original. Se optó por analizar estos aspectos de las obras en virtud de que, al ser reelaboraciones para guitarra solista,

⁴ Autoria própria, 2026.

otros aspectos instrumentales como sonoridad, timbre, altura, entre otros, tendrán alteraciones similares en las piezas analizadas.

También se descartó la opción de analizar los cambios en la armonía de estas reelaboraciones, debido a que, en primer lugar, esto requeriría de un análisis de mayor profundidad, lo cual no es la intención de este trabajo; y en segundo lugar, existen otros autores con investigaciones centradas específicamente en cómo abordar la armonía de la música popular en la guitarra solista.

Es necesario aclarar que, a pesar de que los arreglos seleccionados para este análisis no son reelaboraciones de salsa, ni tienen similitudes marcadas con el género, fueron elegidos como ejemplos de las prácticas de reelaboración previamente presentadas. En suma a lo anterior, se buscó analizar el trabajo de compositores consagrados, con una presencia importante en el repertorio y que evidenciaran diferentes momentos, lenguajes y recursos de la guitarra.

Como fue discutido anteriormente, existe una gran dificultad a la hora de definir cuál puede ser determinada como la versión original de una obra, motivo por el cual será elegido un original práctico para realizar la comparación con cada una de las reelaboraciones analizadas.

1.2.1 Arreglo de Marco Pereira de *Luíza*

La primera pieza presentada en esta sección del trabajo es la reelaboración de Luiza, música originalmente compuesta por Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim - mas conocido como Tom Jobim (1927-1994) - originalmente creada para la banda sonora de la novela "*Brilhante*" (1981) y posteriormente relanzada⁵ en los álbumes "*Edu & Tom, Tom & Edu*" (1981), "*Passarim*" (1987), "*Todos os Tons*" (1992) y "*Tom Jobim Inédito*" (1995). Esta reelaboración fue realizada por el guitarrista brasileño Marco Pereira, y lanzada en su álbum "*Valsas Brasileiras*" del año 1999. Para el análisis será tomada como original virtual la grabación de 1987, ya que, a pesar de que ambas versiones tienen una estructura similar, la sección inicial de la grabación de 1987 presenta más similitudes con la introducción escrita por Marco Pereira, motivo por el cual, es posible que esta haya sido la versión en base a

⁵ Es necesario aclarar que los "relanzamientos" de la obra Luiza, así como de otras obras cuyas reelaboraciones fueron analizadas en este trabajo, en ocasiones fueron regrabadas y/o reelaboradas.

la cual realizó su reelaboración.

En esta reelaboración, Marco Pereira (1999) traslada de forma casi exacta la melodía, con la única diferencia que la versión de Jobim (1987) está en la tonalidad de Dó menor y la de Marco Pereira está en Mi menor.

Pasando a hablar de la textura, en casi toda la reelaboración predomina el uso de melodía acompañada, como puede ser observado en el Ejemplo 1.

Ejemplo 1 – Melodía acompañada en la canción Luiza, en la reelaboración para guitarra de Marco Pereira (compases 1 a 8).



Fuente: JOBIM, Antônio Carlos. *Luiza*: arreglo para guitarra de Marco Pereira. [S.l.: s.n.], [s.d.].

Las únicas secciones de la pieza en las cuales se trabaja una textura diferente es al inicio y al final, donde son ejecutadas algunas escalas y arpeggios.

El aspecto estructural en el que hay una mayor cantidad de cambios con respecto a la versión de Jobim (1987) es en la forma. La grabación de Jobim (1987) cuenta con una sección introductoria de cuatro compases, como puede ser observado en el Ejemplo 2.

Ejemplo 2 – Sección introductoria en la canción Luiza (compases 1 a 4).



Fuente: JOBIM, Antonio Carlos. *Luiza*: arranjo de Paulo Jobim. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Partitura. Copyright © 1981 Jobim Music Ltda.

En contraste, en el Ejemplo 3 se puede apreciar que Marco Pereira (1999) adiciona varios arpeggios y escalas, expandiendo de forma considerable el inicio de la obra.

Ejemplo 3 – Sección introductoria en la canción Luiza, en la reelaboración para guitarra de Marco Pereira (compases 1 a 8).

The musical score for guitar (Violão) of the introductory section of the song 'Luiza' by Marco Pereira (1999) is presented in four systems. The first system begins with the tempo marking 'Ad libitum' and the dynamic 'mp'. The second system includes the instruction 'cresc.' and the first measure rest 'VII'. The third system features the instruction 'acellerando' and the second measure rest 'C7'. The fourth system concludes with the instruction 'rall. molto' and the third measure rest 'C7'. The score includes various musical notations such as fingerings, dynamics, and articulations.

Fuente: JOBIM, Antônio Carlos. *Luiza*: arreglo para guitarra de Marco Pereira. [S.l.: s.n.], [s.d.].

Al comparar la sección final o coda de ambas versiones, sucede lo contrario, ya que Marco Pereira (1999) reduce el número de compases. Como se ve en el Ejemplo 4, la versión de Jobim (1987) tiene una extensión de quince compases, mientras que, como se aprecia en el Ejemplo 5, en la reelaboración de Marco Pereira el coda es reducido a nueve compases.

Ejemplo 4 – Sección final o coda en la canción Luiza (compases 45 a 59).

Abmaj7 Fm7

Lu - i - za Lu - i - za

Gm7 Em/G D6(9) C C(add9)

ritard. a tempo

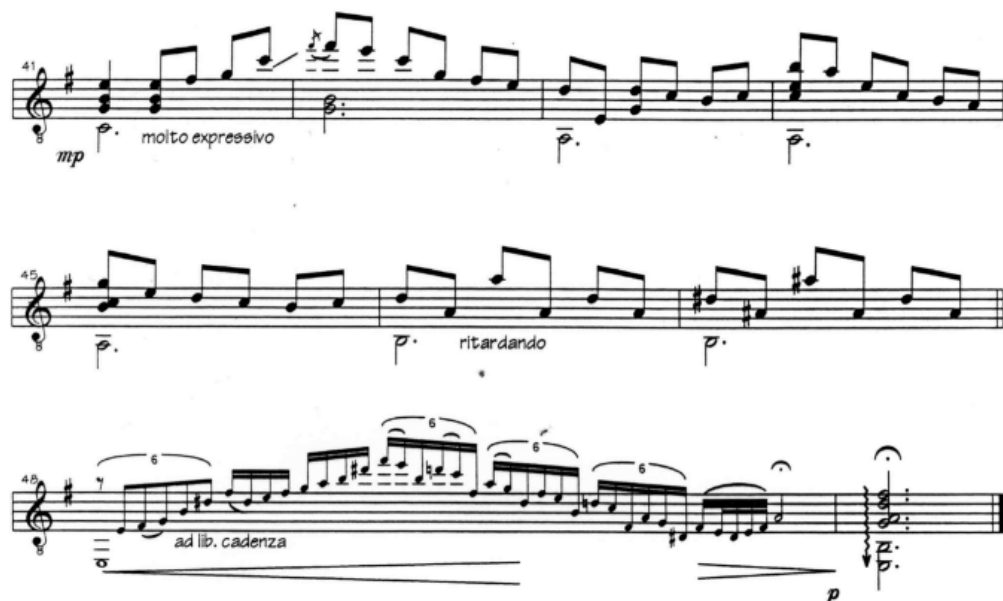
Lu - i - za

C6 Cmaj7

Lu - i - za

Fuente: JOBIM, Antonio Carlos. *Luiza*: arranjo de Paulo Jobim. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Partitura. Copyright © 1981 Jobim Music Ltda.

Ejemplo 5 – Sección final o coda en la canción Luiza, en la reelaboración para guitarra de Marco Pereira (compases 41 a 49).



Fuente: JOBIM, Antônio Carlos. *Luiza*: arreglo para guitarra de Marco Pereira. [S.l.: s.n.], [s.d.].

En resumen, la reelaboración de Marco Pereira (1999) presenta mínimos cambios en los aspectos estructurales, limitados a algunas modificaciones en la forma, con la cual podría ser considerada a medio camino entre transcripción y arreglo, definición que, en la terminología de Pereira, corresponde a la práctica de adaptación.

1.2.2 Arreglo de Raphael Rabello de *Luíza*

La segunda reelaboración a ser analizada también está inspirada en “*Luíza*” de Tom Jobim, adaptada a la guitarra solista por el guitarrista brasileño Raphael Rabello (1962-1995), lanzada en el álbum “*Todos os Tons*” (1992). De forma similar al análisis realizado a la adaptación de Marco Pereira (1999), se designará como original virtual la grabación de Tom Jobim en su álbum “*Passarim*” (1987). En su versión, al igual que Marco Pereira (1999), Rabello (1992) opta por transportar la pieza a la tonalidad de Mi menor.

Semejante a Marco Pereira (1999), Rabello (1992) traslada de forma casi exacta la melodía, no obstante, es en el tratamiento dado a la textura y forma donde existen algunos desvíos en relación a la pieza original.

