

Propuesta didáctica para la improvisación en el montuno tomando como referente al trompetista Alfredo “Chocolate” Armenteros.

David Felipe Ortega García

2014175027

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

PROYECTO DE GRADO

BOGOTÁ D.C 2021

“Propuesta didáctica para la improvisación en el montuno tomando como referente al
trompetista Alfredo “Chocolate” Armenteros.”

Proyecto para optar al título de Licenciado en Música.

David Felipe Ortega García

20114175027

ASESOR:

Rogelio Alberto García Henao

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

PROYECTO DE GRADO

BOGOTÁ D.C 2021

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo crear una propuesta didáctica en la cual se exponga el lenguaje usado en algunas improvisaciones de Alfredo “Chocolate” Armenteros en el montuno, mediante la revisión histórica de su carrera, lo que permite establecer tres etapas evolutivas en las cuales alcanza diferentes aspectos interpretativos. Dichas etapas evolutivas están sujetas al análisis de su obra, cada etapa evolutiva es representada por dos solos grabados, los cuales son analizados y posteriormente estructurados en una propuesta didáctica con tres niveles correspondientes a las etapas evolutivas.

Contenido

“Propuesta didáctica para la improvisación en el montuno tomando como referente al trompetista Alfredo “Chocolate” Armenteros.....	1
1-INTRODUCCIÓN	8
1.1 Descripción del problema	9
1.2 Pregunta de investigación	11
1.3 Justificación	11
1.4 Objetivos	12
1.4.1 Objetivo general	12
1.4.2 Objetivos específicos.....	12
2 -ANTECEDENTES INVESTIGATIVOS	13
3 - <i>MARCO TEÓRICO – MAPEO</i>	16
3.1 Improvisación.....	17
3.2 ¿Qué es el Montuno?, género Son Montuno, base rítmico armónica.....	23
3.3 Alfredo “Chocolate” Armenteros, alcances interpretativos en la improvisación.	30
4-MUESTREO.....	38
4.1 Criterio de selección.....	38
4.2 Son cubano y son montuno, asociaciones sobre una propuesta esquemática de análisis musical	42
4.3 Definición de las secciones emergentes para la canción	43
4.4 Definiciones de las técnicas de la trompeta usadas en el son cubano, específicamente, en el montuno como sección y/o como subgénero.....	64
5-METODOLOGÍA.....	69
5.1 Modelo de Análisis.....	72
5.2- ANALISIS	74
6 -PROPUESTA DIDÁCTICA.....	90
6.1-Nivel 1 – Etapa evolutiva iniciación.....	92
6.2-Nivel 2 -Etapa evolutiva consolidación.....	101
6.3-Nivel 3 -Etapa evolutiva madurez.....	110
7. CONCLUSIONES	121
Referencias	124
Anexos.....	126
Verificación de pertinencia por parte de expertos	127

Índice de ilustraciones

Ilustración 1 patrón martillo del bongo.....	27
Ilustración 2 patrón de la marcha en las congas tomado de: el libro 100 montunos	27
Ilustración 3t tumbao básico del bajo en el montuno tomado de: el libro 100 montunos.....	27
Ilustración 4 mambo base del montuno en el piano tomado de: el libro 100 montunos.....	27
Ilustración 5 descripción de la conga y la turbadora	28
Ilustración 6 representación gráfica del frullato en la partitura	65
Ilustración 7. Representación del Bending	67
Ilustración 8 representación en la partitura del <i>glissando</i>	68
Ilustración 9 frase para las niñas y para las señoras.....	74
Ilustración 10 frase escogida No puedo comer vistagacha	77
Ilustración 11 frase escogida solo 1 Trompeta en montuno	79
Ilustración 12 frase escogida solo 2 trompeta en montuno.....	82
Ilustración 13 frase escogida lágrimas negras.....	85
Ilustración 14 frase escogida El Manisero	87
Ilustración 15 nota larga calentamiento nivel 1.....	93
Ilustración 16 <i>bending</i> con las notas de la tónica	94
Ilustración 17 <i>bending</i> en las notas del acorde de tónica y dominante.....	95
Ilustración 18 interpretación del <i>bending</i> - glissando de Armenteros	95
Ilustración 19 Arpegios presentación A	96
Ilustración 20 arpegios presentación B	96
Ilustración 21 arpegios presentación C	97
Ilustración 23 nota larga sincopa nivel 2.....	101
Ilustración 24 <i>flutter</i> en la quinta del acorde	102
Ilustración 25 <i>flutter</i> con las notas de cada acorde.....	103
Ilustración 26 <i>flutter</i> sobre citas	103
Ilustración 27 arpegio con notas de paso y bordaduras presentación A.....	104

Ilustración 28 arpegios con notas de paso y bordadura presentación B	105
Ilustración 29 arpegio con notas de paso y bordadura presentación C.....	105
Ilustración 31 calentamiento nivel 3 sin bomba principal.....	111
Ilustración 32 propuesta de acompañamiento bajo sobre la nota larga	112
Ilustración 33 figuras ternarias- tresillo de corchea	112
Ilustración 34 figura ternaria tresillo de negra	113
Ilustración 35 figuras ternarias seisillos	113
Ilustración 36 combinación de las figuras ternarias - tresillo de negra y corchea.....	114
Ilustración 37 combinación de las figuras ternarias. tresillo negra y seisillo	114
Ilustración 38 combinación de las figuras ternarias. tresillo de negra, corchea y seisillo	115

INDICE DE TABLAS

tabla 1 esquema échale salsita	46
tabla 2 esquema las cuatro palomas	46
tabla 3 esquema suavcito	47
tabla 4 esquema la habana tiene su son	48
tabla 5 esquema don lengua	49
tabla 6 esquema salome	50
tabla 7 esquema esas no son cubanas	50
tabla 8 esquema entre preciosos palmares	51
tabla 9 esquema no juegues con los santos	52
tabla 10 esquema bardo	53
tabla 11 esquema papa upa son montuno	54
tabla 12 esquema la gente del bronx	55
tabla 13 esquema dame un cachito pa huele	56
tabla 14 esquema juventus amalia	56
tabla 15 esquema el palo tiene curujey	57
tabla 16 esquema apurrlame mujer	58
tabla 17 esquema tocoloro	59

tabla 18 esquema kilo quique y chocolate	59
tabla 19esquema se acabaron los guapos en yateras	60
tabla 20 esquema no llores mas	61
tabla 21 analsis para las niñas y para las señores	75
tabla 22 análisis no puedo comer vistagacha	77
tabla 23 análisis trompeta en monutno	80
tabla 24 analisis tropeta en montuno solo 2	83
tabla 25 analisis lagrimas negras	85
tabla 26 Análisis el manicero	88

1-INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende desarrollar una propuesta didáctica para la improvisación en el montuno, tomando como referente al maestro Alfredo Armenteros. Para ello se realiza un acercamiento al lenguaje improvisatorio mediante el análisis de seis de sus solos, buscando sus características estilísticas.

En primer lugar, se realiza una conceptualización de la improvisación tomando como referente los planteamientos expuestos por Wade Matthews en su libro “Improvisando la libre creación musical” junto con la relevancia que le da Dalcroze a la improvisación como herramienta para fomentar y fortalecer la creatividad musical (Cárdenas, 2017) .

Posterior a esto se hace una revisión bibliográfica del sentido de la palabra montuno, a qué refiere, cuál es el género o la sección de la canción, cuáles son sus características estructurales y el formato instrumental.

Para terminar la exposición del marco teórico, se presenta una revisión histórica de la vida artística del maestro Alfredo Armenteros, basada en el libro “MUSIC FROM CUBA” del escritor Charley Gerard. Dicha revisión permite establecer un orden cronológico de sus destrezas interpretativas y así abordar seis solos que interpretase a lo largo de su carrera con diferentes características progresivas.

En segundo lugar, se establecen criterios de selección que permiten escoger seis obras en las que Alfredo Armenteros fue partícipe y en las cuales se encuentran solos de su autoría, con el fin de ser transcritos. A continuación, se realiza una propuesta esquemática que permite dilucidar el montuno como sección del género son cubano (también conocido como son) y del subgénero son montuno (perteneciente al género son cubano). Para finalizar este momento de la investigación se esclarecen tres técnicas interpretativas que Alfredo Armenteros suele hacer parte de sus solos.

En tercer lugar, se establece un modelo de análisis basado en el libro “The jazz style of John Coltrane” de David Baker. De este se extraen algunos de los datos esenciales para la investigación como los recursos melódicos y armónicos más comunes. Con base en este modelo de análisis se crea una tabla que permite encontrar los parámetros más recurrentes

en Alfredo Armenteros y basado en estos criterios, se realiza un análisis de algunos fragmentos de cada uno de los solos, en los que se encuentran diferentes habilidades técnicas e interpretativas las cuales son tenidas en cuenta para la formulación de la propuesta didáctica.

Como punto final se realiza la propuesta didáctica antes mencionada, basada en las tres etapas evolutivas establecidas – iniciación, consolidación y madurez -. A cada una de estas etapas le corresponde un nivel de la propuesta de acuerdo con la dificultad que representa y a la evolución de Alfredo Armenteros.

1.1 Descripción del problema

Durante el tiempo en el que el investigador cursó la catedra de trompeta en la Universidad Pedagógica Nacional, tuvo la fortuna de recibir clase de tres maestros diferentes.

En los primeros años de enseñanza de la catedra junto al primer maestro, el tema de la improvisación fue abordado desde el inicio de cada semestre con una transcripción de un solo y su interpretación al pie de la letra como nota del primer corte. Así, durante los primeros cuatro semestres, en los semestres siguientes el tema de la improvisación no fue abordado desde ninguna perspectiva por parte de los dos maestros posteriores.

Esta situación, junto a la catedra impartida por la maestra Gloria Valencia, en la que se estudiaron algunos modelos pedagógicos como Dalcroze y Martenot reflejan un carente énfasis de la improvisación en la catedra de trompeta. Como se dijo los modelos pedagógicos estudiados en la catedra de la maestra Gloria Valencia, muestran una escuela fuerte sobre la improvisación como herramienta de la pedagogía musical que fomenta la inteligencia musical y la creatividad del artista.

Cabe aclarar que, aunque en los años de formación con el primer maestro se hiciera uso de la transcripción e interpretación de un solo (tarea que aporta en la improvisación), no se trabajaba la improvisación vista desde la perspectiva del estudiante y tampoco se fomentaba la creación de nuevos discursos.

Las nombradas carencias de la herramienta improvisatoria en las clases fueron evidentes cuando el investigador participara en los conjuntos Nogal jazz big band y Orquesta de músicas del caribe. En estos conjuntos fue evidente que la improvisación era un complemento importante para cada intérprete en este tipo de músicas.

Encontrarse entonces con que en el espacio de Orquesta músicas del caribe en el cual el investigador es partícipe, no se abordaba la improvisación con una didáctica que permitiera su aprendizaje termina por generar interrogantes como ¿por qué si en las músicas populares y especialmente en las músicas caribeñas en donde la improvisación es una herramienta recurrente, no se aborda como lo sugieren los grandes exponentes de la pedagogía moderna?

El desenlace a estos interrogantes termina dejando en el investigador una duda. Esta tiene que ver con ¿cuánto se ha hablado de la improvisación en las investigaciones de la carrera? finalmente lleva a una inspección de dichos trabajos. En estas revisiones se evidencia que no son pocos los trabajos que abordan la improvisación con didácticas y desde diferentes aspectos, pero en su mayoría son trabajos dirigidos a la música colombiana.

Esto pone en evidencia que las músicas del Caribe no han sido abordadas lo suficiente aún y menos en la herramienta de la improvisación enfocada a esta música, de esta manera el investigador desea presentar un trabajo que pueda fortalecer su discurso como improvisador basándose en algún aspecto de estas músicas de las cuales no se ha hablado mucho y también tomando como referente algún interprete. Así junto a la recolección de datos y revisión de antecedentes se llega a la pregunta de investigación.

Esta pretende dar al estudiante de trompeta de la Universidad Pedagógica Nacional una herramienta didáctica para abordar la improvisación ya que en la catedra se carece del estudio de ella. También entregar al maestro una herramienta para encontrarse con la improvisación en la catedra si así lo quisiera.

1.2 Pregunta de investigación

¿Qué elementos musicales encontrados en seis solos de Alfredo Armenteros, pueden contribuir a la creación de una propuesta didáctica para la improvisación del montuno, en la trompeta?

1.3 Justificación

En la Universidad Pedagógica Nacional la catedra de trompeta está dirigida al desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas sobre un repertorio Eurocentrista. En el desarrollo de este repertorio se deja de lado la importancia pedagógica que tiene la improvisación como herramienta para fortalecer la creatividad.

Esta iniciativa pretende fortalecer aspectos referentes a la improvisación en el investigador, primeramente. Esto quiere decir que durante el proceso que se ha llevado a cabo en el pregrado es evidente una carencia del estudio sobre improvisación por parte del investigador, dicha situación proviene tanto de la falta de interés propio como la ausencia de recursos brindados por la academia.

En relación con lo anterior cabe acotar que el deseo por estudiar la improvisación proviene de un proceso en el cual se cursaron tres estilos de Conjunto (Banda, big band, orquesta del caribe). Durante este proceso fue evidente que el recurso de la improvisación es utilizado mayoritariamente en las músicas populares como el jazz o la salsa, pero que también la incorpora en su repertorio la música académica desde el renacimiento en el siglo XXI, (Alcalá-Galiano, 2007)

Debido a esto se llega a la conclusión que existe un vacío entre la ya nombrada catedra de trompeta y las necesidades interpretativas de la música, ya que es evidente que la improvisación es una herramienta que se viene estudiando desde siglos atrás por los académicos. Por lo cual el investigador toma la decisión de enfocar su trabajo en la búsqueda de recursos que le permitan ampliar su lenguaje a la hora de improvisar y que también contribuyan a los estudiantes de la universidad para sus procesos. En conclusión, el

investigador decide intentar llenar el vacío de la improvisación enfocando su trabajo de grado hacia la enseñanza de este recurso sobre el montuno.

Como primer punto, siendo intérprete, considera que las músicas caribeñas son la línea musical en la que se enfocara el resto de su carrera, por lo tanto, el énfasis del trabajo va dirigido hacia el montuno.

Como segundo punto poder elaborar un material que contenga recursos didácticos para la ayuda del aprendizaje de la improvisación en la Universidad Pedagógica Nacional dirigido a los estudiantes de trompeta.

Finalmente construir una propuesta didáctica que parta de la reflexión de los procesos pedagógicos para la enseñanza musical aprendidos en la carrera y el análisis de un intérprete cuya vida artística es expuesta en tres momentos evolutivos, de esta manera es que el investigador desea concluir su proceso.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo general.

Construir una propuesta para el aprendizaje de la improvisación, tomando como referente a Alfredo chocolate Armenteros en el montuno, a partir de la jerarquización de los elementos encontrados durante la investigación.

1.4.2 Objetivos específicos.

- Exponer el lenguaje improvisativo de Alfredo Armenteros desde la perspectiva del investigador, mediante la recolección de antecedentes de la vida artística, las improvisaciones y la misma propuesta.

- Identificar las dimensiones del “Montuno” sobre las que el trabajo desea profundizar.

- Construir una propuesta didáctica mediante la reflexión de la vida y obra de Alfredo Armenteros, las dimensiones del montuno y los saberes pedagógicos aprendidos en la carrera.

2 -ANTECEDENTES INVESTIGATIVOS

Durante la primera fase del presente trabajo en la que se delimita el tema y se hace la revisión de antecedentes, la idea inicial del proyecto parte con la investigación dirigida hacia la trompetista holandesa Maite Hontele y su improvisación en la salsa, con esto se quiere aclarar que Alfredo “Chocolate” Armenteros y montuno surgen como derivados de la búsqueda del origen del estilo de Maite y de la salsa.

Esto quiere decir que durante la investigación previa se pudo observar que el estilo interpretativo de Maite Hontele proviene de una tradición que algunos trompetistas han dejado años atrás, y que dicha tradición se refleja en algunos artistas de la escena musical colombiana como la ya mencionada Maite o el trompetista cubano “Batanga” quienes a la fecha están erradicados en Colombia y mantienen un estilo interpretativo proveniente del estudio de la tradición cubana en artistas como Alfredo Armenteros o Luis perico Ortiz. De esta manera el investigador determina que para poder abordar el lenguaje de la improvisación prefiere abordar al trompetista Alfredo Armenteros.

Debido a esto la investigación termina dirigiéndose a la música interpretada por Armenteros, la tradición cubana del son y el son montuno, dos de los géneros que dan vida al movimiento de la salsa. (Rondón, 2017)

A continuación, se presentan algunos documentos los cuales contribuyen a la construcción del documento:

RODRIGUEZ MIGUEL ANGEL (2007) *PROPUESTA METODOLÓGICA PARA DESARROLLO DE LA IMPROVISACIÓN A PARTIR DE LAS NOTAS GUÍA*. TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO COMO LICENCIADO EN MÚSICA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.

El enfoque de esta tesis es la improvisación y como desarrollar un discurso a través de las notas guías. Estas son una serie de notas que podemos usar en la improvisación que permite

tener un discurso más coherente entre las melodías que se improvisan y la armonía que se está tocando.

Habla de la improvisación como una expresión de cada subjetividad y por lo tanto no debe ser repetitiva (hablando de la tradicional forma de improvisar; transcripción de frases, lectura de lo transcrito, repetición hasta a prender de memoria).

En el texto también destaca la importancia de la improvisación como lo nombra Matenot, manejar la improvisación como parte fundamental de las clases, las capacidades cognitivas de cada estudiante.

Este trabajo realiza un estado del arte por medio de la lectura de monografías posterior a esto destaca la lectura de libros como “improvisación *Made Easier, seis cuerdas* Gustavo Gregorio y estructura de la estructura de la mente de Gardner.

Esta tesis contribuye a la propuesta mediante la idea de exponer la improvisación como una herramienta pedagógica. Establece ejercicios basados en la descripción de la nota guía.

ROJAS SUAREZ, WILLIAM ALEXIS (1998) *ANALISIS DE LA IMPROVISACIÓN MELÓDICA EN EL PORRO PALITIO*. TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Este trabajo se enfoca en el porro palitiao, como se conforma una banda de porro, y que función cumple cada instrumento en la banda. Tiene un recuento histórico de los contextos culturales que desencadenaron en el nacimiento de este género y el porqué de la inclusión de cada instrumento a la orquestación que se tiene hoy en día en una banda de porro.

Es importante el punto anterior porque guía la improvisación que ya fue escogida. Esto quiere decir que nos dice que la improvisación se analiza mejor desde un género ya que cada uno de estos tiene diferentes aspectos a los que obedece cada intérprete del género escogido.

Habla sobre la improvisación como un acto comunicativo que está delimitado por un contexto socio cultural, y que como un lenguaje se nutre de toda información auditiva. Es

importante reconocer que la improvisación es un lenguaje y como tal debe ser organizado y estructurado para poder responder a los acontecimientos posteriores donde se requiera.

En esta monografía también encontramos el análisis de las improvisaciones realizadas por intérpretes más destacados en el porro, en donde se muestra que, para improvisar aparte de transcribir estos solos, se debe tener en cuenta muchos aspectos como la armonía, el ritmo, las métricas, funciones tonales, para poder apropiarse de eso que se transcribió, y utilizarlo a nuestro gusto sin ser una copia exacta.

Destaca constantemente en su tesis los libros de Erickson Robert *la estructura de la música* Fernandez Ortiz *La música afrocubana* y Hemsí de Gaiza, Violeta *la improvisación musical*, como parte importante de su selección de documentos y la selección y análisis de los fonogramas.

Como parte final de su trabajo realiza una composición basada en las experiencias una especie de investigación cualitativa.

CÁRDENAS SIERRA, LAURA MARÍA, (2017) *SUITE COLLAGE*. TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN MÚSICA.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Este trabajo está basado en la construcción de un discurso improvisativo por medio de la composición. Allí se encuentra una comparación entre improvisación y composición, refleja cómo estas dos mantienen una relación constante en el quehacer musical nutriendo la composición a la improvisación y viceversa.

Para realizar este trabajo la autora realiza una investigación exhaustiva sobre la improvisación y la composición y usando estos dos medios de creación. Expone la suite Collage una obra basada en los tipos de improvisación de Matthews.

Para poder realizar la suite collage esta investigación se nutre de una bibliografía extensa sobre la improvisación y las herramientas pedagógicas que permitan enseñar la improvisación. Durante el presente trabajo hace constante hincapié en algunos capítulos de la *Suite Collage* ya que en esta se encuentran herramientas para la enseñanza de la

improvisación y bibliografía extensa sobre la improvisación y su aporte al desarrollo de la creatividad.

3 -MARCO TEÓRICO – MAPEO

Como punto de partida, se tomará en cuenta la bibliografía encontrada en la revisión de los antecedentes. Para el primer punto del marco teórico, la improvisación, se tendrá en cuenta el trabajo de grado de Laura Cárdenas y el libro de Wade Matthews describiendo la relevancia de dicha herramienta pedagógica para la creatividad y también como fuente de información sobre el intérprete y la música.

Como segundo punto se encuentra la descripción del montuno del cual se realiza un recuento histórico que pretende exhibir el nacimiento de la palabra montuno, sus antecesores musicales, el formato y cómo evoluciona. Para este punto se tuvo en cuenta los libros de Rebeca Mauleon “101 montunos” y “guía para piano y ensamble” como ejes principales.

Por último, aparece la referencia a Alfredo “Chocolate” Armenteros, en este capítulo se realizará un barrido histórico que permita al investigador encontrar etapas cruciales en su vida como artista y así delimitar la búsqueda de las muestras sonoras a estas etapas primordiales. Para este punto se tendrá en cuenta el libro “MUSIC FROM CUBA” Mongo Santamaria, Chocolate and Cuban musicians in the United States”

3.1 Improvisación

[...]”La improvisación en la música ha existido siempre a lo largo de la historia, podemos decir, que fue la forma original de componer en un principio y ha sido la responsable de las transformaciones periódicas que han sufrido las formas musicales, y la tradición escrita no ha sido más que la forma patente de desarrollo y refinamiento para su conservación”. (Alcalá-Galiano, 2007)

Como lo refleja Alcalá la improvisación está implícita desde el génesis de la música debido a la manera en que se enseñaban algunas piezas musicales a través de la tradición oral, o como se interpretaban dichas piezas sin tener la guía fidedigna de la notación. De esto se entiende que dichas interpretaciones terminaban por tener contenido nuevo o variantes que provienen de cada interprete haciendo de esto una forma de componer e interpretar piezas antes de la notación musical en el siglo X.

Como consecuencia de la creación de notación, la improvisación termina tomando un carácter diferente, en el que los compositores deciden en qué momento específico desean escuchar la creatividad del interprete abriendo un espacio para la improvisación. Un ejemplo de estas improvisaciones es el *jubilus* [...] *“un largo melisma florido encontrado en la última sílaba de ciertos aleluyas, que han sido conservados en los códigos de la primitiva liturgia cristiana”.* [...] *“San Agustín en varios de sus sermones (354- 430) describió este jubilus como el exponente musical de cierto sentimiento de alegría con ausencia de palabras: La expresión de la mente plena de regocijo.”* (Ferrer, 2007)

Es evidente entonces que la improvisación siempre ha sido parte de la música como una herramienta de composición y que a través del tiempo se ha venido transformando según los requerimientos de cada época. [...] *“Bach y Haendel, así como otros compositores de la época escribían frecuentemente los preludios de sus suites para teclado en forma de simples sucesiones de acordes, sobre los cuales el ejecutante debía desarrollar un movimiento introductorio según su gusto”* (Ferrer, 2007).

De esta manera se puede deducir que la improvisación ha venido tomando diferentes características de su paso por los años, se ha convertido en una herramienta que contribuye a las piezas de un compositor, dando al interprete un espacio para expresar su conocimiento

Dicho conocimiento hace referencia al contexto sobre la pieza, hacia el Barroco las *cadenzas* que escribían los compositores reflejaban un ejemplo de cómo improvisar teniendo en cuenta todo el contenido temático de las piezas que se venía interpretando, de esta manera si el intérprete se atrevía a ejecutar una *cadenza* de su autoría en cambio de la escrita por el compositor, dicha improvisación debía cumplir ciertos parámetros afines a la composición. A un que esta afirmación parezca obvia permite entender que la improvisación posterior a la notación musical es una exposición de las características más representativas de una pieza, por medio de un intérprete que compone algo nuevo desde su perspectiva.

Años más tarde la improvisación es mucho más evidente y trabajada hacia el romanticismo, un ejemplo de esto son las *arias* escritas para los famosos castrati italianos, quienes exigían a los compositores florituras y ornamentos en sus obras que después eran llevados a interpretaciones magistrales, e improvisaciones esporádicas que buscaban cautivar el público de ese entonces.

La improvisación en la música académica siempre ha estado presente pues como se dijo antes, es el primer recurso compositivo en la historia de la música y durante años ha sido la herramienta que da pie a nuevas expresiones. A la fecha la música académica del siglo XXI incorpora improvisación en gran cantidad de sus composiciones como se puede apreciar en la obra de Anton Webern un pionero de la denominada era contemporánea.

De manera paralela a la música académica las expresiones musicales encontradas en los pueblos y las clases sociales menos privilegiadas cuentan también una historia sobre la improvisación, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX se refleja en el fenómeno de la esclavitud una transformación absoluta de las músicas populares.

El fenómeno de la esclavitud llevó consigo toda la herencia africana de tambores y ritmos bailables hacia las ciudades americanas junto con la visión holística de los africanos hacia la música. Es importante entender que para las culturas africanas la música es parte de su vida diaria, sobre la música se hacen ritos a los dioses, se celebran sacrificios, se entierran sus muertos, etc. Es así como durante la esclavitud el pueblo africano no encuentra otra manera para seguir expresando sus costumbres que la música, es a través de esta que

pueden conservar su entereza para soportar la catástrofe de la esclavitud y mantener viva parte de su cultura.

Los africanos durante su estadía en los diferentes países donde eran esclavizados terminaban por mezclar sus tambores y sus danzas con las tradiciones del país donde estaban, un ejemplo de esto es el jazz que surge de la esclavitud en Estados Unidos, o el Danzón música de salón cubana que tiene sus orígenes en los bailes de salón español y los ritmos afrocubanos.

Es importante entender entonces que la improvisación es un hecho sonoro que existe desde el inicio de la música y que a medida que pasa el tiempo se convierte en una expresión fehaciente de las habilidades de un intérprete que se miden a través de parámetros culturales.

Para poder comprender mejor la relación entre cultura e improvisación es pertinente nombrar a Matthews [...] *“ningún arte ocurre en un vacío y la actitud de la sociedad en y para la que se crea es un elemento clave de su génesis”* (Matthews W. , 2012).

Matthews en este párrafo otorga una visión acerca del arte y como esta se constituye en el término sociedad, se entiende de lo anterior que las diferentes creaciones del artista se encuentran siempre permeadas de lo que allí se llama “sociedad”. Pero es importante entender a qué se refiere con este término ya que se refiere con la actitud que esta toma, siendo la sociedad creadora y receptora del arte.

Primero el termino sociedad que se podría definir como un grupo particular de seres humanos o animales que se agrupan entre ellos con unas reglas determinadas. Pero cuando hablamos de arte, para efectos de la monografía la música, esta primera etapa de convivencia mediante las reglas ya ha evolucionado de tal manera que se transmiten de generación en generación sus diferentes costumbres, lenguas, creencias, comidas, instrumentos, bailes etc.

A esto se le puede denominar como una cultura, este término se relaciona más al investigador cuando menciona a Matthews al inicio del capítulo. Entender como primer punto que la música como arte, es una producción pensada desde la cultura y para la cultura;

cuanto más sea contemplado esto a la hora de la creación musical más se podrá obtener una comunicación entre el que crea el arte y quien lo percibe.

Es por esto que el investigador ha escogido la improvisación, porque considera que esta herramienta le permite entender al interprete cuán profundo es su conocimiento sobre lo cultural: el género que se está tocando, las personas a quienes les está tocando, las tradiciones que existen en este género y como hace de este conocimiento previo una experiencia artística novedosa in situ, para sus colegas y el público.

Con la cita de Matthwes se puede observar un primer encuentro sobre la improvisación como un proceso cultural. Ahora si la improvisación es una expresión del conocimiento previo de la cultura que permea un género expresada desde la individualidad de un intérprete, ¿cómo extraer este conocimiento de tal manera que permita entender el discurso musical desde el aspecto cultural?

[...] “en primer lugar, hemos de distinguir entre la tradición oral y la escrita. Desde esta perspectiva, la improvisación estaría claramente en la oral; mientras que la composición, si bien tendría raíces en la oral, muestra en occidente una creciente dependencia de la escritura desde el año 590” (Matthews, (2012))

Teniendo en cuenta esta afirmación, podemos ver que la improvisación y la composición no son lo mismo, pero, aunque sean maneras distintas de creación musical una no se puede definir sin nombrar la otra debido a la capacidad que tiene la composición de plasmar mediante símbolos representativos del lenguaje lo que ocurre o lo que ocurrirá en la interpretación.

“así si tuviéramos que considerar conjuntamente la composición he improvisación, puede que tuviera más sentido tomar la composición escrita como un caso especial de la improvisación, que la antecede hasta en veintiséis mil años y que sigue coexistiendo con ella” (Matthews, (2012))

La primera (composición) es un desarrollo estructural de la segunda (improvisación). Esto quiere decir que la improvisación históricamente fue primero, era música que no se plasmaba o se perduraba en el tiempo, una etapa inicial de la creación musical. Posterior a esto vendría la composición que, debido al innegable arraigo de los seres humanos a la

literatura y a conservar en ella su historia, fue desarrollándose hasta encontrar símbolos y constantes que le permitieron crear un proceso retroactivo entre estas formas de creación musical. Esto quiere decir que la composición permitió y permite al improvisador encontrar en su quehacer formas de evolucionar o transformar su expresión por medio del análisis.

La composición entonces transforma con el paso del tiempo a la improvisación en un acto tangible ya sea por medio de grabaciones transcripciones etc. A medida que pasa el tiempo la composición deconstruye la improvisación, le permite ser llevada a un proceso de análisis en el cual se sacan conclusiones según a los alcances que se quiera llegar. Por medio de este análisis puede ser reconstruida ya sea en otras improvisaciones, una composición, descripciones analíticas etc.

Tal es el carácter simbiótico entre improvisación y composición, que estas constantemente interactúan en una misma pieza. Hoy en día se puede reflejar esto en los diferentes géneros musicales.

Para concluir queremos definir la improvisación desde el ¿qué? ¿cómo? ¿dónde? Para dejar en los siguientes capítulos la interrogante de ¿con que? y ¿quién?

El ¿Qué?: [...] “si nadie confunde participar en una conversación con escribir un libro, entonces ¿Por qué confundir participar en una improvisación con escribir una partitura?” (Matthews, (2012))

Tal como se ve la improvisación es una conversación que está siendo desarrollada en el momento in situ, permitiéndole demostrar su conocimiento al improvisador; poder tomar de él los recursos que allí están implícitos es obligación de su quehacer.

¿Cómo?: El cómo es una de las preguntas más frecuentes en los improvisadores y más en los que se están iniciando. Para esto se recomienda seguir los tipos de improvisación según Wade Matthews y así encontrar los caminos para abordar una improvisación.

Tipos de improvisación:

Improvisación dirigida o conducida: Esta consiste en establecer una jerarquía entre un director y sus participantes. El grupo de participantes es dirigido por su director quien controla la improvisación mediante un sistema de signos.

Improvisación idiomática: formas o tradiciones de improvisación basadas en modelos discursivos.

Improvisación inspirada: improvisación que crea nuevos elementos que pueden enriquecer la colección de figuras, patrones, etcétera, que constituyen un modelo discursivo.

Improvisación libre: La creación de música en tiempo real sobre un modelo dinámico, de forma libre.

Improvisación de rutina: una improvisación que se limita a una interpretación de los contenidos más convencionales de un modelo discursivo sin aportar nada especialmente nuevo o personal.

Improvisación site-specific: forma de improvisar que busca la coexistencia, en términos de igualdad, con el entorno sonoro. Así, el improvisador no sólo incorpora los sonidos de su entorno a su música, sino que, en ciertos momentos, adopta una postura de acompañante, colocando dichos sonidos en primer plano como razón de ser de la música. Requiere una escucha y una humildad especiales. (Matthews W. , 2012)

¿Dónde?