En lo que se refiere a textura, Rabello (1992) hace uso de un recurso bastante

común, el cual consiste en ejecutar una melodía con intervalos paralelos. En el caso del fragmento resaltado en el Ejemplo 6, la melodía es armonizada por sextas paralelas.

Ejemplo 6 – Melodía armonizada por sextas paralelas en la canción Luiza, en reelaboración para guitarra de Raphael Rabello (compases 9 a 13).



Fuente: JOBIM, Antônio Carlos. *Luiza*. Arreglo: Raphael Rabello. Transcripción para guitarra: Juan Diego Bello (transcripción propia, no publicada). [S. l.: s. n.], 2026.

Al inicio del fragmento representado en el Ejemplo 7, Rabello (1992) utiliza un recurso llamado, en la literatura de música popular, *chord melody*, el cual consiste en que cada nota de la melodía es armonizada por un acorde en bloque.

Ejemplo 7 – Melodía armonizada por *chord melody* en la canción Luiza, en reelaboración para guitarra de Raphael Rabello (compases 18 a 21).



Fuente: JOBIM, Antônio Carlos. *Luiza*. Arreglo: Raphael Rabello. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.].

Más adelante, en su reelaboración, Rabello (1992) alterna los dos recursos discutidos anteriormente (melodía por intervalos paralelos y *chord melody*), como se aprecia en el Ejemplo 8.

Ejemplo 8 – Melodía armonizada con *chord melody* y con sextas paralelas en la canción Luiza, en reelaboración para guitarra de Raphael Rabello (compases 32 a 35).



Fuente: JOBIM, Antônio Carlos. *Luiza*. Arreglo: Raphael Rabello. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.].

Referente a la forma, Rabello (1992) mantiene una estructura similar a la grabación de Jobim (1987), siendo la única excepción el final de la obra, donde son realizados dos cambios bastante relevantes. En primer lugar, los primeros cinco compases del coda de la versión de Jobim (ver Ejemplo 9) son “comprimidos” en la versión de Rabello, dando como resultado tres compases en los cuales son citados materiales melódicos de la versión de Jobim (ver Ejemplo 10).

Ejemplo 9 – Sección final o coda en la canción Luiza (compases 45 a 49).

Fuente: JOBIM, Antonio Carlos. *Luiza*: arranjo de Paulo Jobim. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Partitura. Copyright © 1981 Jobim Music Ltda.

Ejemplo 10 – Sección inicial del coda en la canción Luiza, en la reelaboración para guitarra de Raphael Rabello (compases 40 a 42).

Fuente: JOBIM, Antônio Carlos. *Luiza*. Arreglo: Raphael Rabello. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.].

En segundo lugar, el que podría ser considerado como el cambio más contrastante en la reelaboración de Rabello (1992), hay una sustitución de los últimos diez compases del coda por una sección de veinte compases de tremolo. Al ser un recurso bastante idiomático del repertorio para guitarra clásica, este es un desvío considerable, además de generar bastante contraste al ser comparado con el resto de la reelaboración.

En resumen, la versión de Rabello (1992) traslada de forma bastante fiel la melodía de la pieza, a diferencia de la textura, donde se presentan algunos cambios; y la forma, que posee dos cambios de mayor impacto. Sin embargo, a pesar de

dichas alteraciones, en los aspectos estructurales, Rabello mantiene una relativa fidelidad con respecto a la obra original. En consecuencia, esta reelaboración se encaja mejor en la categoría de adaptación.

1.2.3 Arreglo de Yamandú Costa de *Sons de Carrilhões*

La próxima obra a ser analizada es una reelaboración basada en el choro “Sons de carrilhões”, compuesto y grabado en el año 1926 por el músico brasileño João Teixeira Guimarães, más conocido como João Pernambuco (1883-1947). Esta reelaboración fue escrita por el guitarrista brasileño Yamandu Costa (1980), lanzada como sencillo en el año 2012.

Específicamente en la forma de la reelaboración, Yamandu (2012) se mantiene relativamente fiel a la obra original, que consiste en dos partes, las cuales llamaremos como A y B para simplificar el análisis. Cada una de las partes tiene una extensión de 16 compases y se repiten en el orden AABBA. Las únicas modificaciones presentes en la reelaboración son tres secciones añadidas por Yamandu: una sección de 7 compases al inicio de la obra, una sección de 5 compases que antecede la última repetición del A y una sección de 7 compases al final de la pieza.

En la primera sección añadida, que puede ser entendida como una introducción a la pieza, Yamandu (2012) utiliza un fragmento melódico del final de la parte A de la música, seguido de algunos arpeggios y acordes intercalados (ver Ejemplo 11).

Ejemplo 11 – Sección introductoria de la pieza *Sons de carrilhões*, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 1 a 7).

Fuente: PERNAMBUCO, João. *Sons de carrilhões*. Arreglo: Yamandu Costa. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/516279225/Joao-Pernambuco-arr-Yamandu-Costa-Sons-de-carrilhoes>. Acceso en: 6 ago. 2026.

La segunda sección añadida, que funciona como un puente entre la última repetición del B y la última repetición del A, consiste en una secuencia de acordes en bloque, como se puede apreciar en el Ejemplo 12.

Ejemplo 12 – Acordes en bloque en la pieza *Sons de carrilhões*, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 54 a 60).

Fuente: PERNAMBUCO, João. *Sons de carrilhões*. Arreglo: Yamandu Costa. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/516279225/Joao-Pernambuco-arr-Yamandu-Costa-Sons-de-carrilhoes>. Acceso en: 6 ago. 2026.

La última sección o coda tiene varias similitudes con la introducción, debido a que después de ser ejecutada la melodía del final de la parte A, son intercalados arpeggios y acordes, como se ve en el Ejemplo 13.

Ejemplo 13 – Final de la parte B y coda en la pieza *Sons de carrilhões*, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 73 a 83).

Fuente: PERNAMBUCO, João. *Sons de carrilhões*. Arreglo: Yamandu Costa. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/516279225/Joao-Pernambuco-arr-Yamandu-Costa-Sons-de-carrilhoes>. Acceso en: 6 ago. 2026.

En lo que se refiere a la textura, Yamandu (2012) utiliza varios recursos similares a los utilizados por Rabello (1992), destacando la melodía acompañada a lo largo de casi toda la reelaboración, como puede observarse en el fragmento representado en el Ejemplo 14.

Ejemplo 14 – Melodía acompañada en la pieza *Sons de carrilhões*, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 8 a 15).

Fuente: PERNAMBUCO, João. *Sons de carrilhões*. Arreglo: Yamandu Costa. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/516279225/Joao-Pernambuco-arr-Yamandu-Costa-Sons-de-carrilhoes>. Acceso en: 6 ago. 2026.

Al igual que Rabello (1992), Yamandu (2012) alterna la textura homofónica con recursos como escalas, arpeggios y melodías dobladas por terceras y sextas, como se puede apreciar en el Ejemplo 15.

Ejemplo 15 – Uso de arpeggios, escalas y melodías armonizadas por sextas en la pieza *Sons de carrilhões*, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 12 a 15).



Fuente: PERNAMBUCO, João. *Sons de carrilhões*. Arreglo: Yamandu Costa. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/516279225/Joao-Pernambuco-arr-Yamandu-Costa-Sons-de-carrilhoes>. Acceso en: 6 ago. 2026.

En lo que respecta a la melodía, Yamandu (2012) se mantiene relativamente fiel a la obra original, en razón de que a medida que avanza la pieza son realizadas diferentes variaciones en la melodía y el acompañamiento. Este es un recurso común en reelaboraciones del autor, como se puede observar en su arreglo del tango *Por una cabeza*, del cantautor argentino Carlos Gardel (1890-1935)⁶; o en su versión del *Porro* de la suite colombiana no. 2, del compositor colombiano Gentil Montaña (1942-2011)⁷.

Una de estas variaciones hechas por Yamandu (2012) está presente en las dos primeras repeticiones del A, concretamente en la segunda frase. Como se ve en el Ejemplo 16, la primera repetición de esta frase, representada en el sistema superior, mantiene la melodía de la versión original; mientras que la segunda repetición, representada en el sistema inferior, solo se mantiene el inicio de la frase.

⁶ POR UNA Cabeza - Yamandu Costa. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (2 min). Disponible en: <https://youtu.be/3RZPjxnVJ40?list=RD3RZPjxnVJ40>. Acceso el: 23 jun. 2026.

⁷ YAMANDU Costa interpreta ritmo colombiano. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (4 min). Disponible en: <https://youtu.be/EXeHPUMpM2U?list=RDEXeHPUMpM2U>. Acceso el: 23 jun. 2026.

Ejemplo 16 – Variaciones melódicas entre la primera y segunda repetición de la parte A en la pieza *Sons de carrilhões*, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 12 a 15).

The image shows a musical score for guitar, measures 12 to 15, with two repetitions of a melodic phrase. The first repetition, labeled "Primeira repetição", starts at measure 12 and ends at measure 15. The second repetition, labeled "Segunda repetição", starts at measure 16 and ends at measure 19. Both repetitions feature a melodic line with various fingerings and a bass line with chords and single notes. The key signature is one sharp (F#).