El ¿dónde? según Dalcroze se desarrolla en el final de la clase como herramienta recolectora de saberes, es decir, en la improvisación se encuentra en gran medida la reflexión del músico. La improvisación tiene la capacidad de exponer cuan profundo es el conocimiento del músico sobre el estilo que está improvisando o lo aprendido en una clase.

[...] según Dalcroze en (Cardenas, 2017)“improvisar es expresar sobre el terreno los pensamientos, tan rápidamente como se presentan y se desarrollan en nuestra mente.”

En conclusión, tenemos a la improvisación como un acto insitu que tiene características culturales y técnicas como eje fundamental en la pedagogía musical que permite al estudiante una reflexión de los saberes.

También se encuentra que es un acto interpretativo que desde lo cultural se nutre con los diferentes aspectos que la misma cultura implica.

La improvisación y la composición son actos que se retroalimentan recordando a Matthews cuando hace la metáfora entre conversar y escribir un libro. El conversar será entonces la manera de exponer sus conocimientos de manera inmediata y el componer la manera de verificar los conocimientos y poder encontrar nuevas teorías.

3.2 ¿Qué es el Montuno?, género Son Montuno, base rítmico-armónica

La palabra montuno hace referencia al monte o las regiones montañosas originarias de Cuba. Su uso cotidiano corresponde a los géneros afrocaribeños, en los que se distingue por dos condiciones de su empleo: como una sección en los géneros y/o como un subgénero.

Cuando se trata de montuno como sección, generalmente corresponde a un estribillo dentro de la composición con una progresión armónica definida, la que permite (la mayoría de veces) la improvisación vocal y/o instrumental. Si se trata de montuno como subgénero, se le ha dado el nombre de “Son Montuno” y representa un arreglo sobre alguna pieza en particular que permite distintos momentos de improvisación de la voz o algún instrumento destacable como, por ejemplo, la trompeta.

Siendo montuno parte de las tradiciones musicales campesinas de Cuba, se puede afirmar que como sección se encuentra con frecuencia en el Danzón [...] “termino asociado con la sección musical del estribillo dentro de un arreglo (siendo vocal o instrumental) y se caracteriza por figuras repetitivas en forma de ostinato”. (Mauleon-Santana, 1999, pág. 3)

A principios del siglo XIX nace en Cuba el llamado movimiento nacionalista cubano, con el propósito de incorporar las tradiciones musicales de la isla a las distintas manifestaciones académicas y, por ende, distintos formatos instrumentales como, por ejemplo, aquellos que represento el Danzón en los múltiples eventos sociales del movimiento.

Compositores como Manuel Saumell (1817-1870) e Ignacio Cervantes (1847-1905), de la tradición académica eurocentrista, desarrollan la llamada “Contradanza Cubana”, precursora

de la “Habanera” utilizando el formato instrumental del que se destaca la combinación tímbrica entre cuerdas, metales y maderas.

En la urdimbre tradición – academia, se establece la “Orquesta Típica Cubana” conformada por vientos, cuerdas, metales y percusión (una aleación entre lo sinfónico y lo tradicional como, por ejemplo, el güiro).

Por consiguiente, el Danzón adquiere su estructura por dos razones, la primera, por ser parte de la música para el baile con el formato instrumental de las tradiciones campesinas y llevadas a los salones a través de la orquesta típica cubana. La segunda, porque mediante su instrumentación se define tres partes organizadas cada una de acuerdo con la exaltación melódica del clarinete, la flauta y las cuerdas.

La Contradanza cubana antecesora del Danzón también juega un papel fundamental como influencia en la música que se llevara a cabo en Cuba y Nueva Orleans. En 1888 terminaba la guerra en Cuba que se había gestado entre la Península ibérica quien habitaba la isla hace ya algún tiempo y los Estados Unidos aliados de los cubanos quienes buscaban “libertad”.

Entre los años 1886 en donde tuvo fin la esclavitud y los años finales de la guerra por la libertad en Cuba 1902 la migración de afrocubanos hacia los Estados Unidos lleva consigo tradición cubana la cual ya incorporaba todo el mestizaje que provocaba la misma condición de esclavitud en Cuba.

Debido a esta migración la música en los Estados Unidos especialmente el jazz es influenciado por todas estas nuevas características que trae el pueblo afro-Cubano. Podemos decir entonces que aquí da el primer bastidor intercultural de lo que después fue el latín jazz y posteriormente la salsa.

Pero mientras la Contradanza y el Danzón llevaban a los Estados Unidos algunas de sus riquezas tradicionales; en Cuba se seguían tejiendo nuevas formas de expresión tradicional como el ya mencionado Danzón que hacía en Cuba sus transformaciones y/o evoluciones musicales internas.

El Danzón como un eje del futuro Son, tiene particularidades en su estructura que se nombraran como parte de la tradición cultural que da vida al Montuno.

Danzón como estructura musical está conformado por tres secciones que para efectos de la monografía se llamaran: “A” donde se presenta la introducción, parte “B” presenta la melodía principal interpretada por la flauta, repetición de “A” seguida de la parte “C” “ se llama trio de clarinetes, puede oírse a una corneta o una trompeta trazar la melodía mientras que un clarinete y un trombón tocan una contra melodía o subrayan la armonía improvisando los tres instrumentos”. (Delannoy, 2001)

Es esta parte “C” la que años más tarde fue intervenida por los hermanos Oreste de Israel López “ Cachao” incorporando una sección “D” la cual trae nuevos elementos armónicos y nueva instrumentación, pero principalmente presenta una serie de ostinatos tocados por el piano, es esta sección “D” el nacimiento del Montuno como sección.

De la habanera y el Danzón se desprende quizás el género que más caracteriza la música de la isla, el Son, del cual nace el Son montuno. Pero antes de llegar al son montuno está el pionero de todos estos subgéneros el Son Cubano y la gran influencia que este tuvo en la música de la isla, interviniendo el Son hasta en las músicas sinfónicas de Cuba.

El Son conserva una estructura muy similar a la de su antecesor el Danzón con 4 secciones que generalmente repite en distintos momentos tantas veces como el compositor lo desee “ABCBCDCD” pero con una instrumentación diferente y con un aire más hacia música popular de las calles de Cuba a diferencia del Danzón cuyo fin era el divertimento de los grandes bailes de salones de las clases altas de Cuba.

El formato tradicional típico del Son está compuesto por el bongo, maracas, claves el güiro las voces y una sección armónica compuesta por tres cubanos, diferentes instrumentos que protagonizaban el papel del bajo como marimbula botija y contrabajo. Conocido entonces este formato como Sexteto tradicional, años más tarde incluiría una trompeta para tener más riqueza melódica haciendo del grupo tradicional para interpretar el Son un septeto.

El siguiente aspecto de interés para el investigador es su esquema, como ya se dijo antes está tiene una sección “D” donde generalmente la trompeta o el tres cubano improvisan esta sección se conoce como Montuno. Es esta sección D otro aporte esencial del Son.

Con relación a esta última sección, Montuno, está concebida para la pregunta y respuesta. Durante esta sección la instrumentación toma un carácter más fuerte, quien fuese el encargado en aquel entonces de la armonía, el Tres Cubano, toma un carácter más agresivo interpretando melodías que también cumplían la labor de hacer sentir la base o círculo armónico tradicional del montuno I-IV-V, que en muchas ocasiones reemplaza el cuarto grado por el segundo grado encontrando distinta sonoridad, pero la misma región tonal, I-II-V- I.

Esta misma función la llevara la línea de bajo, que para los conjuntos ya establecidos como el de Piñeros era el contrabajo europeo. La percusión menor usada en el Son, güira, claves y bongo que para la sección Montuno se cambia por la campana, sube su dinámica para dar un carácter más fuerte al acompañamiento de la pregunta respuesta.

El son montuno inicialmente se interpreta desde el tradicional septeto como se puede ver en las composiciones de Ignacio Piñeros, pero con el mismo propósito de incrementar el rango dinámico del son tradicional Arsenio Rodríguez incorpora en la instrumentación de la que fuera su primera orquesta solista Ballemar una instrumentación más grande, con un tono mucho más agresivo, le suma a la trompeta antes solita dos trompetas más, deja de base armónica el tres cubano, contrabajo, he incorpora el piano, para la percusión deja el bongo, güiro, claves, maracas, he incluye la tumbadora. Se le da prioridad a la sección montuna para que los instrumentistas por lo general las trompetas y tres cubanos demuestren sus virtuosismos.

Arsenio Rodríguez

En cuanto al formato, aunque el son montuno en sus inicios fuera interpretado por el tradicional septeto, la evolución de su rango dinámico lleva a este subgénero a mutar el formato para dar una mayor fuerza a sus composiciones. Ya se ha hablado del cambio que incorporase Arsenio Rodríguez, pero a modo de ilustrativo queremos mostrar los patrones más recurrentes en la instrumentación según la sección del esquema en la que se encuentre.

Introducción: sección que es interpretada durante los compases iniciales por la percusión y una melodía en la trompeta a continuación veremos las funciones de la percusión.

El bongo: toca el patrón llamado martillo:

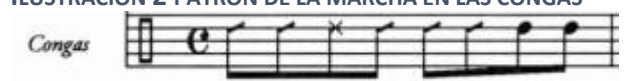
ILUSTRACIÓN 1 PATRÓN MARTILLO DEL BONGO



Tomado de: 100 montunos

Congas: tocan el patrón conocido como marcha

ILUSTRACIÓN 2 PATRÓN DE LA MARCHA EN LAS CONGAS



TOMADO DE: EL LIBRO 100 MONTUNOS

Posterior a esta instrucción se presenta una melodía que tiene una captación de la sección anterior, con esto se quiere decir que la melodía por lo general repite o hace parte del motivo principal de la introducción. Para cada instrumento en este momento se le otorga una línea básica.

Bajo: realiza el Tumbado básico

ILUSTRACIÓN 3 TUMBAO BÁSICO DEL BAJO EN EL MONTUNO



TOMADO DE: EL LIBRO 100 MONTUNOS

El piano: realiza un montuno que también tiene una estructura rítmica sencilla

ILUSTRACIÓN 4 MAMBO BASE DEL MONTUNO EN EL PIANO



TOMADO DE: EL LIBRO 100 MONTUNOS

El bongo sube o hace el cambio a la campana si lo desea si no es así puede quedarse haciendo martillo, pero esta vez con improvisaciones espontaneas esto siempre en clave 2-3.

Las congas siguen el mismo patrón de marcha.

Después de esta sección continuaremos con la sección Puente: esta es una sección corta de no más de 8 compases y su características se presentar en las sección rítmica y melódica (bongo, conga y trompeta) el bongo sube o cambia a la campana que por lo general lleva el pulso, él tumbador pasa de estar abierto a estar cerrado sobre la tumbadora (un tumbador se encuentra cerrado cuando toca sobre un solo tambor y se encuentra abierto cuando su patrón rítmico se desarrolla sobre los dos tambores) a continuación un gráfico que nos muestra el nombre de los dos tabores:

ILUSTRACIÓN 5 DESCRIPCIÓN DE LA CONGA Y LA TUMBADORA



Tomado de: Wikipedia.org

Después de la sección del puente tenemos la sección Montuno: en esta es muy característico como ya lo nombramos antes los ostinatos que inician desde la progresión armónica (Sub dominante-Dominante-Sub dominante-Tónica) la cual puede ser armonizada a gusto del pianista sin perder su función tonal, la sección rítmica varia en cuanto a las congas pasa de estar cerradas a abiertas realizando el patrón de marcha.

Coro pregón: es este se realiza una melodía repetitiva que alterna con él pregonero (voz principal) el cual debe improvisar melodías, a modo de pregunta respuesta.

Mambo o Moña: en esta sección el cambio más relevante es la clave aunque cabe aclarar que no siempre se realiza este cambio, cuando se presenta quiere decir que se ha invertido y ahora es clave (3-2).

Presenta una nueva faceta instrumental en la cual se encuentra material nuevo en cuanto a lo armónico y lo melódico, la sección armónica (piano y bajo) cambia de tocar los patrones mambo para el bajo, montuno en el piano y pasan a estar en otras disposiciones armónicas según el compositor. Para la sección de vientos una formación escalonada con una serie de líneas continuas interdependientes.

La sección percutida se mantiene arriba (es necesario aclarar en este momento que cuando se habla que la sección percutida está arriba, quiere decir que el timbal ha abandonado la cascara para desenvolverse entre campana y redoblantes, el bongosero ha dejado el bongo de lado y está tocando la campana y las congas se encuentran en disposición abierta).

Al finalizar esta sección general ente se vuelve a él montuno y para esto debemos estar en clave (2-3) lo que nos dice que debemos terminar esta sección nuevamente en un compás impar.

Para concluir el panorama histórico que constituye el nacimiento del Montuno, cabe aclarar que este es un término usado en el cotidiano de los músicos para denominar diferentes aspectos de su quehacer. Estos no suelen tener una tesis concisa que unifique el término. Por lo que en la búsqueda bibliográfica centramos diferentes significados de montuno que para la investigación se consideran no pertinentes, dejando claro que para la investigación se tomara el término Montuno como sección del Género Son cubano y como un sub género Son montuno.

El nacimiento de un género o subgénero esta permeado de distintas influencias culturales, acontecimientos políticos, económicos, sociales que terminan por dejar en un género musical todo este entretejido implícito, iniciando por sus intérpretes quienes estructuran todo esto que viven en su cotidianidad y dan paso a situaciones de creación ya sea de instrumentos, formatos, diálogos musicales, etc. Con esto se quiere visualizar todo el tejido social que caracteriza un género y que está implícito en él.

3.3 Alfredo “Chocolate” Armenteros, alcances interpretativos en la improvisación.

Alfredo Chocolate Armenteros (Santa Clara, 4 de abril de 1928, Nueva York, 6 de enero 2016) toda carrera artística tienes unos inicios años más tarde al natalicio del interprete. Parece pertinente trazar en este capítulo un camino que permita esclarecer tanto las influencias culturales, como el camino que estas nos develan, hacia la evolución técnica e interpretativa de este artista.

Así que, el entramado que tiene las distintas facetas de la vida de Alfredo Armenteros podrá revelar una constante entre la evolución de la técnica como un proceso individual y la evolución de lo interpretativo más asociado a la interacción cultural.

Así, con el pasar de los años el intérprete en este caso Alfredo Armenteros, va construyendo su conocimiento desde dos perspectivas simbióticas esenciales en la investigación. El primero es la apropiación de un estilo, que se caracteriza por las cualidades de un contexto-social- cultural y el segundo es las habilidades técnicas que se adquieren en pro de dar mayor riqueza en la interpretación.

Su madre era Angelina Abreu y su padre, Lázaro Alfredo Armenteros quien tocaba el trombón en la juventud y que pese a su temprana muerte y el poco tiempo que pudo estar con Alfredo ya había dejado en sus genes el gusto por la música cubana y los instrumentos de viento. (GERARD, 2001)

Con un linaje familiar que tiene a su padre como primer exponente cercano, pero que también se ve permeado por otros como su abuelo Isidoro Armenteros quien fuese clarinetista y con más de una docena de primos que pertenecían a la familia armónica instrumental, entre tiple y guitarra Armenteros siempre estuvo familiarizado con el lenguaje de la música sin olvidar a su primo el gran intérprete de la canción Benny More con quien también trabajo durante algún tiempo.

Esto solo por nombrar a la familia más destacada y quienes empezaron a influir desde temprana edad en este trompetista. Como referencia auditiva que se tenía en la radio desde el último lustro de los años 20 y la década de los 30 encontramos a grupos como el sexteto

Habanero y Septeto Nacional grandes representantes de la música tradicional cubana, primeras influencias de Alfredo Armenteros en la radio.

Habiendo dicho esto podemos pasar a lo que fuera una formación más académica musical en la vida de Alfredo Armenteros. Su primer profesor de teoría musical fue el padre del famoso flautista de la orquesta Aragón Richard Agües quien junto a Chocolate fueron guiados por su padre y maestro Alfredo Eduardo Egües. Este implementa un proceso formativo que consiste en aprender primero solfeo y teoría; con el fin de alcanzar un nivel teórico aceptable y posteriormente asumir un rol como instrumentista. Habiendo logrado el nivel que se exigía en la teoría Armenteros asume el papel de trompetista en la banda infantil donde pudo mejorar sus habilidades como lector.

Se puede señalar de lo anterior que la educación musical de Alfredo Cholate Armenteros es prominente debido a todo su entorno. Debido al hecho de escuchar en la radio la música que fuese precursora del son cubano, el montuno y muchos otros aires, durante toda su niñez, su fuerte vena musical, compañeros de estudio o profesores que siempre influenciaban a Alfredo hacia la tradición cubana y sus músicas populares.

La fuerte influencia del sistema cubano de educación musical, el cual cabe resaltar ha sido el responsable de sacar grandes estrellas de la música popular y académica dan un inicio de vida a un gran maestro interprete de la trompeta y la música cubana. No todos los artistas tienen la fortuna de nacer en familias donde desde temprana edad es habitual el desarrollo de un gusto musical inherente a su entorno. Cuando esto sucede se tienen casos excepcionales, como en su época Ludwig Van Beethoven, Michael Jackson, o el maestro de la guitarra Colombiana Gentil Montaña.

Como consecuencia de una iniciación musical prominente se llega al punto profesional en la vida de Alfredo Armenteros. Es importante dejar claro que este capítulo está destinado a reconocer las razones por las cuales este gran intérprete de la trompeta fue escogido y también las obras a transcribir. Por esta razón se encontrará una pequeña reseña de su paso por los diferentes grupos de manera cronológica y cómo a medida del paso por estos el trompetista fue avanzando e incursionando en diferentes estilos, para poder tener un plano cronológico de su desarrollo como interprete.

Después de vivir los primeros 20 años de su vida en Santa Clara, Alfredo decide mudarse en 1949 a la Habana Cuba, donde empieza a trabajar con el gran Sexteto Habanero, para después pasar a trabajar con René Álvarez y su grupo Los Astros.

Es con Rene Álvarez con quien inicia Alfredo Armenteros a grabar. El grupo de Rene es el líder de la música cubana en ese entonces y junto a este el trompetista Alfredo Armenteros realiza una grabación que lo catapultaría a la fama por su gran virtuosismo a pesar de la corta edad. Con tan solo 20 años graba “Para las Niñas y para las Señoras”.

Esta grabación es considerada el trampolín de Armenteros hacia todo lo que fue su prominente carrera [...] “Andy González, destacado bajista de Nueva York e historiador de la salsa, considera las secciones solistas de trompeta corta en Para las Niñas y para la Señoras un libro de texto sobre solos de estilo afrocubano: que si los estudiantes de música con la banda de son cubanos más cargada de tradición. Estudien ese solo, sabrán cuál es el swing del son” (Gerard, 2001).

Es aquí donde inicia nuestra extracción de información sonora, con el tema Parara las Niñas y Para las señoras, en este está su auspicio, es la obra que lo lleva a ser reconocido por distintos empresarios musicales y por los grandes músicos en los conjuntos de ese entonces como el ya nombrado Andy Gonzales o su siguiente jefe el maestro Arsenio Rodríguez.

La siguiente grabación de la mano de Arsenio que nos compete lleva por nombre “No puedo comer Vista gacha”.

En estas dos grabaciones se puede apreciar el alto nivel del intérprete Alfredo Armenteros. En Para las niñas y Para las señoras demuestra todo su dominio de la técnica alcanzando registro agudo y dominándolo, moviéndose durante su solo en el registro superior del pentagrama alcanzando la nota fa aguado en la trompeta (sonido real Eb) en su corta edad de 20 años no es común encontrar un trompetista con tal dominio no solo del registro; también de la tonalidad que aunque podríamos decir que es sencilla ya que esta pieza está en Am para trompeta (tonalidad real Gm) Armenteros logra desenvolverse de manera magistral entre saltos enormes de registro, una velocidad prominente que es exigida por el mismo ritmo de la pieza y figuras rítmicas poco comunes. Cabe aclarar que se encuentra en

sus inicios y aunque la figuración rítmica no es nada fácil entre más avanzaron los años más complejo se fue volviendo su fraseo lleno de *rubato*.

Si en el caso de Para las niñas y para las señoras podemos hablar de una tonalidad “sencilla” poco tiempo después en “No puedo comer vistagacha” Alfredo Armenteros demuestra todo su conocimiento. Allí se desenvuelve con en un solo más cauteloso si de registro se quiere hablar, pero con una mayor calidad rítmica sobre el montuno y en una tonalidad poco sencilla para los músicos (F# para trompeta), su exposición del solo es un más corta que en para las niñas y para las señoritas pero también cabe resaltar que es su primera grabación con Arsenio Rodríguez de quien el mismo dijera [...] "trabajar con Arsenio en ese entonces fue lo mejor; sentí que Amalia en el séptimo cielo no lo tuvo mejor que yo " (Gerard, 2001).

Alfredo Armenteros inicia la década de los 50 de manera excepcional con tan solo 22 años este interprete ya es reconocido por los que fueran en la época los mejores músicos de la tradición cubana. El prodigioso trompetista mientras trabajo con Arsenio Rodríguez también sorteaba la vida en otras orquestas como la Sonora Matancera, trabajando junto a su primo el Benny Moree con la Big Band orquesta. Durante este periodo el trompetista Alfredo Armenteros graba bajo el formato de big band por lo que no se encuentran demostraciones de su virtuosismo en solitario.

Después de un poco más de medio lustro en su país Armenteros decide hacer efectiva la oferta de trabajo de Machito quien junto a Tito Puente y Tito Rodríguez son los dueños de la escena neoyorquina. Durante el restante tiempo entre 1957 y 1960 Armenteros trabaja entre la ciudad de Newyork y Cuba.

En la década de los 60 Alfredo Armenteros ubicado en la Gran Manzana trabaja con algunos de los nombres más importantes del mercado de aquel entonces en cuanto a música cubana y los que fueran los padres del estilo comercial salsa.

“Entre los años 1960 y 1970, Armenteros trabajo con Eddie Palmieri, Charlie Palmieri, Larry Harlow, Johnny Pacheco, Mongo Santamaria, Ismael Rivera y Roberto Torres” (Gerard, 2001) aparte de trabajar con estos nombres tan reconocidos grabo para las disqueras Alfre All-Stars Tico All-stars y Fania All-Stars.

La primera referencia que queremos dar del interprete Alfredo Armenteros en los 60 es la obra “Ice cream” un arreglo magnifico de Palmieri, en un estilo instrumental con un claro aire de música estadounidense, tanto en su sonoridad, su estilo compositivo, los recursos melódicos usados en el piano y una gran improvisación de Armenteros situada más en un estilo latín jazz.

Latín jazz para nombrar un estilo diferente al cual se podía adaptar Armenteros, pero si queremos referir a la música más próxima del estilo cubano y a nuestro montuno no se puede dejar por fuera la grabación inmortal del tema Bilongo. En bilongo se puede escuchar un Chocolate con una libretaria interactiva en la obra muy parecida a la escuchada en “Para las niñas y para las señoritas”, pero es claro su sobresaliente avance sobre la técnica del instrumento, el nivel interpretativo, con giros melódicos que siguen teniendo el estilo antillano pero enriquecido con el arreglo neoyorquino.

Durante esta década el ya conformado conjunto tuvo algunas variaciones en su estructura, algunos de ellos optaron por incorporar el estilo charanga excluyendo así las trompetas del formato. Esto durante el primer lustro de la década lo que llevo a un pequeño cambio la tímbrica de las grabaciones en las que Armenteros no se encontraba.

Consecuencia de esto a finales de la década diferentes experimentos con el formato se hicieron visibles, como en la orquesta de Harlow que utilizaba un grupo de *brass* que incorporaba dos trombones y dos trompetas. Es en esta orquesta ya con aires más al conocido movimiento salsa donde Alfredo Armenteros graba dos álbumes manejando un equilibrio entre la nueva ola neoyorquina y los solos más tradicionales del son. Para la primera graba “Gettin OFF” en el año 1967 y con influencias más fuertes de son esta “Heavy Smokin” ambos de la mano de Harlow.

Durante los siguientes años el trompetista graba con una tendencia hacia los ritmos tradicionales de cuba, como parte de su proceso estilístico evolutivo Armenteros graba álbumes que se intercalan entre los sonidos más tradicionales del son y la nueva era neoyorquina que para entonces sería salsa y latín jazz.

A inicios de los años 70 Armenteros graba junto a Eddy Palmieri los temas “lindo Yambú” y “Pa Huele” las dos con un estilo tradicional cubano que es manejado por Armenteros

cada vez mejor. En Pa Huele Armenteros graba uno de sus solos más extensos hasta entonces y empieza a dar las primeras muestras de su habilidad en el estilo descarga.

El estilo descarga es una mezcla de lo que en ese entonces fuera la tradición cubana y el jazz, pero influenciado claramente hacia la armonía tradicional del son. Este estilo se caracteriza por ser en esencia instrumental, aunque en distintas ocasiones se incorporan voces, su principal objetivo es dar al improvisador un lugar extenso para demostrar sus conocimientos del estilo tradicional cubano.

Dos grabaciones muy importantes sobre esta década son la descarga “17.1” y “Chocolate ICE cream”. En las secciones de Ice Cream utiliza una serie de elementos derivados de música estadounidense como escalas pentatónicas y blues.

En 1975, dos eventos jugaron un papel importante en la carrera de Armenteros. Uno fue el lanzamiento de una grabación de dos volúmenes por un grupo de taller de músicos, organizados por el musicólogo René López, con el nombre de Grupo Folklórico y Experimental Neoyorquino. El otro significativo evento para Armenteros fue el comienzo de su carrera como líder con el disco “Chocolate aquí”.

Durante la década del 70 Armenteros inicia un grupo con intenciones de dar vida a la tradición cubana en Newyork, el grupo era una mezcla de músicos jóvenes como los hermanos González (Jerry y Andy) que eran el estilo cubano, y músicos mayores como Armenteros. Una de las grabaciones con este grupo fue Cuba Linda y Anabacoa que es un guaguancó basado en un patrón de montuno de dos compases que son inmutables en toda la pieza.

Durante esta década Alfredo Armenteros graba de manera prodigiosa en una nueva faceta como líder de su grupo. Graba más de 5 álbumes que son característicos de su paso musical llamadas por Charley Gerar en su libro MUSIC FROM CUBA como Folklor, experimental Neoyorquino, Chocolate Líder y Salsasoul.

En la década siguiente, los 80, se encuentran dos grabaciones que son parte de la línea evolutiva de tiempo que se ha querido trazar. Estas dos grabaciones las encontramos en el álbum Chocolate en sexteto.

Durante este álbum Armenteros dedica su inspiración a la descarga y podemos encontrar cuatro composiciones que tienen una duración de más de nueve minutos.

Para la investigación se extrajo como parte de la etapa consolidación de Armenteros la descarga Trompeta en montuno. Esta es una grabación que se realiza con bastantes años de experiencia y después de haber “cursado” en los mejores conjuntos y junto a los mejores arreglistas de la época.

Es una grabación en la que Armenteros ya habiendo pasado por todo lo anterior decide mostrarse como líder en solitario de su conjunto.

En este álbum es interpretado y está compuesto por las siguientes pizas:

- **Montuno Caliente**
- **Chocolate En Guajira**
- **Trompeta En Cueros**
- **El Manisero**
- **Mi Sentir**
- **Trompeta En Montuno**

- **Músicos:**
- **Chocolate Armenteros- Director, trompeta y flugelhorn`**
- **Sergio George - Piano y arreglos**
- **Mario Rivera - Flauta y baritono**
- **Marino Solano - Bajo**
- **Frank Valdez Jr. - Conga**
- **Mario P. Grillo – Bateria**

Como punto final en la línea evolutiva de Alfredo Armenteros se encuentra una piza del álbum Chocolate en sexteto, pero que se escogió para esta etapa como una de sus obras más famosas, el Manisero, dicha obra es una recapitulación o reencauche como se le nombra en

términos coloquiales. Esta pieza ya había sido grabada igual que la última pieza que nos atañe en esta investigación la llama Lágrimas negras.

Ambas piezas tienen la particularidad de mostrar a un “Cholate” en su esplendor siendo un maestro del discurso.

Estas últimas dos piezas mencionadas son parte de la investigación como punto final debido a su éxito rotundo, no por nada son dos de las piezas más reconocidas del compositor.

A modo de conclusión en esta primera fase se espera que el lector tenga claro la perspectiva del investigador en la que aborda la “improvisación”, siendo esta un mensaje con patrones característicos, repetitivos, tradicionales, (escalas, acordes, intervalos) que se entrega por medio de un intérprete “Alfredo Armenteros”, quien a su vez interpreta desde las relaciones personales que tiene él con el contexto “montuno”, para entregar el mensaje de la mejor manera posible.

Construir una improvisación requiere de patrones repetitivos, conocimiento del contexto y una conclusión de esto para resolver de la mejor manera en el momento in situ. Encontrar los patrones repetitivos que existen en el lenguaje de Armenteros se convierte en la primera etapa de la segunda fase de la investigación.

Esa etapa pretende demostrar los comportamientos más característicos de la improvisación de Armenteros en el montuno para finalmente exponer estos desde una propuesta de estudio para el lenguaje de Armenteros.

4-MUESTREO

4.1 Criterio de selección

Con las conclusiones a las que se llegaron en la fase anterior es importante escoger del repertorio de Alfredo Armenteros algunas de sus obras. Estas permitirán encontrar en su improvisación un lenguaje característico y permiten trazar una línea de tiempo que para efectos del trabajo tiene tres etapas: **Iniciación, consolidación y madurez** las cuales nos permiten entender una evolución de su estilo. Para esto se han seleccionado seis improvisaciones plasmadas en grabaciones que realizará el trompetista durante lo largo de su vida.

El primer momento lo llamamos **Iniciación**; en este se encuentran las dos primeras grabaciones de Alfredo Armenteros como trompetista profesional. Para las niñas y para las señoras es nuestra primera selección del repertorio, esta grabación se lleva a cabo en 1947 junto a la orquesta de Rene Álvarez, y como se mencionó en el capítulo III es su salto a las grandes corporaciones musicales debido a la técnica interpretativa del joven Armenteros.

En "Para las niñas y para las señoras" la habilidad técnica del trompetista está concentrada en la agógica y el registro. En estos solos se destaca la velocidad de Armenteros para frasear de manera coherente con el estilo tradicional cubano acompañado de un registro en la trompeta que no cualquier trompetista maneja. El solo principal de la canción se desenvuelve entre la nota Sol fuera del pentagrama y la nota Fa tres líneas adicionales por encima del pentagrama. Para este caso la tonalidad es Am, que se considera una tonalidad sencilla por su digitación en la trompeta y el constante uso de esta en la vida cotidiana de los músicos.

Como se quiere establecer una fuente de información sobre las destrezas musicales evolutivas, de Alfredo Armenteros se toma como segundo referente **Iniciación** el tema "No puedo comer vista gacha" quien nos ayuda a escudriñar un poco más sobre las habilidades musicales del trompetista.

Si en el caso de Para las niñas y para las señoras podemos hablar de una Tonalidad “sencilla” poco tiempo después en “No puedo comer vistagacha” Alfredo Armenteros demuestra su conocimiento del sistema tonal, interpretando un solo en una tonalidad compleja haciendo referencia a la cantidad de alteraciones.

En esta interpreta un solo más cauteloso si de registro se quiere hablar, pero con una mayor calidad rítmica sobre el montuno y en una tonalidad poco sencilla (Db mayor). Para esta grabación el trompetista trabaja liderado por Arsenio Rodríguez quien fuese para el uno de sus más grandes maestros del estilo cubano. [...] "trabajar con Arsenio en ese entonces fue lo mejor; sentí que Amalia en el séptimo cielo no lo tuvo mejor que yo " (Gerard, 2001).

Como consecuente a la etapa inicial de Armenteros tenemos la **Consolidación**. Como su nombre nos lo indica es aquí donde se encuentra a un Armenteros de habilidades prominentes que lo establecen como uno de los trompetistas más destacados para la interpretación del estilo cubano.

Para esta segunda instancia se seleccionó el instrumental “Trompeta en montuno”, como su nombre lo indica es una obra enfocada en “montuno” sección en la que también se enfoca el investigador. Este instrumental se encuentra en una grabación que hiciese el trompetista en 1983, con la edad de 55 años y habiendo trabajado con músicos de todo tipo como se nombra en el capítulo III, dicho álbum es titulado “Chocolate en Sexteto” y se enfoca en recapitular las tradiciones cubanas.