Fuente: PERNAMBUCO, João. *Sons de carrilhões*. Arreglo: Yamandu Costa. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/516279225/Joao-Pernambuco-arr-Yamandu-Costa-Sons-de-carrilhoes>. Acceso en: 6 ago. 2026.

Existe un contraste similar en la tercera frase de las dos primeras ejecuciones del A (ver Ejemplo 17), con la diferencia de que en la segunda repetición solo cambia el acompañamiento y se agrega un pasaje cromático en el final del segundo compás.

Ejemplo 17 – Variaciones melódicas entre la primera y segunda repetición de la parte A en la pieza *Sons de carrilhões*, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 16 a 19).

The image shows a musical score for guitar, measures 16 to 19, with two repetitions of a melodic phrase. The first repetition, labeled "Primeira repetição", starts at measure 16 and ends at measure 19. The second repetition, labeled "Segunda repetição", starts at measure 20 and ends at measure 23. Both repetitions feature a melodic line with various fingerings and a bass line with chords and single notes. The key signature is one sharp (F#).

Fuente: PERNAMBUCO, João. *Sons de carrilhões*. Arreglo: Yamandu Costa. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/516279225/Joao-Pernambuco-arr-Yamandu-Costa-Sons-de-carrilhoes>. Acceso en: 6 ago. 2026.

En las dos repeticiones de la parte B se observan variaciones similares,

específicamente en la primera y tercera frase, como se ve en los Ejemplos 18 y 19 respectivamente.

Ejemplo 18 – Variaciones melódicas entre la primera y segunda repetición de la parte B en la pieza *Sons de carrilhões*, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 25 a 28 y 41 a 44).

Primeira repetição

Segunda repetição

Fuente: PERNAMBUCO, João. *Sons de carrilhões*. Arreglo: Yamandu Costa. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/516279225/Joao-Pernambuco-arr-Yamandu-Costa-Sons-de-carrilhoes>. Acceso en: 6 ago. 2026.

Ejemplo 19 – Variaciones melódicas entre la primera y segunda repetición de la parte B en la pieza *Sons de carrilhões*, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 33 a 36 y 51 a 54).

Primeira repetição

Segunda repetição

Fuente: PERNAMBUCO, João. *Sons de carrilhões*. Arreglo: Yamandu Costa. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/516279225/Joao-Pernambuco-arr-Yamandu-Costa-Sons-de-carrilhoes>. Acceso en: 6 ago. 2026.

Finalmente, la sección con más alteraciones a la melodía es la primera mitad,

e inicio de la segunda mitad, de la última repetición de la parte A, donde Yamandu (2012) mantiene la mayoría de notas pero cambia el ritmo, adelantando algunos fragmentos de la melodía, atrasando otros, y en general alterando levemente el momento en el que son ejecutadas las notas (ver Ejemplo 20). Este parece un cambio de poco impacto, pero en realidad subvierte las expectativas del oyente, para quien ya fue presentada esa melodía repetidas veces a lo largo de la obra. Sumado a los mencionados cambios en el ritmo de la melodía, y al igual que en otras secciones de la reelaboración, Yamandu hace otras modificaciones, específicamente una bordadura cromática en el tercer compás de la primera frase, y un final diferente, con otras notas, para la segunda frase.

Ejemplo 20 – Variaciones melódicas en la tercera repetición de la parte A (sección A'') en la pieza *Sons de carrilhões*, en la reelaboración para guitarra de Yamandú Costa (compases 61 a 72).



Fuente: PERNAMBUCO, João. *Sons de carrilhões*. Arreglo: Yamandu Costa. Transcripción para guitarra: Juan Diego Bello. (transcripción propia, no publicada). [S. l.: s. n.], 2026.

Recapitulando, en la reelaboración analizada, Yamandu (2012) hace uso de recursos similares a los utilizados por Marco Pereira (1999) y Rabello (1992), en lo que se refiere a la forma y textura. Sin embargo, el aspecto en el que destaca el trabajo de Yamandu (2012) es la melodía, la cual se repite varias veces pero nunca suena totalmente igual, debido a las variaciones que son agregadas a lo largo de la obra, dando la impresión de que la pieza va progresivamente distanciándose de la composición original. En razón de los elementos mencionados, la reelaboración de Yamandu (2012) se encaja en la definición de arreglo.

1.2.4 Arreglo de Roland Dyens de *La Foule*

Esta reelaboración fue escrita en el año 1995 por el guitarrista y compositor francés Roland Dyens (1955-2016). La pieza original se titula "Que nadie sepa mi sufrir", compuesta en 1936 por los argentinos Enrique Dizeo y Ángel Cabral. Para este análisis será tomada como original práctico la versión grabada en el año 1958 por la cantante francesa Édith Giovanna Gassion, más conocida por su nombre artístico Edith Piaf (1915-1963). Esta versión de Piaf, posiblemente fue tomada como referencia por parte de Dyens, en razón de que: en primer lugar, las versiones de Piaf y Dyens comparten algunas similitudes como la tonalidad o el tratamiento rítmico de la melodía principal; y en segundo lugar, la reelaboración de Dyens hace parte del álbum *Chansons françaises* (1995), lo que refuerza la teoría de que se basó en la versión Piaf.

De los aspectos estructurales analizados en este trabajo, Dyens (1995) mantiene bastante fidelidad con respecto a la versión de Piaf (1958), ya que mantiene la misma línea melódica sin mayores alteraciones, y mantiene la misma estructura formal, la cual consiste en tres secciones (introducción, estrofa y coro) que se repiten en el siguiente orden:

- introducción;
- estrofa (dos veces);
- coro (dos veces);
- introducción;
- estrofa (variación);
- coro (variación);
- coro;
- introducción;
- introducción (variación).

En contraste, en la textura de la reelaboración hay varias modificaciones que se pueden resumir en dos recursos utilizados por Dyens (1995): polifonía entre la melodía principal, el bajo y, en algunos fragmentos, el acompañamiento en la región media de la guitarra; y la ejecución de la melodía en el registro grave de la reelaboración, en algunas secciones de la reelaboración.

En la introducción de la pieza, Dyens (1995) hace uso de textura homofónica, al igual que las otras reelaboraciones analizadas en este trabajo (ver Ejemplo 21).

En este caso la melodía principal es acompañada por un patrón rítmico de vals.

Ejemplo 21 – Textura homofónica en la sección de la introducción en la pieza *La Foule*, en la reelaboración para guitarra de Roland Dyens (compases 1 a 9).

The musical score for guitar, measures 1 to 9 of 'La Foule' by Roland Dyens, is presented in three systems. The first system (measures 1-3) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a main melody line with a waltz-like rhythmic accompaniment. The second system (measures 4-6) includes a section marked 'B II' and a dynamic marking 'poco più forte'. The third system (measures 7-9) includes a section marked 'B II' and a dynamic marking 'Da Coda'. The score concludes with a final measure marked 'mp'.

Fuente: DIZEO, Enrique; CABRAL, Ángel. *La Foule*. Adaptación para guitarra: Roland Dyens. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://www.classclef.com>. Acceso en: 6 ago. 2026.

Como se ve en el Ejemplo 22, en la primera ejecución de la estrofa, Dyens (1995) pasa a una textura polifónica entre la melodía principal en el registro agudo, el bajo y el acompañamiento en registro medio, el cual, en este y otros fragmentos de la reelaboración, tiene una línea melódica más sutil, que por momentos sobresale como pequeñas respuestas a la melodía principal y a la línea del bajo.

Ejemplo 22 – Textura polifónica en la sección de la estrofa en la pieza *La Foule*, en la reelaboración para guitarra de Roland Dyens (compases 10 a 18).

Fuente: DIZEO, Enrique; CABRAL, Ángel. *La Foule*. Adaptación para guitarra: Roland Dyens. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://www.classclef.com>. Acceso en: 6 ago. 2026.

La repetición de la estrofa tiene pocas diferencias en relación a la primera ejecución, motivo por el cual no amerita un análisis adicional. Posteriormente, como se aprecia en el Ejemplo 23, en las dos primeras ejecuciones del coro se hace uso de textura homofónica en el primer compás y en la primera mitad del segundo. A continuación, se retoma la textura polifónica entre la melodía principal, el bajo y el acompañamiento.

Ejemplo 23 – Textura polifónica en el coro (sección C) de la pieza *La Foule*, en la reelaboración para guitarra de Roland Dyens (compases 25 a 33).

rall. molto (Refrain) più lento, poi accel. poco a poco

1/2B II

p ppmp f

mf f

molto allarg. poco

mp mf f

Fuente: DIZEO, Enrique; CABRAL, Ángel. *La Foule*. Adaptación para guitarra: Roland Dyens. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://www.classclef.com>. Acceso en: 6 ago. 2026.

En la última ejecución de la estrofa se presenta una nueva alteración en la textura, ya que la melodía principal pasa a ser ejecutada en el registro grave del instrumento, y en el registro medio y agudo son ejecutadas respuestas melódicas y armónicas a la melodía principal (ver Ejemplo 24).

Ejemplo 24 – Melodía en el registro grave en la pieza *La Foule*, en la reelaboración para guitarra de Roland Dyens (compases 37 a 45).