Son los dos solos encontrados en “Trompeta en montuno” los que nos permiten observar a un Chocolate en otro nivel musical. Primero encontramos a un chocolate ya no en pequeños solos, esta vez Armenteros arremete con una descarga hecha exclusivamente para la improvisación, son aproximadamente 6 minutos de virtuosismos categóricos entre el trompetista y el flautista.

Las frases de Alfredo en el primer solo tienen ya mucho que hablar desde lo interpretativo, para su primer solo utiliza fraseos que se basan en citar melodías tradicionales como la del bolero Historia de un Amor, la balada jazz Summer Time o el bolero adoro desarrollar estas pequeñas melodías con todo su arsenal interpretativo característico del estilo cubano donde la melodía se desenvuelve alargando el mayor tiempo posible la resolución melódica.

Para dicha extensión el trompetista se basa en figuración rítmica sincopada en la que parece no estar pensando en un tiempo y más bien transitando al libre albedrío sobre la armonía establecida. Desde lo rítmico también podemos observar un uso predominante de frases atresilladas y con seisillos las cuales también carga con la implementación de la técnica *bending* y *glissando* dando en ocasiones una sonoridad que pareciera salir de la afinación.

En el segundo solo interpretado después de la intervención de la flauta traversa Alfredo incorpora una tímbrica diferente a su trompeta añadiendo una sordina de copa. Con un nuevo timbre y la necesidad de más control de aire por la cualidad de la sordina Armenteros vuelve a destacar con los recursos ya nombrados incorporando un registro más agudo y una frase casi imposible de transcribir literalmente con la notación actual.

Finalmente, en la línea de tiempo evolutiva se encuentra la etapa **Madurez** en la que se tiene en cuenta un nuevo aspecto que tiene que ver más con lo que puede denominar fama. Durante toda la carrera de Alfredo Armenteros muchas fueron sus grabaciones y grandes éxitos, pero existen obras que el público menos melómano conoce, son obras que se convierten en indispensables a la hora de hablar de un intérprete debido a su popularidad.

Así nos encontramos con nuestra primera referencia que fue grabada el mismo año y en el mismo álbum que el ya mencionado Trompeta en Montuno. Es decir que, aunque fuese grabado el mismo año y en el mismo álbum fue tomado para etapa de madurez por su popularidad ya que quizá sea esta la obra más conocida de Alfredo Armenteros, estamos hablando de “El Manisero”. Un arreglo de una canción antillana, que se dispuso para que Chocolate se desplegara en habilidad técnica, melódica, interpretativa y de conocimiento de la tradición. Hacia los años 30 esta canción ya había sido grabada en este formato en donde lideraba la voz, el reto estaba en realizar una interpretación puramente instrumental que no perdiera gracia entre el público por la ausencia de letra y sí que se pudo lograr de manera majestuosa ya que como se dijo antes este se convirtió en su obra más popular.

Finalmente, como expositor de su época Madura encontramos el tema (Lágrimas negras) grabado también años atrás y muy popular entre el público. Este fue grabado en el año 1998 está contenido en el álbum Chocolate y sus Afrocubans, también de la mano de Caimán Récorde.

Este tiene un tinte diferente en lo que a grabación atañe, es grabado en formato CD en los Estados Unidos y aquí se puede ver a un chocolate mucho más consciente de cada nota, pareciera no sobrarle ni faltarle ninguna a su improvisación en este arreglo. Rítmicamente menos apresurado, pero sí muy asertivo deja de lado también sus notas a medio pistón que parecieran generar un desafine en la improvisación claramente echo a propósito, para dejar cada nota muy clara. Con su mismo estilo ya característico, en él desarrolla la melodía de Lágrimas negras de manera prominente para dejarle a sus escuchas una de sus últimas grabaciones. A sus 70 años deja en esta grabación un sonido amplio y mucho más limpio que en las nombradas anteriormente.

Cabe aclarar que estas tres fases por las que se tejió un camino para escoger la música que será analizada del maestro Alfredo Armenteros son etapas emergentes del trabajo. Es un esquema en el cual el investigador se plantea tratar de escoger la mayor cantidad de información que se pueda encontrar con seis solos transcritos, poder pasar por la mayor parte de su carrera y las fuentes que más fueran consecuentes con su evolución.

4.2 Son cubano y son montuno, asociaciones sobre una propuesta esquemática de análisis musical

En este capítulo, se hace una clasificación de dos de los géneros musicales que incorporan “montuno” como sección y/o como subgénero. Son: son cubano (genero) y son montuno (sub genero).

Teniendo en cuenta las referencias de los capítulos anteriores sobre la procedencia y evolución del estilo cubano y de Alfredo Armenteros como exponente de la improvisación en la trompeta, a continuación, se proponen esquemas para dilucidar el análisis musical en el que “montuno” se presenta como una sección característica tanto en el género como en el subgénero.

Para ello, es necesario seccionar los fragmentos característicos y congruentes entre el son cubano y el son montuno, como una propuesta que ayude en la comprensión del proceso de improvisación en la trompeta, resultante final de la monografía.

En este sentido, se determina que para ambos casos (son cubano- son montuno) se establecen cinco secciones que configuran el total de la canción. Son: introducción, verso, coro pregón, montuno, mambo.

En la misma línea de los nombres emergentes para cada sección (los que pueden o no coincidir textualmente con las representaciones cotidianas a propósito de la interpretación), se presentan dos momentos intermitentes que pueden formar parte del esquema general de la canción: puente- coda. En término generales, el son cubano presenta el siguiente esquema generativo:

INTRODUCCION – VERSO – CORO PREGON – MONTUNO.

En el son montuno, el esquema general es:

INTRODUCCION – MONTUNO – VERSO – MONTUNO Y/O CORO PREGON – MAMBO.

En ambos casos, MONTUNO es la sección en la que se improvisa.

Es necesario entonces, definir cada sección emergente con el propósito de comprender en la monografía cada aspecto musical- interpretativo que integra el total de la canción sea son cubano o son montuno. No obstante, cada tipo de canción perteneciente a uno u otro género está determinado por su rango dinámico, el que puede ser pasivo (el caso del son cubano) o activo (el caso del son montuno)¹.

4. 3 Definición de las secciones emergentes para la canción

Para determinar las secciones de las canciones, se tiene en cuenta el análisis auditivo de 20 de ellas, clasificadas en el género conocido son cubano y el denominado son montuno.

Las características musicales en cuanto a la instrumentación, progresión armónica, voz del cantante y/o coristas, interrelación entre voces e instrumentos, determina la definición de cada sección así:

- **INTRODUCCIÓN:** se presenta siempre al inicio de la canción, presentando un motivo melódico determinado sobre una progresión armónica que forma parte o no de otras secciones. Dicho motivo melódico puede ser parte del texto o ser emulado por un instrumento o un grupo de ellos.
- **VERSO** corresponde a la sección en la que mediante la voz y texto se “cuenta” el contenido discursivo de la canción; es decir, lo que motiva tanto el título de la misma, como la narrativa textual. Por lo general la sección se encuentra distribuida en dos partes: estrofa-coro. La estrofa describe lo narrativo de la canción y el coro hace incisivo algún detalle y/o parábola expresada mediante lo textual. Ha de tenerse en cuenta que el verso como sección puede contener las dos partes o una de

¹ Rango dinámico hace referencia al nivel dinámico en el que se mueve una pieza. Cuando en música se habla de dinámica se refiere a la velocidad en la que interpreta una composición, esta velocidad se mide generalmente por BPM (Bits por minuto). cuando habla en este caso de rango dinámico pasivo o activo se hace referencia a un tipo de música más enérgica que la otra. Dicha energía puede ser causada debido al formato (en este caso el formato del son montuno es más grande) y a los arreglos (en este caso tiene mayor movimiento rítmico) lo que genere una sonoridad dinámica activa en contraposición a la pasiva del son cubano.

ellas (preferiblemente la estrofa) cuyo diseño armónico corresponde a una progresión distintiva y exclusiva en el total de la canción.

- **CORO PREGÓN:** corresponde a la sección que repite mediante la voz un masculinas) como respuesta al texto en la voz del cantante.
- **MONTUNO:** la sección representativa para el resultado final en la monografía. Aquí se presenta la improvisación de un instrumento melódico generalmente en la trompeta o el tres cubano, sobre la misma progresión armónica diseñada métricamente máximo en dos compases, en la que se demuestra el virtuosismo instrumental a través de la improvisación. Puede que en la sección aparezca las voces del coro con un texto repetitivo, como preámbulo a momentos de improvisación del instrumento expositor (la trompeta). Es importante recalcar que el montuno como sección es el momento de la improvisación en la canción.
- **MAMBO:** Hace referencia al momento en que se presenta uno o dos diseños melódicos virtuosos e instrumentales, sobre una progresión armónica definida que puede ser o no la misma del montuno y/o del coro pregón. Algunas veces se encuentra acompañada de las voces del coro con un texto incisivo anterior al constructo melódico virtuoso de los instrumentos melódicos, los que por lo general son las trompetas. El mambo es exclusivo del son montuno. Es decir, no forma parte del esquema en el son cubano.

En cuanto a los momentos intermitentes se definen así:

- **PUENTE:** corresponde a un parte instrumental que se encuentra como conector entre el verso y el coro pregón y/o el montuno y el mambo.
- **CODA:** es la sección con la que finaliza la canción, se distingue por tres características relevantes. La primera, la desaceleración del tempo respecto a la última sección presentada; la segunda, el uso del coro pregón y/o partes motílicas del verso; la tercera, nuevo material melódico y/o armónico conclusivo.

La determinación de cada sección, surge del análisis auditivo de 10 canciones representativas del son cubano, y de otras cuantas que han sido situadas por los expertos como son montuno.

En este sentido se presenta cada una de ellas (correspondientes al género o al subgénero) mediante el esquema seccionado y en relación con la cantidad de compases que son asignados a cada sección y/o a los momentos intermitentes.

Son cubano:

A continuación, se encuentra el esquema con la cantidad de compases, la instrumentación, el rango dinámico, agógico, que dura cada una de las secciones y la métrica en la que se interpreta. Recordemos que los siguientes esquemas pertenecen al son especialmente a la obra del maestro Ignacio Piñeros junto al Septeto tradicional. Este formato está conformado por bongó, maracas claves, voces, tres, contrabajo.

Para efecto de los cuadros a continuación, se realizara una simbología que hará referencia a los componentes percutidos del formato del son los cuales son: PC (componente percutido) conformado por maracas, claves y bongo, cuando este componente aparezca completo; si en la sección no intervienen los tres instrumentos de la PC serán descritos uno por uno. En concordancia con lo anterior también será denominado el componente armónico como AC (componente armónico) conformado por el tres y el contrabajo; igual que con el anterior si estos dos instrumentos nos son interpretados juntos en la sección serán descritos de manera individual.

Durante el análisis de las obras se encontraron 6 secciones que se repiten en todas las composiciones y que para efectos del análisis serán reducidas a sus siglas: introducción (Int), verso (Vr), coro pregón (Cp), Puente (P), Montuno (Mot), Coda (Cd).

Échale salsita: <https://www.youtube.com/watch?v=s2q6AwtAB5U>

Métrica 4/4

TABLA 1 ESQUEMA ÉCHALE SALSITA

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	11	PC, AC trompeta	MF	Vivace 160 
Vr	32	PC, AC, voz	MF	Vivace 160 
Mot	12	Campana, maracas, clave AC, Voz, trompeta,	F	Vivace 160 
Cp	12	Voz, coros, AC, maracas, campana, claves.	MF	Vivace 160 
Mot	76	AC, PC, tres, voces, tres	MP, MF, F	Vivace 160 
Coda	2	PC, AC, Coros, Trompeta.	F	Vivace 160 

Las 4 palomas: <https://www.youtube.com/watch?v=kEX7ewzNGIQ>

Métrica 4/4

TABLA 2 ESQUEMA LAS CUATRO PALOMAS

sección	Cantidad de compases que dura la sección.	instrumentación	dinámica	agógica
int	8	PC, AC, trompeta.	MF	vivace 120 
coro	12	PC, AC, coro	MF	vivace 120 
vr	8	PC, AC, voz	MF	vivace 120 

coro	12	PC, AC, coro	MF	vivace 120 
vr	8	PC, AC, voz	MF	vivace 120 
coro	12	PC, AC, coro	MF	vivace 120 
vr	14	PC, AC, voz	MF	vivace 120 
mot	8	PC, AC, trompeta.	F	vivace 120 
cp	28	PC, AC, coros, voz.	F	vivace 120 
mot	28	PC, contrabajo, trompeta, tres solistas	F	vivace 120 
cd	4	PC, AC, coros, trompeta.	F	vivace 120 

Suavecito: https://www.youtube.com/watch?v=9BqROx9jS_Q

Métrica 4/4

TABLA 3 ESQUEMA SUAVECITO

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	11	PC, AC Trompeta.	MF	Vivace 140 
Vr	20	PC, AC, Voz Trompeta.	MP	Vivace 140 
Mot	14	PC, AC, coros, Trompeta.	MP	Vivace 140 
Vr	26	Clave, campana, maracas, AC, coros, Trompeta.	MF	Vivace 140 
Mot	8	PC, AC, coros	MF	Vivace 140 

		Trompeta.		
CP	12	PC, AC, coro, voz.	MF	Vivace 140 
Vr	12	PC, AC, coros, voz.	MP	Vivace 140 
Mon	12	PC, AC, coros Trompeta.	MF	Vivace 140 
Coda	2	PC, AC, coros Trompeta.	F	Vivace 140 

La Habana tiene su son:

https://www.youtube.com/watch?v=lgkoVoclV6s&list=PLLBxM8KBZJtyDfX4kz_WIY93tgK9i5kRb

Métrica 2/2

TABLA 4 ESQUEMA LA HABANA TIENE SU SON

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	16	PC, AC Trompeta.	MF	Allegro 110
Vr	25	PC, AC, Voz Trompeta.	MF	Allegro 110
Puente	6	TROMPETA	MF	Allegro 110
Vr	20	PC, AC voz Trompeta.	MF	Allegro 110
Mot	19	PC, AC Trompeta.	MF	Allegro 110
Cp	40	AC, Bongo, clave maracas.	F	Allegro 110

Mot	52	PC, tres, contrabajo, trompeta	F	Allegro 110
Cp	20	PC, AC, voz, coros.	F	Allegro 110
Mot	24	campana, maracas, clave, AC, Trompeta.	F	Allegro 110
Cd	4	PC, AC Trompeta.	F	Allegro 110

Don lengua:

https://www.youtube.com/watch?v=UztxAfa_F94&list=PLLBxM8KBZJtyDfX4kz_WIY93tgK9i5kRb

Métrica 4/4:

TABLA 5 ESQUEMA DON LENGUA

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	12	PC, AC Trompeta.	MP	Presto 177 
Vr	22	PC, AC, voz, coros.	MP	Presto 177 
Cp	32	PC, AC, coro, voz.	MP	Presto 177 
Mot	16	PC, AC, coros, Trompeta.	MF	Presto 177 
Vr	8	Campana, maracas, clave AC, voz.	F	Presto 177 

Mot	14	PC, AC, coros Trompeta.	F	Presto 177 
Cd	2	PC, AC, coros Trompeta.	F	Presto 177 

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

Métrica 4/4

TABLA 6 ESQUEMA SALOME

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	20	PC, AC Trompeta. Voz	Mp	Vivace 140 
Vr	54	PC, AC, voz Trompeta.	Mp	Vivace 140 
Mot	8	PC, AC Trompeta.	MF	Vivace 140 
Cp	8	Campana, maracas, clave, AC, coros Trompeta.	MF	Vivace 140 
Coda	6	PC, AC Trompeta.	MF	Vivace 140 

Esas no son cubanas: <https://www.youtube.com/watch?v=41rYFyNziqA>

Métrica 4/4

TABLA 7 ESQUEMA ESAS NO SON CUBANAS

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	12	PC, AC	Mp	Vivace 140 

		Trompeta.		
Vr	62	PC, AC, voz Trompeta.	Mp	Vivace 140 
Mot	12	PC, AC, coro Trompeta.	Mf	Vivace 140 
Cp	12	Campana, maracas, clave, AC, voz, coros.	F	Vivace 140 
<u>Mot</u>	<u>8</u>	<u>PC, AC</u> <u>Trompeta.</u>	<u>F</u>	<u>Vivace 140</u> 
Vr	12	PC, AC, voz, coros. Trompeta.	F	Vivace 140 