Fuente: DIZEO, Enrique; CABRAL, Ángel. *La Foule*. Adaptación para guitarra : Roland Dyens. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://www.classclef.com>. Acceso en: 6 ago. 2026.

En la tercera ejecución del coro (ver Ejemplo 25), Dyens (Dizeo; Cabral, 2011) mantiene la melodía en la región grave pero añade un contracanto en semicorcheas en la región aguda, y en la segunda frase se añade otro contracanto en la región media del instrumento.

Ejemplo 26 – Uso del recurso técnico de chord-melody en la pieza La Foule, en la reelaboración para guitarra de Roland Dyens (compases 68 a 76).

The image displays a musical score for guitar, specifically measures 68 to 76 of the piece 'La Foule' by Enrique Dizeo, adapted by Roland Dyens. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex chord-melody textures. Measure 68 includes a 'sfz' (sforzando) dynamic marking. Measure 69 has a 'B II' marking. Measure 70 is marked 'con fuoco' and 'f' (forte). Measure 71 has a '1/2 B II' marking. Measure 72 has a 'diva' marking. Measure 73 has a 'diva' marking. Measure 74 has a 'diva' marking. Measure 75 has a 'diva' marking. Measure 76 has a 'diva' marking. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings.

Fuente: DIZEO, Enrique; CABRAL, Ángel. *La Foule*. Adaptación para guitarra: Roland Dyens. Partitura para guitarra. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponible en: <https://www.classclef.com>. Acceso en: 6 ago. 2026.

De las reelaboraciones analizadas en esta sección del trabajo, la obra de Dyens (1995) destaca por su enfoque en la textura polifónica, mientras que en otros aspectos como la melodía y la forma, mantiene bastante fidelidad con respecto a la obra original. A pesar de mantener la misma estructura melódica y formal, la adición de varios contracantos en los diferentes registros de la guitarra distancian considerablemente la reelaboración de Dyens (1995) de la versión interpretada por Piaf (1958). Tomando en cuenta los aspectos analizados, la reelaboración de Dyens (1995) se encaja en la definición de arreglo.

Además de tornar más palpable lo que se entiende por arreglo en este trabajo, el estudio realizado hizo evidentes algunos recursos idiomáticos del repertorio para guitarra solista, como la armonización de melodías por intervalos y en bloque (*chord melody*), el uso de rasgueos, escalas y arpeggios, los cambios en la textura en diferentes secciones de la música, entre otros. Estos recursos serán de gran utilidad en el proceso de creación del arreglo resultante de esta investigación.

Sin embargo, además de observar algunas herramientas a la hora de hacer una reelaboración para guitarra, el análisis también muestra las limitaciones del instrumento, y como cada compositor toma decisiones diferentes al enfrentar esta dificultad. Un caso recurrente se da al reelaborar piezas inicialmente compuestas para más de un instrumento, ya que en la guitarra es difícil ejecutar una melodía principal, contracantos, acompañamiento armónico y acompañamiento rítmico, todo al mismo tiempo.

Tomando como ejemplo la reelaboración de *La foule*, en varios fragmentos del arreglo, Dyens (1995) elige dejar de lado el acompañamiento de vals con el objetivo de tener los dedos de la mano disponibles para ejecutar contracantos en otros registros de la guitarra. En el arreglo del mismo autor, de la zamba Alfonsina y el mar, Dyens toma un camino similar, ya que el patrón rítmico de zamba está presente en algunos compases, pero en la mayor parte del arreglo se prioriza la textura polifónica. En contraste, en la reducción de “Verano Porteño” de Astor Piazzolla, Assad opta por mantener, en la mayor parte de su reelaboración, la línea del bajo o *walking bass*, que es un elemento característico de la llevada del tango. Por su parte, en los arreglos de *Sons de carilhões*, Por una cabeza y el Porro de la suite colombiana no.2 de Gentil Montaña, Yamandu mantiene de forma relativamente consistente el patrón rítmico del género reelaborado, pero experimentando con las posibilidades rítmicas del acompañamiento y la melodía.

A pesar de que todas las reelaboraciones fueron escritas para ser ejecutadas en el mismo instrumento, cada autor muestra un estilo particular, a través de los aspectos instrumentales y estructurales a los que deciden dar un mayor enfoque.

2 ARREGLO

2.1 SOBRE LA MÚSICA ARREGLADA

Desde la concepción de la presente investigación, el objetivo fue la escritura de un arreglo para guitarra, ya que el gusto por “arreglar” y componer fue lo que motivó este proceso desde el comienzo. En consecuencia, fue creado un arreglo para guitarra solista. La música escogida para ser reelaborada para guitarra solista fue la salsa “Noches de arreboles” del compositor Álvaro José Arroyo. La selección de esta música fue motivada, en primer lugar, por un gusto personal del autor del presente trabajo; y en segundo lugar, por pertenecer a un género musical poco explorado en el repertorio de guitarra solista, lo que constituyó un desafío a la hora de realizar los arreglos.

En esta sección del trabajo será brevemente comentada la historia del género musical al cual pertenece la obra arreglada, la biografía de su compositor y algunos elementos relevantes a la hora de reelaborar esta pieza.

2.1.1 Contexto del género

La salsa, más que un género, se podría describir como una práctica musical, la cual nace del intercambio de músicos cubanos que migraron a Nueva York con otros músicos de diferentes países de Latinoamérica, quienes incorporaron al son cubano sus propias referencias e intereses musicales, y lo vistieron con las armonías del *jazz* y el formato instrumental de la *bigband* (López, 2009, p. 522 - 541).

Muchas grabaciones de salsa, especialmente después del *boom* comercial del género, fueron versiones, o en algunos casos simplemente copias, del repertorio de agrupaciones cubanas como la Orquesta Aragón, el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, el Trío Matamoros, Arsenio Rodríguez y, sobre todo, la Sonora Matancera. Esta apropiación por parte de las disqueras, la cual puede ser catalogada como un abuso legal y moral, fue motivada por las diferencias políticas entre los gobiernos norteamericano y cubano. El embargo impuesto por Estados Unidos y las medidas socializadoras promovidas por el gobierno cubano impidieron que los compositores

de la isla fueran remunerados conforme las leyes de derechos de autor (López, 2009, p. 524 - 526).

Sin embargo, fuera del contexto de las discográficas, la apropiación de la música cubana por parte de los migrantes latinos en Nueva York fue fundamental en la rearticulación de una identidad cultural en situación de migración. Por décadas, la música cubana ejerció un rol hegemónico en la cultura general, especialmente en Latinoamérica, motivo por el cual Cano afirma que:

Bebiendo de la música cubana no hurgaban en un “otro”, ajeno y diferente, sino en la propia memoria, en la propia vida, en la propia identidad cultural, que no nacional [...] la música cubana ya estaba instalada en sus casas, en sus vidas, en la de sus padres y abuelos y en la identidad que necesitaban rearticular en su peculiar situación de emigración, de desarraigo y desterritorialización (López, 2009, p. 527).

Como fruto de la formación de esta escena cultural caribeña en Nueva York, aparecieron varios estilos que fusionaban géneros de origen cubano con el *jazz*, como el cubop, el mambo neoyorkino, versiones neoyorquinas del cha cha cha y la pachanga y el boogaloo. Como fue mencionado previamente, la reterritorialización de estos estilos tuvo como protagonistas a músicos de muchos países, no solo de Cuba, motivo por el cual estos estilos fusión pasaron a ser percibidos como “música latina”, que era “la designación cómoda para el conjunto étnico-cultural que la interpretaba y bailaba junto con otras músicas caribeñas”. Las bandas desarrollaron estos estilos, ya no en función de la nacionalidad de sus integrantes, sino de sus propios intereses y orientaciones artísticas. En este contexto, la música cubana se convirtió en “una especie de lengua franca para los latinoamericanos y caribeños residentes en los Estados Unidos” (López, 2009, p 532 - 535).

Al haber sido ensamblada en una diáspora en situación de reterritorialización cultural, la salsa tuvo un enfoque diferente al son, haciendo menos hincapié en la identidad nacional, y centrando su mensaje en el barrio. Este barrio “constituye el referente más inmediato e importante de la cosmogonía caribeña”, uno que no se define por un espacio físico en concreto, sino por un “sistema de relaciones humanas característico y con un arraigo particular en las calles de zonas marginales” (López, 2009, p. 534).

En resumen, la salsa es una etiqueta que agrupa varios estilos musicales que comparten los elementos anteriormente descritos. En razón de su éxito a nivel mundial, “el término empleado para designar la práctica, pasó a designar la música en sí misma”. De esta forma, surge una pregunta ¿Cuál es la verdadera salsa?. En

palabras de Cano, es posible que no exista una única o verdadera salsa, sino una constelación de estilos que en conjunto, nutren y amplían ese concepto “complejo” que conocemos como salsa.