Entre preciosos palmares: <https://www.youtube.com/watch?v=fNv3QbEqADI>

Métrica 4/4

TABLA 8 ESQUEMA ENTRE PRECIOSOS PALMARES

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	12	PC, AC Trompeta.	MF	Vivace 135 
Coro	8	PC, AC, coro	MF	Vivace 140 
Vr	12	PC, AC, VOZ	MF	Vivace 140 
Coro	8	PC, AC, COROS	MF	Vivace 140 
Vr	12	PC, AC, VOZ	MF	Vivace 140 
Coro	8	PC, AC, COROS	MF	Vivace 140 
Vr	12	PC, AC, VOZ	MF	Vivace 140 

Mot	12	PC,AC,TROMPETA	MF	Vivace 140 
coda	8	PC,AC, COROS	MF	Vivace 140 

No juegos con los santos: https://www.youtube.com/watch?v=5V_WWsTYlK8

Métrica 4/4

TABLA 9 ESQUEMA NO JUEGUES CON LOS SANTOS

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	12	PC, AC Trompeta.	Mp	Vivace 160 
Vr -	18	PC, AC, coros, voz, Trompeta.	Mp	Vivace 160 
Puente	10	Tres, PC, AC.	Mp	Vivace 160 
Vr	18	PC, AC, voz.	Mf	Vivace 160 
Mot	22	PC, AC, coros Trompeta.	Mf	Vivace 160 
Cp	14	Campana, claves, maracas, AC, voz, coros.	MF	Vivace 160 
Mot	22	PC, AC Trompeta.	MF	Vivace 160 

Bardo: <https://youtu.be/f47vzY68KW0>

Métrica 4/4:

TABLA 10 ESQUEMA BARDO

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	15	PC, AC Trompeta.	Mp	Vivace 140 
Vr	9	PC, AC, coros,	Mp	Vivace 140 
P	4	PC, AC, trompeta	Mp	Vivace 140 
Vr	9	PC, AC, coros	Mp	Vivace 140 
P	9	PC, AC, trompeta	Mp	Vivace 140 
Vr	12	PC, AC, coros, Voz, trompeta	Mp	Vivace 140 
P	4	PC, AC, trompeta	Mp	Vivace 140 
Vr	16	PC, AC, coros,	Mp	Vivace 140 
Cp	12	PC, AC, coros, trompeta	Mp	Vivace 140 
Mot	12	PC, AC, coros, trompetas	F	Vivace 140 
Cp	16	PC, AC, coros, voz	F	Vivace 140 

Mot	6	PC, AC, coros, voz	F	Vivace 140 
Vr	10	PC, AC, coros, trompeta	F	Vivace 140 
coda	2	PC, AC, coros, voz, trompeta.	Mp	Vivace 140 

Para continuar con el análisis auditivo comparativo tendremos a Arsenio Rodríguez como el exponente del son montuno, recordemos que este incorpora al formato tradicional del septeto más instrumentos con el fin de alcanzar un rango dinámico mayor. El formato de Arsenio Rodríguez: al formato percusión le añade una tumbadora. Para los cuadros a continuación esta sección será simbolizada con las iniciales PC. Como se hizo antes solo será puesta así si en la sección se ejecutan todos los instrumentos.

A continuación, tenemos el componente armónico en donde aparte del tres y el contrabajo Arsenio decide incluir un piano, este componente será simbolizado como AC. Por último, tenemos el componente brass que incluye a la trompeta solista dos trompetas más. Para esta sección se ha escogido el símbolo TB (trumpet brass) e igual que las anteriores solo aparecerá si se ejecutan todas las trompetas en la sección.

Papa upa son montuno: <https://www.youtube.com/watch?v=MWoS5QxMnt4>

Métrica 4/4

TABLA 11 ESQUEMA PAPA UPA SON MONTUNO

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	6	AC,PC, TB	MF	Presto 170 
Cp	14	AC,PC,TB, coros, voz	MF	Presto 170 

Vr	8	AC,PC,TB, coros, voz	MF	Presto 170 
Cp	14	AC,PC,TB, coros, voz	MF	Presto 170 
Vr	8	AC,PC,TB, coros, voz	MF	Presto 170 
Mot	27	AC, PC, TB, coros, voz	MF	Presto 170 
puente	4	AC, PC, TB	F	Presto 170 
Mambo	32	AC, PC, TB, coros, voz	F	Presto 170 
Cd	2	AC, PC, TB	F	Presto 170 

La gente del Bronx: <https://www.youtube.com/watch?v=mgEeO0P-pUY>

Métrica 4/4

TABLA 12 ESQUEMA LA GENTE DEL BRONX

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	15	AC, PC, TB.	MF	Vivace 160 
Vr	19	AC, PC, TB, coros, voz.	MF	Vivace 160 
Puente	5	AC, PC, TB.	MF	Vivace 160 
Vr	18	AC, PC, TB, coros, voz.	MF	Vivace 160 
Mot	20	AC, PC, TB.	MF	Vivace 160 
Cp	18	AC, PC, TB, coros, voz.	MF	Vivace 160 
Puente	4	AC, PC, TB.	MF	Vivace 160 

Mot	14	AC, TB campana, maracas, claves.	F	Vivace 160 
Coda	4	AC, PC, TB coros.	F	Vivace 160 

Dame un cachito pa huele: https://www.youtube.com/watch?v=9E_cKGPKDuo

Métrica 4/4

TABLA 13 ESQUEMA DAME UN CACHITO PA HUELE

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	4	AC, PC, TB.	MF	Vivace 140 
Mot	28	AC, PC, TB, coros.	MF	Vivace 140 
Vr	16	AC, TB, Campana, maracas, claves coros, voz.	MF	Vivace 140 
Mot	20	AC, PC.	MF	Vivace 140 
Puente	2	AC, PC, TB.	MF	Vivace 140 
Mot	22	AC, PC, TB, coros.	MF	Vivace 140 
coda	2	AC, PC, TB, coros, voz.	MF	Vivace 140 

Juventud Amalia: <https://www.youtube.com/watch?v=oDlquP9o-ss>

Métrica 4/4

TABLA 14 ESQUEMA JUVENTUS AMALIA

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica

Int	24	AC, PC, TB.	MF	Vivace 140 
Vr	38	AC, PC, TB, coros, voz.	MF	Vivace 140 
Mot	10	AC, PC, TB, coros.	MF	Vivace 140 
CP	8	AC, PC, TB, coros, voz.	MF	Vivace 140 
Mot	8	AC, PC, TB.	F	Vivace 140 
Puente	4	AC, PC, TB.	F	Vivace 140 
Mot	16	AC, PC, TB, coros.	F	Vivace 140 
Coda	2	AC, PC, TB.	F	Vivace 140 

El palo tiene *Curujey*: <https://www.youtube.com/watch?v=2p8naau4Eow>

Métrica 4/4

TABLA 15 ESQUEMA EL PALO TIENE CURUJEY

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	10	AC, PC, TB.	MF	Vivace 140 
Vr	8	AC, PC, TB, coros.	MF	Vivace 140 
Coro	4	AC, PC, TB, coros.	MF	Vivace 140 
Vr	8	AC, PC, TB voz.	MF	Vivace 140 
Coro	4	AC, PC, TB, coros.	MF	Vivace 140 
Mambo	8	AC, PC, TB.	MF	Vivace 140 

Vr	8	AC, PC, TB, coros.	MF	Vivace 140 
Coro	4	AC, PC, TB, coros, voz.	MF	Vivace 140 
Vr	8	AC, PC, TB, voz.	MF	Vivace 140 
Mot	8	AC, PC, TB.	MF	Vivace 140 
Cp	8	AC, PC, TB, coros, voz.	MF	Vivace 140 
Mot	16	AC, PC, TB.	MF	Vivace 140 
Puente	4	AC, PC, TB.	MF	Vivace 140 
Mot	10	AC, PC, TB.	MF	Vivace 140 

Apurrillame mujer: <https://www.youtube.com/watch?v=ZsAQUewQOz8>

Métrica 4/4

TABLA 16 ESQUEMA APURRLAME MUJER

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	4	AC, PC, TB.	F	Allegro 125 
Mambo	12	AC, PC, TB. Coros.	F	Allegro 125 
Mot	14	AC, PC, TB, coros.	F	Allegro 125 
CP	12	AC, Campana, maracas, calves, TB. Coros, voz.	MF	Allegro 125 
Mot	26	AC, PC, TB.	MF	Allegro 125 

Mambo	8	AC, Campana, maracas, clave, TB, coros.	F	Allegro 120 
Mot	4	AC, PC, TB, coros.	F	Allegro 120 
Coda	2	AC, PC, TB, coros.	F	Allegro 120 

Tocoloro: <https://www.youtube.com/watch?v=TpXGuZg3Hto>

Métrica 4/4

TABLA 17 ESQUEMA TOCOLORO

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	4	AC, PC, TB.	F	Allegro 120 
Vr	14	AC, PC, TB, coros.	F	Allegro 120 
Mot	20	AC, PC, trompeta, coros.	F	Allegro 120 
Cp	12	AC, campana, maracas, clave, TB, coros.	F	Allegro 120 
Mot	21	AC, PC.	MF	Allegro 120 
Mot	20	AC, PC, coros.	F	Allegro 120 
coda	2	AC, PC, TB.	F	Allegro 120 

Kilo Quique y chocolate: https://www.youtube.com/watch?v=t1nM_E6Dop8

Métrica 4/4

TABLA 18 ESQUEMA KILO QUIQUE Y CHOCOLATE

Sección	Cantidad de compases	Instrumentación	Dinámica	Agógica
---------	----------------------	-----------------	----------	---------

	que dura la sección.			
Int	11	Bongo, tumbadora	MF	Vivace 160
Vr	31	AC, PC, coros, voz.	MF	Vivace 160
Mot	40	AC, PC, coros.	MF	Vivace 160
mambo	14	AC, PC, TB, coros.	MF	Vivace 160

Se acabaron los guapos en Yateras: <https://www.youtube.com/watch?v=cSc5ZRrBong>

Métrica 4/4

TABLA 19 ESQUEMA SE ACABARON LOS GUAPOS EN YATERAS

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	10	AC, PC, TB.	F	Allegro 130
Mot	14	AC, PC, TB, coros.	F	Allegro 130
Cp	14	AC, campana, maracas, clave, TB, coros, voz.	MF	Allegro 130
Vr	10	AC, PC, TB, coros.	MF	Allegro 130
Mot	38	AC, PC, TB, coros.	MF	Allegro 130
Puente	2	AC, PC, TB,	MF	Allegro 130
Cp	10	AC, PC, TB, coros.	MF	Allegro 130

coda	2	AC, PC, TB, coros.	MF	Allegro 130 
------	---	--------------------	----	--

No me llores más: <https://www.youtube.com/watch?v=vHp0282v74E>

Métrica 4/4

TABLA 20 ESQUEMA NO LLORES MAS

Sección	Cantidad de compases que dura la sección.	Instrumentación	Dinámica	Agógica
Int	2	AC, PC.	Mf	Allegro 130 
Vr	8	AC, PC, TB, coros.	F	Allegro 130 
Mambo	10	AC, PC, TB, coros.	F	Allegro 130 
Vr	10	AC, PC, TB, coros.	MF	Allegro 130 
Mamaba	10	AC, PC, TB, coros.	F	Allegro 130 
Vr	10	AC, PC, TB, coros.	F	Allegro 130 
Mot	14	AC, PC, trompeta, coros.	F	Allegro 130 
Cp	12	AC, campana, claves, maracas, TB, coros.	MF	Allegro 130 
Mot	12	AC, PC.	MF	Allegro 130 
mambo	8	AC, PC, TB, coros.	F	Allegro 130 
coda	3	AC, PC, TB, coros.	F	Allegro 130 

Para dar respuesta a las conclusiones del análisis comparativo entre el género son y subgenero son montuno se encuentra cinco criterios, de acuerdo a las secciones:

- a) sí tiene diferentes secciones, cuales son las secciones nuevas.

- b) cantidad de compases que se reflejan en las secciones.
- c) sí tiene secciones iguales, cuales.
- d) Formato: si cambia el formato.
- e) Rango dinámico.

- El primer punto que se detecta es la aparición de una sección mambo en el esquema del son montuno, esta sección parece ser generada debido al incremento en la línea del brass y la necesidad de escribirle a estos. Se conforma por ostinatos melódicos a dos o más voces interpretadas por las trompetas.

- En ambos se encuentra las secciones (Int - Vr- Cp - Mot) pero estas tienen una clara diferencia en la exaltación de cada una de ellas.

- * Si hablamos de Int: en el Son encontramos una clara tendencia a iniciar con 12 compases dedicados a esta sección inicial, donde se destaca la trompeta llevando la melodía. El son montuno posee un Int que varía constantemente sus compases exponiendo una etapa inicial muy variable, no tiene una cantidad de compases determinado y el papel protagónico varía en su mayoría entre las trompetas y los coros.

- * Para el verso (Vr) encontramos que en el son es una etapa indispensable que se encarga de contar la historia de la canción, es una sección que aparece en dos o más ocasiones en su esquema, con un protagonismo del cantante principal. En el son montuno podemos encontrar que el verso varía desde sus intérpretes, para este esquema el Vr es interpretado generalmente por dos o más voces y no tiende aparecer más de una vez. En muchas ocasiones el Vr sección de son montuno tiene un relato no muy extenso

- * Cp para el Son es una sección que suele usarse antes de llegar al Mot, de una duración corta y sin más de dos apariciones en la mayoría de sus casos. A diferencia del son en el son montuno se abre un espacio más amplio para esta sección, si antes se tenía esta sección no más de una vez para el montuno, tiene más de dos apariciones con una prolongación de sus compases para dar al cantante un espacio más amplio para pregonar.

*Mot. Sobre los esquemas expuesto anteriormente podemos observar que tanto para el son como para el son montuno el Mot es una sección que puede aparecer tantas veces como lo desee el compositor, en las composiciones más antiguas del son esta sección aparece en no más de dos ocasiones y con una duración no mayor a dos frases (16) compases, mientras en el son montuno cada aparición de la sección montuno tiene un mínimo de 10 compases.

- Es el rango dinámico entre el son y el son montuno lo que en realidad muestra la diferencia entre uno y el otro. Como se dijo antes el son montuno fue creado como parte de una evolución del son debido al bailarín quien requería una música más energética. Para entender mejor el nuevo formato entre el son y son montuno se expondrán las funciones de cada uno de los instrumentos en las secciones ya vistas en él.

4.4 Definiciones de las técnicas de la trompeta usadas en el son cubano, específicamente, en el montuno como sección y/o como subgénero.

A continuación, se presenta la definición de las tres (3) técnicas para el trabajo de improvisación en la trompeta, extraído de las obras transcritas e interpretadas por Alfredo “Chocolate” Armenteros.

Las tres técnicas, no solo hacen parte de la trompeta, sino de la mayoría de los instrumentos de viento que conforman las familias de maderas y metales de la orquesta sinfónica. Para el caso de la música afrocaribeña, los instrumentos que recurren a dichas técnicas por lo general son: trompeta, saxofón, trombón y flauta traversa.

Las técnicas que se referencian son:

Flutter o Frullato

Bending

Glisando

Flutter o Frullato es [...] “una técnica de interpretación musical característica de los instrumentos de viento, que consiste en utilizar la lengua para producir un característico sonido FrrrrFrrrr mientras que se soplan las notas de manera convencional” (Wikipedia s. E., es.wikipedia.org, 2019).

El *frullato* también es usado para mejorar la sensación de soplo continuo en la trompeta. La técnica *frullato* requiere de la exhalación controlada, de tal manera que produzca mayor cantidad de aire (con apoyo diafragmático) para soportar la interacción entre la agitación de la lengua y la vibración de los labios.

Para poder efectuar el *frullato* en la trompeta, se recomienda seguir las siguientes indicaciones:

Sin hacer uso de la trompeta, respire profundo y coloque la lengua en la parte superior de la boca, en el paladar duro, atrás de los dientes y pronuncie la letra RRRR.

Haciendo uso de la boquilla de la trompeta, acérquela a la boca, respire profundo y realice el ejercicio anterior hasta conseguir un soplo continuo con un efecto sonoro similar a Frrrrr.

Coloque la boquilla en la trompeta, repita los pasos anteriores en las siete (7) posiciones digitales. Procure que el soplo sea continuo, sin hacer pausas en el trayecto del aire.

La representación del *frullato* en la partitura, corresponde a tres líneas ligeramente transversales sobre la plica, ilustración que hace parte de los ejercicios de la propuesta para la improvisación.

ILUSTRACIÓN 6 REPRESENTACIÓN GRÁFICA DEL FRULLATO EN LA PARTITURA



Tomado de: Wikipedia.org

Bending o “Doblar”: Esta técnica es asociada también a la articulación *portamento*, por sus características similares. Es [...] “la transición de un sonido hasta otro más agudo o más grave, sin que exista una discontinuidad o salto al pasar de uno a otro” (Levy, 2019).

La técnica *bending*, se utiliza para conseguir que la exhalación del aire en el cuerpo de la trompeta se produzca de forma continua (como si se tratara de enviar el aire de manera horizontal), justamente porque la técnica requiere de una emisión perenne para asegurar la afinación entre el sonido inicial y el siguiente. Dicha emisión, debe estar apoyada en la colocación de la lengua (de acuerdo con el sonido que se pretende lograr).

Es importante señalar que *bending* es una técnica que requiere de precisión en cuanto a la afinación lograda sobre la nota inicial y la final, obviamente, sin cambiar de posición en la digitación.

Lo que pretende el uso de la técnica, es emitir el sonido de tal manera que sea semejante a “una curva” como, por ejemplo, la trayectoria precisa que lleva una pelota de beisbol. El efecto que se logra es – sin cambiar de posición – cambiar la frecuencia del sonido (alta o baja) mediante las siguientes interacciones: la velocidad de la emisión del aire en el cuerpo

de la trompeta, el movimiento ascendente o descendente de la lengua y la correcta vibración de los labios.

Para el caso de la monografía y de acuerdo con el legado de Alfredo “Chocolate” Armenteros, *bending* tiene una conmutación respecto a su ejecución. Aunque la técnica indica que no se debe cambiar la posición digital, en la improvisación de Armenteros el uso de la misma presenta cambio de la posición, en tanto acude a hundir los pistones “cuasi” hasta la mitad, con el fin de variar la afinación y el timbre del intervalo.

A esta acción en el contexto de la trompeta, comúnmente se le llama: *bending* y *glissando*. Realizarla no suele ser fácil, puesto que requiere de un dominio adecuado en cuanto a la digitación, la distancia justa al momento de hundir el pistón y el logro de la afinación.

Para realizar *bending* en un nivel inicial, considere los siguientes pasos:

Toque la nota inicial al aire, puede ser una de registro medio que no le cause dificultad en la emisión. Ahora oprima la posición correspondiente a la nota final (intervalo ascendente o descendente), como referencia del rango en el que es posible hacer *bending*.

Después de haber escuchado la referencia de la nota final, vuelva a tocar la nota inicial y recurra a la sensación de pronunciar las sílabas (HE, HI, HA, HO), para cambiar la velocidad del aire, con el fin de alcanzar la afinación de la nota final sin oprimir ningún pistón.

Regrese a la nota inicial, utilizando la sensación de pronunciar las sílabas, repita la acción tantas veces como sea necesario para asegurar la correcta ejecución de *Bending*.

La representación de *bending* en la partitura, corresponde a dos líneas transversales que se juntan equidistantemente. La acción de la técnica depende de si el punto de unión registra ascendente o descendente, lo que indica el tipo de intervalo que debe realizarse.

ILUSTRACIÓN 7. REPRESENTACIÓN DEL BENDING



tomado de Wikipedia.org

Glissando: es [...] “El *glissando* supone una rápida transición entre dos sonidos, durante la cual se harán sonar todos los sonidos intermedios que nos permita el instrumento en cuestión. La sucesión de notas puede ser diatónica (teclas blancas o negras en el piano), cromática en lo posible sin alturas tonales determinadas (Wikipedia, 2019)”

Esta técnica es usada en la enseñanza de la trompeta para interiorizar el movimiento de la lengua. Es este el que permite pasar de la nota inicial hasta la nota final sin que en la transición se corte el sonido, es preciso aclarar que sin el aire y el apoyo que este debe tener ninguna técnica en la trompeta funcionara, el aire en la trompeta es lo que la gasolina al carro, y para este caso la lengua podría ser el volante que nos permite controlar el movimiento del aire. Entonces podemos decir según la analogía anterior que el *glisando* es una técnica que nos ayuda a mejorar nuestra forma de conducir el aire.

Existen también dos tipos de *gliss* uno que se hace sin digitación: los que quiere decir que estamos estables en una posición de la trompeta y sobre esta aplicamos un aire más rápido o más lento según a la nota a donde nos dirigimos, esto tendrá un efecto sonoro donde el sonido pasa por los diferentes armónicos que nos permite la posición hasta llegar a la nota alcanzada. Y la segunda forma es establecer una nota, pasar rápidamente por posiciones cromáticas a medio pistón hasta la nota final mezclando el efecto del *bend* con el del *gliss*, que tiene como resultado final un efecto sonoro de *Glissando*.

Muy similar a las técnicas anteriores la manera de conducir el aire por medio de la lengua será entonces pronunciar silabas con las bocales abiertas si el *glissando* es descendente, se recomienda pronunciar JA, JO para los ascendentes y JE y JI.

Para iniciar en la ejecución de esta técnica puede seguir los siguientes pasos:

En cada una de las posiciones de la trompeta establezca dos notas, de donde se quiere partir hasta donde se quiere llegar, teniendo en cuenta que ambas notas se ejecuten en la misma posición (se recomienda usar octavas para iniciar el proceso) ejemplo la nota Fa# en el primer espacio del pentagrama y la nota Fa# de la quinta línea del pentagrama.

Utilizando la flexibilidad pase lentamente por los diferentes armónicos que puedan existir entre esa octava para reconocerlo auditivamente, para el ejemplo entre los dos FA# pasaremos por las notas fa#, si, re# hasta llegar al FA# de la octava. Se recomienda empezar estos ejercicios de forma descendente ya que cuando se inicia a tocar trompeta es más fácil pasar por los diferentes armónicos de una posición de forma descendente que de forma ascendente.

Ya habiendo apropiado el soplo que requiere pasar por cada armónico y el movimiento de la lengua suba gradualmente la velocidad entre el paso de la nota inicial hasta la final, siempre procurando que suenen los armónicos intermedios, hasta conseguir una velocidad que nos permita tener un efecto sonoro de *glissando*.

Si el *gliss* que se quiere efectuar parte de una de las posiciones de la trompeta y termina en otra posición, se recomienda utilizar la mezcla entre *gliss* y *bend* partiendo de una nota y digitando cromáticamente a medio pistón las posiciones que nos permitan alcanzar la nota donde queremos llegar.

Su representación gráfica es: una línea ondulada que parte de la nota donde empieza y termina en la nota donde se quiere llegar. Aunque esta tiene algunas variaciones:

ILUSTRACIÓN 8 REPRESENTACIÓN EN LA PARTITURA DEL *GLISSANDO*



Tomado de Wikipedia.org

5-METODOLOGÍA

Esta investigación pretende aproximarse al fenómeno de la improvisación, desde el análisis y la comprensión de un género y un intérprete en particular. Entendiendo esta como una herramienta que permite al músico hacer un reconocimiento de sus habilidades técnicas, instrumentales y también del contexto socio cultural. Por esta razón se emplea el enfoque cualitativo el cual permite encontrar resultados acordes con estas expectativas.

“esto implica, por ejemplo, que las hipótesis van a tener un carácter emergente y no preestablecido y que las mismas evolucionaran dentro de una dinámica heurística o generativa y no lineal verificativa, lo que significa que cada hallazgo o descubrimiento, en relación con ellas, se convierte en el punto de partida de un nuevo ciclo investigativo de un mismo proceso de investigación” (Sandoval, 2002)

Se encuentra entonces que la investigación cualitativa permite establecer hipótesis en el trabajo, comparando teorías establecidas, para así dar un significado coherente a los términos fundamentales de la investigación. Dichas hipótesis van direccionadas a los conceptos socio cultural y prácticos que permitan la materialización del objetivo de la investigación. Esto quiere decir que permite establecer nuevas etapas de la investigación, por medio de conclusiones que generan diferentes interrogantes, los cuales tiene como fin desentrañar las dimensiones pertinentes para llegar al producto final de la investigación.

Tipos de investigación:

El presente trabajo de grado se realizó bajo los parámetros del análisis musical con fines pedagógicos, teniendo como base la descripción formal de la obra del trompetista Alfredo Armenteros. Para esto se establecieron tres etapas evolutivas que permitan instaurar

recursos de su lenguaje improvisatorio, de una manera progresiva, con el fin de enriquecer el lenguaje del trompetista al momento de realizar improvisaciones en el montuno.

Encontrar etapas progresivas durante la carrera del intérprete permite también establecer un modo de abordar un improvisador. Cada etapa corresponde entonces a un nivel jerárquico tanto de sus habilidades técnicas e interpretativas como en la propuesta.

Instrumentos metodológicos:

- Búsqueda de información
- Establecer de manera descriptiva hipótesis conceptuales.
- Análisis
- Creación de ejercicios para la improvisación

Estructura de la investigación:

Para estructurar la investigación se tuvo en cuenta a (Carlos A. Sandoval Casilimas) en el manual de investigación cualitativa. Se estructura así el trabajo en:

- Identificación del tema o problema de investigación: encontrar el núcleo principal de la investigación (improvisación) e identificar este en un habiente donde se carezca de él.
- Exploración de la literatura: búsqueda de antecedentes que puedan dar un guía procedimental para la solución de dicho problema.
- La documentación inicial de la realidad en la recolección de datos: con base en los antecedentes encontrar los textos o documentos que puedan dar un norte a la investigación.
- El “mapeo”: conceptualización de los términos fundamentales para la investigación por medio de la comparación de significados. Teniendo como resultado una hipótesis intersubjetiva de los términos.
- El muestreo: se especifican los factores fundamentales de la investigación. Se puede dividir en tres etapas:

- A. Muestreo abierto: guía las especificaciones del muestreo, para el caso de la investigación son los criterios de selección para las transcripciones, también los criterios para escoger a los expositores de los cuadros comparativos entre son cubanos y son montuno y por último los criterios sobre las secciones escogidas para cada análisis.
 - B. Muestreo relacional- fluctuante: este según (Sandoval, 2002) permite maximizar hallazgos de diferencias entre los niveles. Para el caso de la investigación se realizaron transcripciones y análisis auditivo comparativo.
 - C. El muestreo discriminativo: este punto se destina para [...]” maximizar oportunidades, para verificar la argumentación o argumento escogidos” (Sandoval, 2002). Para el caso de la investigación se desarrolla mientras se seleccionan las frases a analizar seguido del análisis. Permitiendo encontrar parámetros continuos en Alfredo Armenteros.
- La anticipación de los dilemas metodológicos en la recolección de datos: criterios específicos sobre los cuales se creó la tabla de análisis que permitan depurar información siguiendo tres preguntas fundamentales.
 - ¿Qué tan profundo y que tan extenso debe ser el proceso de recolección de datos?
 - ¿Por dónde iniciar y por donde terminar el proceso de recolección de datos?
 - ¿A quién incluir y a quien excluir de la recolección de datos?
 - La identificación de los medios de recolección de datos: técnicas e instrumentación: para este punto se utilizó la tabla que nos permite encontrar los patrones repetitivos en el lenguaje de Armenteros.

5.1 Modelo de Análisis

“la realidad cultural nos admite comprobar la existencia de formas de conocimiento y creación populares con estructuras lógicas y simbólicas propias” (Alferez)

Según Alferez decimos que la improvisación también es una forma de conocimiento de una cultura musical con lógicas y simbologías propias. Lo que nos permite aclarar el panorama si lo que se quiere es extraer el conocimiento, pues por medio de las simbologías y las lógicas de la improvisación se podrá analizar sus comportamientos y así deducir el conocimiento que se requiere para la propuesta.

Es pertinente para este punto recordar el capítulo de improvisación y el paralelo que Matthews plantea entre improvisación y composición. Así con este referente tener claro que la composición o para el caso la transcripción, se convierte en un medio que permite a la improvisación ser analizada y posteriormente reestructurada.

Entonces encontrar un método de análisis que permita describir las constantes en la información recolectada sobre las improvisaciones de Armenteros, será el siguiente paso a seguir y para ello se tendrá en cuenta la estructura de análisis propuesta por de David Baker en el libro *the jazz style of john coltrane*.

En muchos aspectos el improvisador de jazz es un compositor y como tal podría beneficiarse de estar expuesto al mismo régimen y disciplina que un compositor per se. Una de esas disciplinas tiene que ver con aprender a escribir o hablar imitando varios modelos” (Baker, 1980)

Como método de análisis David Baker (1980) ofrece una serie de pasos que nos permitan desentrañar los patrones más repetitivos en una improvisación. Dichos patrones son adquiridos por el improvisador durante el recorrido de su carrera por medio de la imitación de modelos que son desmenuzados y posteriormente expuesto desde su visión.

Encontrar en las improvisaciones de Armenteros patrones repetitivos es el método que nos permite tener un acercamiento a su lenguaje y como utilizar este para la propuesta. Como método analítico de información se toma el modelo de Baker para analizar las improvisaciones de Jonh Coltrane, tabla que se reestructura de tal manera que pueda dar

cuenta de los aspectos rítmicos, melódicos, armónicos he interpretativos que se encuentran en las frases seleccionadas.

Análisis del estilo de Chocolate Armenteros			No
Autor:			
Titulo de la canción donde se encuentra la improvisación:			
Compañía discográfica:			
Interprete:			
Etapas evolutivas:			
Genero:			
Tonalidad instrumentos afinados en Do		Tonalidad instrumentos afinados en Si bemol	
Círculo armónico			
Tempo			
Año:	Pregunta	Respuesta	
Tesitura			
Técnica interpretativa	• <i>Flutter</i> • <i>Bending</i> • <i>Glisando</i>	• <i>Flutter</i> • <i>Bending</i> • <i>Glisando</i>	
Patrón rítmico recurrente.			
Patrón melódico Ilustración.			
Descripción melódica del patrón.			
Grado estable de la frase.		.	

5.2- ANALISIS

Para seleccionar las frases se tuvo en cuenta el aporte de cada transcripción a uno de los niveles de la propuesta. Cabe aclarar que los niveles están contruidos de manera progresiva según la dificultad técnica que estos requieren.

Esto significa que para el nivel 1 se tomaran las transcripciones de la etapa iniciación; la canción Para las niñas y las señoras y No puedo comer vistagacha, para el nivel 2 el instrumental Trompeta en montuno y como nivel 3 El manisero y Lágrimas negras.

En conclusión, cada nivel de la propuesta responde a un nivel técnico de Armenteros implícito en él durante el paso de los años y el constante perfeccionamiento de un estilo, que se ve nutrido tanto de lo académico como lo cultural.

Análisis entapa iniciación:

Para las niñas y para las señoras: <https://www.youtube.com/watch?v=WTGHwHwGcN4>

Minuto 1: 20 aproximadamente después de la introducción y el verso.

ILUSTRACIÓN 9 FRASE PARA LAS NIÑAS Y PARA LAS SEÑORAS

50

50

Gm D7 Gm

63

63

D Gm D Gm

para las niñas y para las señoras

67

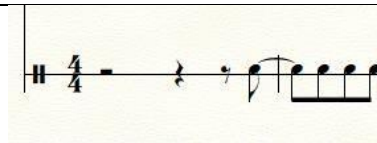
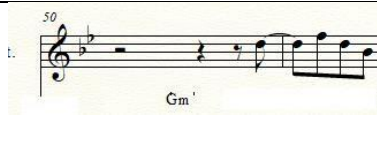
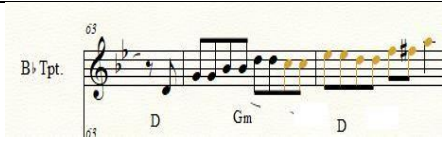
67

Bb Tpt. D.B.