2.1.2 La salsa en Colombia

La salsa ha tenido un impacto considerable en Colombia - especialmente en la ciudad Cali - ya que a pesar de no ser un género nacional, ha sido adoptada como un importante símbolo de identidad. Cali es considerada por muchos como “La capital mundial de la salsa”, sin embargo surge la pregunta ¿Por qué la salsa en Cali? En palabras de Sanmiguel (1989, p. 141 - 142), la salsa estuvo íntimamente relacionada con los procesos de desarrollo industrial, urbano y cultural de la ciudad. Para entender la salsa en Cali, serán resumidas cuatro hipótesis planteadas por Sanmiguel, que buscan responder a la pregunta anteriormente formulada.

Primera hipótesis – a pesar de ser una ciudad de la región andina colombiana, Cali tiene mayor cercanía cultural con la región del caribe, en razón de la considerable demanda de esclavos que hubo en la zona en la época de la colonia. En las décadas de 1940 y 1950, por medio de la radio, el disco y el cine, llegó un ritmo con el que posiblemente se sintieron identificadas las personas con ascendencia africana que habitaban la naciente ciudad, un ritmo que venía de Cuba y Puerto Rico, y que le cantaba a la caña, al tabaco, el azúcar, el negro, la esclavitud, la música, el amor y los tambores (1989, p. 144 - 146).

Segunda hipótesis – el desarrollo industrial y el proceso de urbanización desatado por las corrientes migratorias de procedencia campesina, incidieron en el surgimiento de una nueva formación social dividida en dos sectores, la oligarquía terrateniente, comercial e industrializadora; y la población popular sin acceso a los medios de producción - entre ellos la producción musical - adoptaron los géneros musicales nacionales y extranjeros que sonaban en la radio. De estos géneros, Sanmiguel (1989) afirma que:

“la música afrocubana terminaría por imponerse en los estratos populares, incluidos negros y mulatos [...] mientras la burguesía escandalizada se refugiaba artificialmente en la música culta de origen Europeo o se regocijaba con ritmos tropicales como las cumbias de Lucho Bermúdez o los porros de Bulos Caracas” (Sanmiguel, 1989, p. 144 - 146).

Tercera hipótesis – Cali fue un epicentro receptor de corrientes migratorias en la primera mitad del siglo XX, pero principalmente a partir del año 1948, “cuando es asesinado el líder popular y dirigente liberal Jorge Eliécer Gaitán, y se radicaliza la violencia política de los terratenientes contra pequeños y medianos campesinos del Suroccidente Colombiano”. En medio de este crecimiento de la ciudad se formó una escena cultural centrada en la música afrocubana de la vieja guardia: un submundo creado en los barrios populares, con los quioscos, clubes y bailaderos; festivales bailables que servían para recolectar fondos, con lo cuales llevar a cabo obras comunitarias; y una industria musical que actuó como mediadora entre la mercancía cultural y este nuevo público (1989, p. 148 - 149).

Cuarta hipótesis – la influencia de los medios de comunicación de masas, fundamentalmente la radio, el disco y el cine, puede separarse en dos periodos: “la vieja guardia” (1930-1960) y “la salsa” (1960 - 1987). En ese primer periodo, en los inicios de la radiodifusión y la industria fonográfica en Colombia, Cali carecía de una “música propia” que frenara el impacto de la invasión cultural por parte de la industria transnacional del disco. Eventualmente la música afrocubana tomaría ese lugar, y esa tradición asociada al baile que la distinguía de otras músicas extranjeras, sentó las bases para la posterior adopción de la salsa. En el segundo periodo, emergen “los nuevos ricos”, una fuerza social dispuesta a invertir en la salsa y en las actividades comerciales relacionadas a ella. Es así que el movimiento salsero domina Cali, impacta otras ciudades antes ajenas a él como Medellín y Bogotá, y al ganar espacio en la televisión, “la salsa empieza a perder el estigma de origen negro y de barrio bajo, y se cotiza como signo de estatus” (1989, p. 149 - 154).

2.1.3 El Joe Arroyo

Álvaro José Arroyo, más conocido como El Joe Arroyo, fue un cantante y compositor cartagenero nacido el 1 de noviembre de 1955. Arroyo formó parte de diferentes agrupaciones musicales, a lo largo de su trayectoria se destacan dos momentos: su integración al grupo Fruko y sus Tesos, que se dio una vez radicado en la ciudad de Barranquilla y fue la mejor oportunidad de su carrera hasta ese momento; y su creación de la orquesta La Verdad. Además de la salsa, trabajó con otros géneros musicales como el son, el montuno, la cumbia “nativa”, así como

diversos ritmos colombianos y caribeños. A partir de estos géneros musicales desarrolló un estilo fusión, que nombrado a partir de una derivación de su nombre, el Joesón. Ganador de premios como el *Latin Grammy* y - en diversas ocasiones - el Congo de Oro, el Joe Arroyo es recordado como “uno de los infaltables de la cultura musical colombiana y el caribe del país” (Sarmiento, 2024).

Para conocer un poco más de la obra artística del Joe, más allá de los datos biográficos ya mencionados, será tomado el análisis realizado por Luisa Ossa (2004, p. 64 - 65), de la que es probablemente la composición más conocida del autor: La Rebelión. Esta canción, lanzada como parte del álbum “Musa Original” (1986), narra una historia de amor situada en la ciudad de Cartagena. La primera estrofa cuenta la llegada de los esclavos africanos traídos por los españoles, y en la segunda estrofa, el relato se enfocada en los protagonistas, una pareja africana que es maltratada por “el tirano español”. El clímax llega cuando, después de que su mujer es golpeada, el hombre se rebela en contra de su amo, y su grito “no le pegue a la negra”, se consolida como un *leitmotiv*, que será repetido varias ocasiones a lo largo de la pieza.

En palabras de Ossa (2004, p. 64 - 65), esta canción puede ser interpretada de dos formas, como un relato de amor y como una denuncia de las injusticias de la esclavitud. Al hablar de un caso particular, se presentan los impactos del racismo, tanto a nivel colectivo como individual, y el sufrimiento de estos individuos ayuda a que quien escucha la canción, pese a no haber vivido dichos acontecimientos, pueda identificarse con las víctimas de la discriminación. Al inicio de la canción, el Joe dice “Quiero contarle, mi hermano, un pedacito de la historia negra, de la historia nuestra, caballero”. Con esta frase el compositor rinde homenaje al pueblo afro-colombiano, pero al mismo tiempo declara que la historia negra, es también la historia de toda Colombia.

Otro elemento destacado por Ossa (2004, p. 64 - 64) es que el esclavo protagonista de esta historia se rebela por el deseo de proteger a la persona que ama de los maltratos a los que es sometida. En el ensayo “*freedom songs, love songs*”, Reagan (1999) asevera que el amor es necesario para cualquier lucha y que el amor es por sí mismo una revolución. A diferencia de otras historias de la esclavitud, aquí el esclavo toma un protagonismo activo en contra de la injusticia.

El enfoque dado a la historia y la tradición de la salsa puede ser visto como un considerable desvío del tema central de este trabajo. Sin embargo, como fue

demostrado en el análisis realizado por Ossa (2004, p. 64 - 64), la letra de la rebelión, al igual que gran parte de la producción artística del Joe, carga un tono de esperanza y orgullo por la herencia Afro-colombiana. Así como las palabras en sus canciones, las notas también están cargadas de significados e historia. Si tomamos como ejemplo el arreglo de “Noche de arreboles”, no es obligatorio conocer toda la historia la historia de la obra original, pero tener un entendimiento general de elementos como la herencia afrocubana, la influencia del jazz, la participación de músicos de diferentes partes del continente en el barrio latino de Nueva York y la experimentación del Joe con géneros musicales del caribe colombiano, pueden dotar a la reelaboración de una mayor complejidad y relevancia, al estar más en contacto con elementos que hacen parte del universo de la salsa.

2.1.4 De la salsa a la guitarra

Realizar un arreglo para guitarra instrumental de una pieza de salsa trajo consigo algunas dificultades. En primer lugar, pese a su popularidad y relevancia en el continente latinoamericano, y en el mundo en general, las composiciones y reelaboraciones de salsa no abundan en el repertorio para guitarra solista. Esta escasez en el repertorio fue uno de los factores que motivó la elección de “Noche de arreboles” como la pieza a ser reelaborada en el presente trabajo.

A pesar de la mencionada escasez de la salsa en el repertorio, fueron analizadas y usadas como referencia dos obras para guitarra instrumental: Son del barrio del compositor cubano Eduardo Martín y Llorarás, originalmente compuesta por el cantante y bajista venezolano Oscar D’León y reelaborada para guitarra solista por Miguel Ángel Velasco. En el caso de la obra escrita por Martín, se trata de una composición de son cubano. Sin embargo, en razón de las similitudes del son cubano con la salsa, ambas obras fueron útiles para entender cómo puede trabajarse este género musical en la guitarra solista.

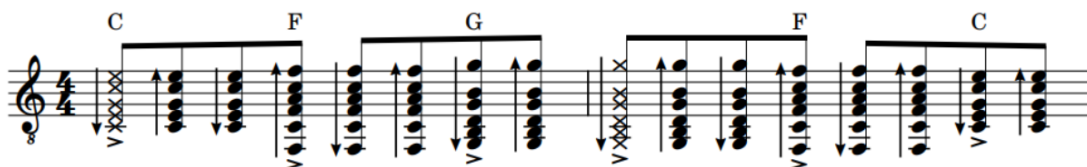
De las dificultades al hacer el arreglo, la más significativa fue reducir el formato instrumental y la polifonía presente en la salsa a la guitarra solista. Una orquesta de salsa suele estar formada por instrumentos de percusión, el bajo (bajo eléctrico en la mayoría de orquestas), el piano, el vocalista, los coristas y la sección de vientos. Sumado a lo anterior, en la salsa es común el uso de textura polifónica, en la que hasta los instrumentos de acompañamiento o base tienen líneas melódicas

relativamente independientes. Como resulta evidente, trasladar esta variedad de instrumentos a las seis cuerdas de la guitarra trae, inevitablemente, una pérdida de materiales rítmicos, armónicos y melódicos de la obra original. En la reelaboración de Velasco se observa que se optó por trasladar de forma casi totalmente fiel la línea melódica del vocalista, así como algunos contracantos y solos de los coristas y de la sección de vientos. La línea del bajo fue levemente modificada, pero fue trasladada de forma relativamente fiel en la reelaboración. En lo que respecta a los demás instrumentos, su participación en la versión original fue drásticamente reducida a un arpeggio en la reelaboración, que cumple las funciones de acompañamiento armónico y rítmico.

Pasando a comentar la obra de Martín, a continuación serán analizados algunos fragmentos donde son trasladados elementos característicos del son cubano, específicamente el patrón rítmico del acompañamiento de la guitarra y el bajo, y la melodía sincopada. Es necesario aclarar que, debido a la complejidad y diversidad de estilos y subgéneros de la música cubana, y de forma similar a las reelaboraciones para guitarra analizadas previamente, este análisis de “Son del barrio” será bastante superficial, pero en un futuro sería sumamente relevante la realización un estudio más profundo del trabajo de Martín.

En el son cubano, el acompañamiento rítmico de la guitarra puede tener diferentes variaciones, pero un rasgueo común es representado en el Ejemplo 27. Sin embargo, a pesar de que haya variaciones, hay tres elementos comunes en este patrón y en casi cualquier variación del mismo: el golpe apagado en el primer tiempo, los acentos en el primer, tercer y séptimo tiempo de corchea, y el hecho de que el cambio de acorde no se da al inicio o en la mitad del compás, sino en el segundo y tercer acento del rasgueo. Es necesario dejar en claro que este y otros ejemplos elaborados por el autor del presente trabajo, están escritos en 4/4, mientras que la pieza de Martín está escrita en 2/4, motivo por el cual en “Son del barrio”, este y otros patrones rítmicos ocupan dos compases en lugar de uno.

Ejemplo 27 – Patrón rítmico del acompañamiento de la guitarra en el son cubano.



Fuente: elaborado por el autor (2026).

En el Ejemplo 28 (del compás 182 al 189) se puede apreciar como Martín incorpora una variación del acompañamiento de la guitarra de son cubano, en el que están presentes los elementos característicos anteriormente mencionados. Sin embargo, este rasgueo no se encuentra de forma evidente en el resto de la obra.

Ejemplo 28 – Patrón rítmico de la guitarra en el son cubano, en la pieza Son del Barrio de Eduardo Martín (compases 177 a 194).

Fuente: MARTÍN, Eduardo. *Son del barrio (a Luis Zumbado)*. [S. l.: s. n.], [20--?]. 1 partitura. Disponible en: <https://pdfcoffee.com/son-del-barrio-3-pdf-free.html>. Acceso en: 10 ago. 2026.

Otro patrón rítmico del son cubano es el del acompañamiento del bajo, el cual está representado en el Ejemplo 29.

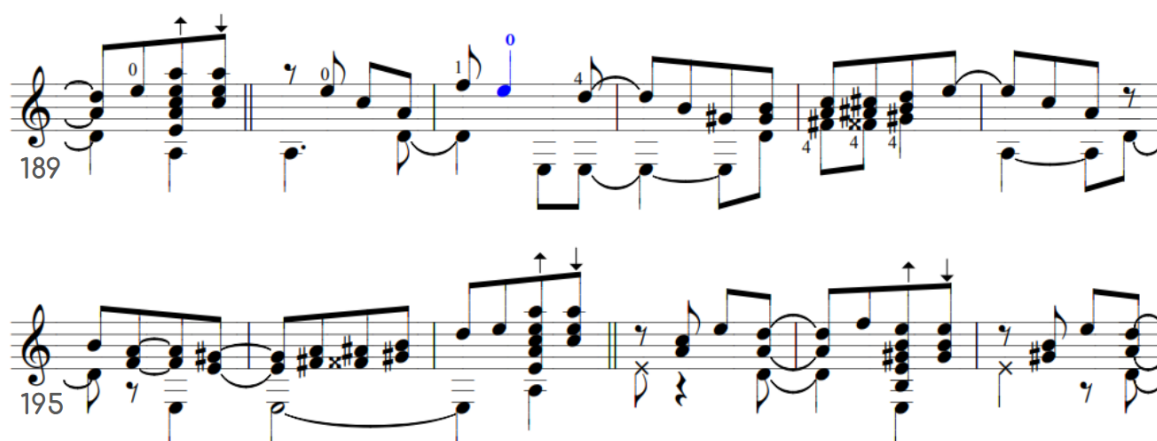
Ejemplo 29 – Patrón rítmico de acompañamiento para son cubano del bajo.



Fuente: elaborado por el autor (2026).

De forma similar a lo observado con el patrón de acompañamiento de la guitarra, el patrón de acompañamiento del bajo no está ampliamente presente a lo largo de la pieza. Algunos momentos donde el uso de este patrón es evidente son del compás 190 al 191 y del compás 195 al 196 (ver Ejemplo 30).

Ejemplo 30 – Patrón rítmico del bajo en el son cubano, en la pieza Son del Barrio de Eduardo Martín (compases 189 a 200).



Fuente: MARTÍN, Eduardo. *Son del barrio (a Luis Zumbado)*. [S. l.: s. n.], [20--?]. 1 partitura. Disponible en: <https://pdfcoffee.com/son-del-barrio-3-pdf-free.html>. Acceso en: 10 ago. 2026.

Finalmente, un aspecto característico del son cubano, que en contraste con los anteriores, es ampliamente abordado en la pieza, es la melodía sincopada. Como se puede apreciar en los Ejemplos 31, 32 y 33, casi toda la melodía está compuesta por notas sincopadas, y de las pocas notas que tienen su ataque en tiempos fuertes, la mayoría son notas “de paso”, que rara vez representan el inicio o final de un motivo o frase. Sumado a lo anterior, el bajo tiene más notas en los tiempos fuertes, lo que genera un contraste con la melodía.

Ejemplo 31 – Melodía sincopada, en la pieza Son del Barrio de Eduardo Martín (compases 0 a 11).

Allegro (♩ = 144) Eduardo Martín
molto ritmico e cantabile

The musical score for Example 31 consists of two staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, with a melody featuring syncopation and a repeat sign. The bottom staff is in bass clef, with a bass line containing triplets and sixteenth notes. The dynamic marking 'mf' is present at the beginning.

Fuente: MARTÍN, Eduardo. *Son del barrio (a Luis Zumbado)*. [S. l.: s. n.], [20--?]. 1 partitura. Disponible en: <https://pdfcoffee.com/son-del-barrio-3-pdf-free.html>. Acceso en: 10 ago. 2026.

Ejemplo 32 – Melodía sincopada, en la pieza Son del Barrio de Eduardo Martín (compases 36 a 49).

The musical score for Example 32 consists of two staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, with a melody featuring syncopation and a repeat sign. The bottom staff is in bass clef, with a bass line containing triplets and sixteenth notes. The dynamic marking 'mf' is present at the beginning.

Fuente: MARTÍN, Eduardo. *Son del barrio (a Luis Zumbado)*. [S. l.: s. n.], [20--?]. 1 partitura. Disponible en: <https://pdfcoffee.com/son-del-barrio-3-pdf-free.html>. Acceso en: 10 ago. 2026.

Ejemplo 33 – Melodía sincopada, en la pieza Son del Barrio de Eduardo Martín (compases 96 a 122).



Fuente: MARTÍN, Eduardo. *Son del barrio (a Luis Zumbado)*. [S. l.: s. n.], [20--?]. 1 partitura. Disponible en: <https://pdfcoffee.com/son-del-barrio-3-pdf-free.html>. Acceso en: 10 ago. 2026.

Para concluir esta sección del trabajo, es importante reconocer la labor de Martín y Velasco, así como otros músicos - que por falta de tiempo o de mayor indagación no han sido mencionados en este trabajo, o no han sido estudiados con la profundidad que merecen - quienes han realizado una notable labor en nutrir y expandir el repertorio de este instrumento, abordando géneros y estilos poco explorados, a través de obras de gran valor artístico y cultural.

2.2 SOBRE EL PROCESO DE CREACIÓN DEL ARREGLO

En esta última parte del trabajo, será descrito el proceso de elaboración del arreglo. Primero serán abordados de forma general aspectos como la elección de la tonalidad, la estructura formal, la melodía, el acompañamiento, entre otros; y posteriormente será discutido más a detalle cómo fue escrita cada una de las secciones de la reelaboración.

Para la creación del arreglo fue tomada como original práctico la grabación de “Noche de arreboles” lanzada en el álbum “Cruzando el milenio” (1999). La obra original está escrita en Sol menor. Sin embargo, en la reelaboración se optó por cambiar la tonalidad de la música a La menor, en razón de ser una tonalidad más cómoda, con más cuerdas al aire diatónicas, y con la fundamental de los acordes de tónica y dominante en las cuerdas 5 y 6, respectivamente.

2.2.1 Forma

En lo que respecta a la forma, se hicieron algunas modificaciones con respecto a la versión original. Para evidenciar estas modificaciones será representada la estructura formal de la versión original, y posteriormente serán señaladas las partes modificadas en la reelaboración. La grabación de “Noche de arreboles” tomada como referencia para la reelaboración, tiene la siguiente estructura:

- Introducción
- Estrofa 1
- Estrofa 2
- Instrumental 1
- Coro 1
- Instrumental 2
- Coro 2
- Instrumental 3
- Coro 3
- Instrumental 1 (x2)
- Coda

Es necesario aclarar que esta representación de la estructura es una versión bastante simplificada, cuyo fin práctico es dar una noción general de las partes de la obra. Esta estructura formal fue trasladada al arreglo, salvo por las secciones “Instrumental 1” y “Coro”.

En la grabación de el Joe, la sección “Coro” está compuesta por dos frases, una de las cuales es ejecutada por los coristas y la otra por el vocalista. Sin embargo, cada sección “Coro” tiene una extensión diferente, diferentes pregones cantados por el vocalista, entre otras variaciones. En razón de lo anterior, en la

reelaboración solo se adaptaron la primera y tercera ejecuciones del “Coro”. Pasando a la parte “Instrumental 1”, en esta los metales interpretan una melodía similar a la que posteriormente es ejecutada por los coristas en la sección “Coro”. Con el objetivo de no sonar redundante, la primera ejecución de la sección “Instrumental 1” fue eliminada en la reelaboración.

En suma, la estructura de la reelaboración es la siguiente:

- Introducción
- Estrofa 1
- Estrofa 2
- Coro 1
- Instrumental 2
- Coro 1
- Instrumental 3
- Coro 3
- Instrumental 1 (x2)
- Coda

2.2.2 Melodía

Por su parte, la melodía ejecutada por el cantante, así como la melodía ejecutada por los metales en las frases instrumentales, fueron trasladadas de forma relativamente fiel al arreglo, ya que fueron realizadas algunas modificaciones. En primer lugar, la melodía de la segunda estrofa (compases 13 al 21) pasó a ser ejecutada en la región grave del instrumento, con la intención de generar un contraste con respecto a la primera estrofa (compases 5 al 13) que tiene casi exactamente la misma melodía. En segundo lugar, las melodías de la trompeta y el trombón fueron transportadas a octavas diferentes a las usadas en la versión original, con el objetivo de adaptarse a la tesitura de la guitarra. Por último, como ya fue discutido, fueron sustituidos algunos pregones interpretados por el vocalista.

2.2.3 Acompañamiento rítmico y armónico

Pasando a comentar el tratamiento dado a la armonía en la reelaboración, vale la pena recalcar que no fue realizado un análisis exhaustivo de la obra original,

sino que se partió de una versión simplificada de la armonía, solo con acordes en triadas y en posición fundamental. Posteriormente, a esta versión simplificada de los acordes fueron añadidas tensiones, inversiones, pasajes cromáticos, etc. Sin embargo, ya que en algunos fragmentos se le dió un mayor énfasis a la polifonía en la guitarra, y en razón de las limitaciones del instrumento, se optó por reducir el acompañamiento armónico a solo algunas notas del acorde.

Para el acompañamiento rítmico se tuvieron como referencia los patrones del acompañamiento del piano, el bajo y la clave, los cuales están representados en el Ejemplo 27.

Ejemplo 34 – Patrones rítmicos de acompañamiento para salsa del piano, bajo y clave.

Patrón rítmico del acompañamiento del piano

Patrón rítmico del acompañamiento del bajo

Patrón rítmico de la clave

Fuente: elaborado por el autor (2026).

En la reelaboración se experimentó con estos patrones. No obstante, de forma similar a lo sucedido con el acompañamiento armónico, las limitaciones de la guitarra no facilitan que sean ejecutados todos estos patrones de acompañamiento a la vez. En consecuencia, en algunos momentos específicos del arreglo aparecen fragmentos de estos patrones, o variaciones de los mismos.

2.2.4 Descripción de cada sección del arreglo

El arreglo inicia con una sección de introducción (compases 1 al 5), indicada para ser tocada de forma “libre y expresiva”, que contrasta con el resto del arreglo que debe ser tocado *a tempo*. Este carácter libre es acentuado por algunas *fermatas*

y *ritardandos*. La melodía interpretada por el piano en la introducción de la grabación del Joe es trasladada a la introducción del arreglo, y es acompañada por: un bajo con varios cromatismos en el primer compás, un arpeggio de B7(alt) y una escala octatónica en el segundo compás, las notas Mi y Sol sostenido en la región grave (que sugieren el acorde de E7) en el tercer compás, y algunos arpeggios sobre el acorde de Am6 en el cuarto compás.

A continuación, en la primera estrofa, fue construida una polifonía entre la melodía y la línea del bajo (compases 5 al 13). Esta línea del bajo fue escrita usando como referencia el patrón rítmico del acompañamiento del bajo en la salsa, pero dándole un tratamiento más melódico, no solamente de acompañamiento. Ya teniendo la melodía y la línea del bajo, se fue experimentando con la digitación en la guitarra, buscando momentos en que algunos dedos de la mano estuvieran disponibles para adicionar notas que cumplieran la función de acompañamiento rítmico y armónico. Como otros elementos a destacar, en el noveno compás se puede apreciar el patrón rítmico del acompañamiento del piano sobre el acorde de La menor, y en los compases 12 y 13 es ejecutado un rasgueo, cuyo ritmo es una variación del patrón de la clave.

En la segunda estrofa (compases 13 al 21) se mantuvo esta textura polifónica y el acompañamiento reducido, con la diferencia de que la melodía principal fue transportada a la región grave del instrumento. Esto provocó que el contracanto en la región aguda fuera escrito diferente al de la sección anterior, siendo usados como referencia los patrones rítmicos del acompañamiento del piano y de la clave. Del compás 15 al 17 y en el compás 20 se pueden apreciar variaciones del patrón de acompañamiento del piano.

Pasando al coro (compases 22 al 37), en esta parte del arreglo predomina la textura de melodía acompañada, a excepción de algunos momentos en los que el bajo responde de forma más melódica a la melodía principal. De entre estos recursos usados en esta sección vale la pena mencionar los siguientes: un fragmento del pregón en los compases 2 y 27 en el que es pausado el acompañamiento, quedando únicamente la melodía armonizada por octavas paralelas; el uso de *chord melody* en un segmento del compás 28; la textura polifónica en el compás 29, generada por la melodía, la línea del bajo y una línea cromática en la región media; una secuencia de arpeggios de E°7 en el compás 34; un patrón de acompañamiento del piano en el compás 35; y finalmente, un arpeggio

en el compás 36, en el cual los dedos índice y medio tocan la melodía cantada por el Joe en la versión original (que en la reelaboración funciona más como un ostinato que como melodía), y los dedos pulgar y anular tocan una variación del patrón de acompañamiento del piano.

En la sección “Instrumental 2” (compases 38 al 41) se hace uso nuevamente de la textura, entre la melodía que es ejecutada por los metales en la versión original, y la línea del bajo. La sección “Instrumental 3” (compases 58 al 65) es similar a la anterior, con la diferencia de que es adaptada la melodía de los trombones en el registro grave de la guitarra. Esta sección es ejecutada dos veces: en la primera el bajo es tocado en *pizzicato* y en la segunda hay una variación de esta frase, con algunas respuestas armónicas en la región aguda del instrumento.

En la última ejecución del Coro (compases 66 al 69) fue escrita una variación, representando uno de los pregones interpretados por el vocalista. En esta sección se mantiene la polifonía entre la melodía y el bajo, salvo por el compás 67, en el cual fue escrita una percusión en las cuerdas y en la madera de la guitarra, imitando una convención rítmica presente en la versión original.

En la sección anterior al coda se repite casi lo mismo que en los compases 22 al 25, salvo por una variación en el último compás. Finalmente, para los últimos dos compases fue escrito un rasgueo en ritmo de tresillo, con un *glissando* descendente en el último acorde, dándole fin a la reelaboración.

3 CONCLUSIONES

Desde el inicio de este trabajo era clara la intención de trasladar una obra a la guitarra, pero no simplemente reescribirla, sino abordarla con cierta libertad creativa. Como ya fue discutido, esta es la definición que pertenece a la categoría de arreglo. Conocer el trabajo de Pereira fue una gran herramienta a la hora de clasificar de forma más efectiva las reelaboraciones analizadas, y ayudó a tener un mejor discernimiento de las prácticas de reelaboración.

Los límites establecidos por Pereira entre una práctica y otra no dejan de tener una cierta ambigüedad, específicamente entre la adaptación y el arreglo. De aquí surgen algunas preguntas ¿Cómo establecer límites más exactos entre las prácticas de reelaboración? ¿Podría determinarse un límite de aspectos estructurales modificados que separe estas dos prácticas? ¿Sería más lógico pensar en un porcentaje límite de modificaciones a la melodía, la forma o la armonía? Estas preguntas no buscan demeritar el trabajo de Pereira, quien hizo toda una reconstrucción histórica del uso de estos términos, sino que son inquietudes que pueden ser tratados en futuras investigaciones.

Por su parte, el análisis de las reelaboraciones de Marco Pereira, Raphael Rabello, Yamandú Costa, Roland Dyens, así como de otros autores que no formaron parte del análisis, como Sergio Assad y Paulo Bellinati, tuvo como objetivo evidenciar aspectos característicos del estilo de cada compositor, como las rearmonizaciones de Marco Pereira, las variaciones de Yamandu, la polifonía de Dyens, etc.

Estudiar a estos autores fue una gran inspiración a la hora de realizar el arreglo. Sin embargo, en el arreglo resultado de este trabajo se hace evidente que, de los autores analizados, la mayor influencia fue Roland Dyens. Durante todo el proceso de reelaboración, hubo una marcada intención por explorar la textura polifónica en la guitarra, con una melodía principal, un contracanto respondiendo a esa melodía y, en ocasiones, un tercer contracanto con una función mayormente de acompañamiento armónico. Al igual que en las reelaboraciones analizadas, la textura polifónica es ocasionalmente alternada con otros recursos como escalas y arpeggios.

El haber indagado sobre la historia de la salsa, su impacto en Colombia, y la trayectoria artística del compositor Joe Aroyo; fue necesario para contextualizar al

lector del género reelaborado. La revisión bibliográfica evidenció elementos idiomáticos del género que podían, y probablemente debían, ser trasladados a la reelaboración.

Un aspecto que no fue trasladado al arreglo fue la experimentación del Joe con los géneros musicales del caribe, ya que se le dio más importancia a algunos patrones rítmicos heredados de la música afrocubana y a elementos característicos del jazz, como los acordes en tétradas o el uso de *drops*. No obstante, en futuras reelaboraciones sería sumamente interesante abordar el desafío de estudiar y adaptar el joesón a la guitarra instrumental.

En lo que respecta al proceso de creación del arreglo, un aspecto relevante es que, para cada compás escrito en el arreglo, hubo una o varias versiones de dicho compás que fueron descartadas, ya sea porque la idea sonaba mejor en la mente que en la realidad, o porque dicha idea representaba alguna dificultad técnica para ser ejecutada en el instrumento. Esto le da una complejidad interesante a cualquier pieza musical, que no está sólo constituida por la versión final, sino que por detrás hay toda una constelación de versiones descartadas que fueron parte del camino para llegar al resultado final. El acto de reelaborar una obra musical, así como implica tomar decisiones, también conlleva tener la paciencia necesaria para, en ocasiones, retroceder varios pasos, hasta encontrar la combinación de notas que satisfaga el gusto y objetivo del autor.

El mayor aprendizaje al escribir esta investigación fue entender que, pese a sus ya mencionadas limitaciones, la guitarra es un instrumento sumamente versátil. Se espera que este trabajo ofrezca a futuros arreglistas una mayor claridad en el ámbito de las reelaboraciones, algunas herramientas y recursos idiomáticos del instrumento, pero sobre todo, un interés por innovar y experimentar con las posibilidades que nos ofrece la guitarra.

REFERENCIAS

ACHA, J. C. P. **Arreglo de Música Popular en Guitarra Clásica**: Estrategias y técnicas a la hora de arreglar música popular en la guitarra de concierto, basándose en el arreglo de Alfonsina y el mar de Roland dyens. 2021. Trabajo de Conclusión de Curso (Licenciado en Música) – Universidad Federal de Integración Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2021.

ARAGÃO, P. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. *In: Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro: PPGM-UNIRIO, 2001, p. 94-107. Disponible en: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/40/8>. Acceso en: 22 jun. 2026.

BESSA, V. A. D. Apontamentos para o estudo do arranjo da Música Popular Brasileira: História, fontes e perspectivas de análise. **Actas VI Congreso IASPM-AL**, 2005.

DIZEO, E.; CABRAL, A. **La Foule**. Adaptación para guitarra de Roland Dyens. Transcripción por Nessuno. [S. l.]: ClassClef, 5 nov. 2011. 1 archivo PDF (7 p.). Disponible en: <https://www.classclef.com/pdf/La%20Foule%20by%20Roland%20Dyens.pdf>. Acceso el: 23 jun. 2026.

JOBIM, A. C. **Luiza**: MPB. Arreglo para guitarra de Marco Pereira. Río de Janeiro: Instituto Antonio Carlos Jobim: Jobim Music, 1987a. 1 partitura. Período: Música popular urbana.

JOBIM, A. C. **Luiza**: MPB. Arreglo para guitarra de Raphael Rabello; transcripción de J. Fernando Presta. Río de Janeiro: [s.n.], 1987b. 1 partitura. Período: Música popular urbana.

JOEARROYOVIDEO. *Joe Arroyo - Noche De Arreboles*. YouTube, 7 ene. 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=XXXXXXXXXXXX>>. Acceso en: 1 jul. 2026.

LÓPEZ CANO, Rubén. **La salsa en disputa: apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad**. *Etno-Folk: Revista Galega de Etnomusicoloxía*, n. 14-15, p. 522–541, 2009.

LUDENS. *Llorarás - Óscar D'León [Guitarra sola]*. YouTube, 14 may. 2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7hPispu_uSY>. Acceso en: 1 jul. 2026.

OSSA, Luisa. **Conciencia social y la herencia africana en la salsa de Joe Arroyo y Grupo Niche**. *Afro-Hispanic Review*, v. 23, n. 2, p. 62–69, 2004.

PEREIRA, F. V. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. Tesis (Doctorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponible en: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-24062011-104128/>. Acceso en:

21 jun. 2026.

PERNAMBUCO, J. **Sons de carrilhões: maxixe-choro**. Arranjo de Yamandu Costa. Transcripción de Luzia. [S. l.], 2021. 1 partitura. Disponible en: scribd.com. Acceso en: 22 jun. 2026.

POR UNA Cabeza - Yamandu Costa. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (4 min). Publicado por el canal Yamandu Costa. Disponible en: <https://youtu.be/3RZPjxnVJ40?list=RD3RZPjxnVJ40>. Acceso el: 23 jun. 2026.

SANMIGUEL, A. U. La Salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación. **Boletín Socioeconómico**, Cali, n. 19, p. 142-154, abr. 1989.

SARMIENTO, D. J. **Joe Arroyo: el sonero inmortal de la salsa**. *Señal Colombia*, 29 out. 2024. Disponible en: <https://www.senalcolombia.tv/cultura/joe-arroyo-biografia-exitos-muerte-homenajes>. Acceso en: 1 jul. 2026.

YAMANDU Costa interpreta ritmo colombiano. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (5 min). Publicado por el canal Yamandu Costa. Disponible en: <https://youtu.be/EXeHPUMpM2U?list=RDEXeHPUMpM2U>. Acceso el: 23 jun. 2026.

ANEXOS

ANEXO A – Arreglo de “Noche de arreboles”

Noches de arreboles

Joe Arroyo

Arr: Juan Diego Bello Herrera

$\text{♩} = 70$
p
Libre y expresivo
rit.

$\text{♩} = 90$
a tempo
mp

mf
mf
f
mf
p

BI
 BVII
 BI
 BV

4
 6
 8
 10
 12
 14

2

16 *mf*

18 *mf* XII XII XV XIII BI

20 *p* *mf*

22 BIII *f*

24 BVII BIX *mp* *f*

26 BV *f*

28 BIII BII

30 BIII *mf* *f*

32 *mf* *mp* *f*

34 *mf*

36 *p* *f*

38 *mf*

40 *f*

42 *mf* *f*

44 *mf* *mp* *f*

46 *f*

BVII BIX

BIII

BVII BIX

BV

4

48 *mf* *BIII BII* *f*

50 *mf* *BIII* *f*

52 *mf* *BVII BIX* *mp* *f*

54 *mf*

56 *p* *i m a m i m a m i m a m i m a m* *f*

58 *pizz.* *mp* *f*

60

62 *mf*

64 *f*

66 *mf* Percusión con los dedos en la madera
Percusión con pulgar en las cuerdas graves
(mano izquierda en el acorde G)

68 *f*

70 *mf* BIII *f*

72 *mf* BVII BIX *mp* *f*

74 *mf* BIII *f*

76 *mf* BVII BIX *mp* *f*

78 *ff*