Gm Gm D Gm

TABLA 21 ANALISIS PARA LAS NIÑAS Y PARA LAS SEÑORES

Análisis del estilo de Chocolate Armenteros			No 1
Autor: Rene Álvarez			
Título de la canción donde se encuentra la improvisación: para las niñas y para las señoras			
Compañía discográfica: Puchito – 237			
Interprete: Alfredo Armenteros			
Etapas evolutiva: Iniciación			
Género: Son cubano			
Tonalidad instrumentos afinados en Do	SOL menor	Tonalidad instrumentos afinados en Si bemol	La menor

Círculo armónico	Gm- D7	
Tempo	NEGRA 180	
Año: 1950	Pregunta	Respuesta
Tesitura		
Técnica interpretativa	• <i>Flutter</i> • <i>Bending</i> X • <i>Glisando</i>	• <i>Flutter</i> • <i>Bending</i> X • <i>Glisando</i>
Patrón rítmico recurrente.		
Patrón melódico Ilustración.		
Descripción melódica del patrón.	El patrón melódico que se repite en este solo son arpegios interpretados de modo descendente en figuración de corchea resaltando la sincopa.	Para la respuesta Armenteros utiliza un patrón nuevamente de arpeggios, esta vez de modo ascendente.
Grado estable de la frase.	Durante esta improvisación Alfredo Armenteros descansa constante mente sobre el quinto grado. Se escucha la nota Re, pero se interpreta la nota E para la trompeta.	Durante esta improvisación Alfredo Armenteros descansa constante mente sobre el quinto grado. Se escucha la nota Re pero se interpreta la nota E.

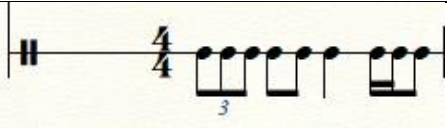
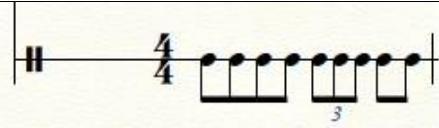
No puedo comer vista gacha: <https://www.youtube.com/watch?v=tKt2f2OmCq4>

Segundo 52 aproximadamente inmediatamente después del corte que esta precedido por el primer verso.

ILUSTRACIÓN 10 FRASE ESCOGIDA NO PUEDO COMER VISTAGACHA

Tabla 22 Análisis NO PUEDO COMER VISTAGACHA

Análisis del estilo de Chocolate Armenteros			No2
Autor: Arsenio Rodríguez			
Título de la canción donde se encuentra la improvisación: No puedo comer Vistagacha			
Compañía discográfica: Egrem – CD 0930			
Interprete: Alfredo Armenteros			
Instrumento: Trompeta			
Género: son montuno			
Tonalidad instrumentos afinados en Do.	Si mayor	Tonalidad instrumentos afinados en Si bemol.	Re bemol mayor

Círculo armónico	B- G# - C#m – F#	
Tempo	NEGRA 130	
Años: 1953	Pregunta	Respuesta
Tesitura		
Técnica interpretativa	• <i>Flutter</i> • <i>Bending</i> • <i>Glisando</i>	• <i>Flutter</i> • <i>Bending</i> • <i>Glisando</i>
Patrón rítmico recurrente.		
Patrón melódico Ilustración.		
Patrón melódico descripción.	En esta melodía Armenteros utiliza notas de paso y bordaduras sobre las notas del acorde de tónica en los tres primeros pulsos y un salto de quinta ascendente que llega a la tónica.	En esta melodía Armenteros utiliza una escala las notas de la escala pentatónica de F# a excepción de E quien es una bordadura de la nota D
Grado estable de la frase.	Durante esta improvisación Alfredo Armenteros descansa sobre el 1er grado. .	Durante este fragmento Armenteros no descansa en ninguna nota hasta el final donde reposa en el primer grado

Consolidación:

TROMPETA EN MONTUNO: <https://www.youtube.com/watch?v=AjCZWZhvrPM>

Minuto 2:10 aproximadamente. Es fácil de reconocer ya que es una cita de la balada summer time

ILUSTRACIÓN 11 FRASE ESCOGIDA SOLO 1 TROMPETA EN MONTUNO

73 fluger

73 Bm6 A7 G7 F#7 Cm7 Bm Bm6 A7 G7 F#7

73

8 flurato trompeta en montuno

77 Bb Tpt.

77 Dm7 Am Am6 G7 F7 E7 Dm7 Am Am6 G7 F7 E7

77 E.B.

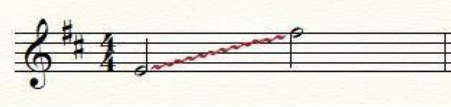
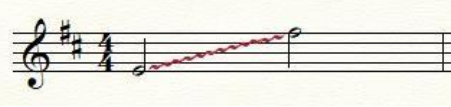
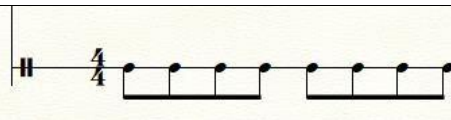
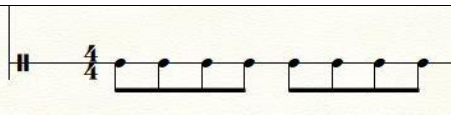
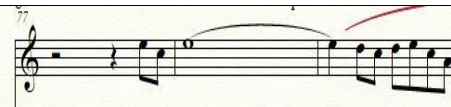
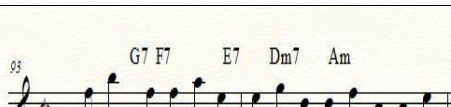
77 Pno.

Sheet music for the first system, measures 31 to 34. The key signature is one sharp (F#). The instruments are B♭ Tpt., E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The B♭ Tpt. part features a melodic line with a red slur over measures 31-32 and a red slur over measures 33-34. The E.B. part provides a harmonic accompaniment with chords: Dm7, Am, Am6, G7, F7, E7, Dm7, Am, Am6, G7, F7, E7. The Pno. part features a complex harmonic accompaniment with chords: Dm7, Am, Am6, G7, F7, E7, Dm7, Am, Am6, G7, F7, E7.

Sheet music for the second system, measures 35 to 38. The key signature is one sharp (F#). The instruments are B♭ Tpt., E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The B♭ Tpt. part features a melodic line with a red slur over measures 35-36 and a red slur over measures 37-38. The E.B. part provides a harmonic accompaniment with chords: Dm7, Am, Am6, G7, F7, E7, Dm7, Am, Am6, G7, F7, E7, Dm7, Am. The Pno. part features a complex harmonic accompaniment with chords: Dm7, Am, Am6, G7, F7, E7, Dm7, Am, Am6, G7, F7, E7, Dm7, Am.

TABLA 23 ANÁLISIS TROMPETA EN MONUTNO

Análisis del estilo de Chocolate Armenteros	No 3
Autor: Chocolate Armenteros	
Título de la canción donde se encuentra la improvisación: Trompeta en Montuno	
Compañía discográfica: Caiman Records	
Interprete: Chocolate Armenteros	
Etapas evolutiva: Consolidación	

Género: Descarga			
Tonalidad instrumentos afinados en Do	La menor	Tonalidad instrumentos afinados en Si bemol	Si menor
Círculo armónico	G7- F7- E7 Dm7- A		
Tempo	NEGRA 130		
años:1983	Pregunta		Respuesta
Tesitura			
Técnica interpretativa	• <i>Flutter</i> X • <i>Bending</i> X • <i>Glisando</i>		• <i>Flutter</i> • <i>Bending</i> X • <i>Glisando</i> X
Patrón rítmico recurrente.			
Patrón melódico Ilustración.			
Patrón melódico descripción.	El patrón que se utiliza para la melodía es una cita de la balada Summertime.		El patrón que se utiliza en esta ocasión está ejecutado de forma descendente de manera diatónica. Fa, Mi, Re, Do cada una de estas notas la antecede un salto de tercera.
Grado estable de la frase.	Durante esta improvisación Alfredo Armenteros descansa constantemente sobre el quinto grado. Se escucha la nota Mí, pero se interpreta la nota F# para la trompeta.		Durante esta improvisación Alfredo Armenteros descansa constantemente sobre el cuarto grado. Se escucha la nota Re, pero se interpreta la nota Mi para la trompeta.

TROPETA EN MONTUNO SOLO 2:

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

Minuto 6:00 aproximadamente

ILUSTRACIÓN 12 FRASE ESCOGIDA SOLO 2 TROMPETA EN MONTUNO

minuto 6: 10 aprox

Arranger

sordina de copa

Trumpet in B $\flat$

Piano

B $\flat$ Tpt.

Pno.

Am E E Dm Am E E Dm

Am E E Dm Am E E Dm

Am E E Dm Am E E Dm

13

B $\flat$ Tpt.

Am E E Dm Am E E Dm

Pno.

17

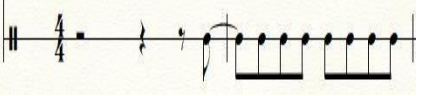
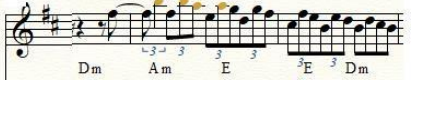
B $\flat$ Tpt.

Am E E Dm Am E E Dm

Pno.

TABLA 24 ANALISIS TROPETA EN MONTUNO SOLO 2

Análisis del estilo de Chocolate Armenteros			No 4
<i>Autor:</i> Chocolate Armenteros			
<i>Título de la canción donde se encuentra la improvisación:</i> Trompeta en Montuno solo 2			
<i>Compañía discográfica:</i> Caiman Records			
<i>Interprete:</i> Alfredo Armenteros			
<i>Instrumento:</i> Trompeta			
<i>Género:</i> Descarga			
Tonalidad instrumentos afinados en Do	La menor	Tonalidad instrumentos afinados en Si bemol	Si menor
Círculo armónico	Am – E – E- Dm		

Tempo	NEGRA 130	
año: 1983	Pregunta	Respuesta
Tesitura		
Técnica interpretativa	• Flutter • Bending • Glisando	• Flutter • Bending • Glisando
Patrón rítmico recurrente.		
Patrón melódico Ilustración.		
Patrón melódico descripción.	<i>El patrón que se utiliza para la melodía es una cita del bolero Adoro.</i>	<i>El patrón que se utiliza en esta ocasión está ejecutado de forma descendente de manera diatónica. Fa, Mi, Re, Do, Si, cada una de estas notas la antecede un salto de cuarta de Fa a Si por ejemplo siendo esta segunda nota Si una nota de paso a su sucesora inmediata diatónica.</i>
Grado estable de la frase.	<i>Durante esta improvisación Alfredo Armenteros descansa constante mente sobre el segundo grado. Se escucha la nota Si, pero se interpreta la nota C# para la trompeta.</i>	<i>Durante esta improvisación Alfredo Armenteros utiliza el quinto grado como estable. Se escucha la nota E, pero se interpreta la nota F# para la trompeta.</i>

Madurez:

LAGRIMAS NEGRAS: <https://www.youtube.com/watch?v=4LbjfkS79zM>

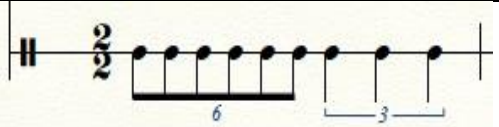
MINUTO 4:25 APROXIMADAMENTE

ILUSTRACIÓN 13 FRASE ESCOGIDA LÁGRIMAS NEGRAS

The image displays two systems of musical notation for the song 'Lágrimas Negras'. Each system consists of a Bb Trumpet (Bb Tpt.) part and a Piano (Pno.) accompaniment. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 133 to 136. The Bb Tpt. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sixteenth-note triplet in measure 136. The Pno. part provides harmonic support with chords Dm, E, and A, and a bass line of sustained notes. The second system covers measures 137 to 140. The Bb Tpt. part continues the melodic line with more complex rhythms, including eighth-note triplets and sixteenth-note groups. The Pno. part features chords G, Dm, Bb, A7, and Dm, with a bass line that includes some sixteenth-note patterns.

TABLA 25 ANALISIS LAGRIMAS NEGRAS

Análisis del estilo de Chocolate Armenteros	No 5
Autor: Miguel matamoros	
Titulo de la canción donde se encuentra la improvisación: Lágrimas Negras	
Compañía discográfica: Caiman Records	
Interprete: Chocolate Armenteros	
Instrumento: Trompeta	
Género: Bolero son	

Tonalidad instrumentos afinados en Do	Re menor	Tonalidad instrumentos afinados en Si bemol	Mi menor
Circulo armónico	Dm – E – A – G – Dm – Bb – A7 – Dm		
Tempo	BLANCA 60		
Frase nuero:	Pregunta	Respuesta	
año: 1993	Pregunta	Respuesta	
Técnica interpretativa	- Flutter - Bending - Glisando	X	- Flutter - Bending - Glisando
Patrón rítmico recurrente.			
Patrón melódico Ilustración.			
Patrón melódico descripción.	Con un pedal en el quinto grado (A) antecedido por una nota de paso cromática (G#) Armenteros realiza un patrón de intervallos ascendentes, que lleva como línea melódica la escala desde el primer grado.		Arpeggios interpretados de manera descendente.
Grado estable de la frase.	Durante esta improvisación Alfredo Armenteros descansa constante mente sobre el quinto grado. Se escucha la nota G, pero se interpreta la nota A para la trompeta.		Durante esta improvisación Alfredo Armenteros no recurre a una nota para estabilizar, al contrario, ejecuta tenciones constantes hasta poder llegar a la tónica.

El manisero: <https://www.youtube.com/watch?v=2u4AsmT3CfA>

Minuto 1.00 aproximadamente.

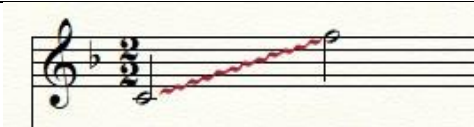
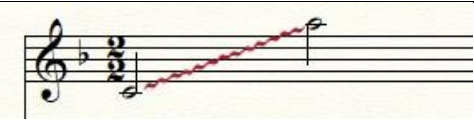
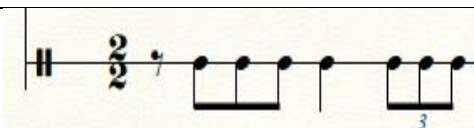
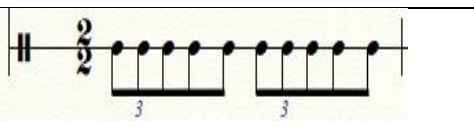
ILUSTRACIÓN 14 FRASE ESCOGIDA EL MANISERO

The image displays a musical score for the piece 'El Manisero'. It is divided into three systems, each featuring a Trumpet in Bb (Tpt.) and a Piano (Pno.). The key signature is Bb major (two flats), and the time signature is 4/4. The first system shows the initial four measures, with the trumpet playing eighth-note patterns and triplets, and the piano providing a harmonic accompaniment with chords Eb, Ab, Bb, and Bb. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a more complex trumpet part with a long, flowing line and a triplet, while the piano accompaniment remains consistent. The score is written on a cream-colored background with black ink.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'El Manisero'. Each system consists of a Bb Tpt. (B-flat Trumpet) staff and a Pno. (Piano) staff. The key signature is B-flat major (two flats). The first system covers measures 13 to 16, the second system covers measures 17 to 20, and the third system covers measures 21 to 24. The Bb Tpt. part features extensive improvisation, indicated by red slurs and yellow dots above the notes. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both hands. Chord symbols Eb, Ab, Bb, and Bb are written above the piano staff in the first two systems.

TABLA 26 ANALISIS EL MANICERO

Análisis del estilo de Chocolate Armenteros	No 6
Autor: Moisés Simons	
Título de la canción donde se encuentra la improvisación: El Manisero	
Compañía discográfica: Caiman Records	

Interprete: Chocolate Armenteros			
Instrumento: Trompeta			
Género: Descarga, son cubano			
Tonalidad instrumentos afinados en Do	Mi bemol mayor	Tonalidad instrumentos afinados en Si bemol	Fa mayor
Circulo armónico	Eb – Ab – Bb		
Tempo	NEGRA 150		
año: 1983	Pregunta	Respuesta	
Tesitura			
Técnica interpretativa	- Flutter - Bending - Glisando X		- Flutter - Bending - Glisando X
Patrón rítmico recurrente.			
Patrón melódico recurrente Ilustración.			
Patrón melódico recurrente descripción.	En un esquema de escala Armenteros inicia desde el quinto grado utilizando corcheas hasta la tónica de manera ascendente hace un salto nuevamente a la quinta para repetir el patrón esta vez la escala solo llega hasta el séptimo grado de la tonalidad para hacer nuevamente saltar el salto ahora a la nota La.		En un esquema de escala Armenteros inicia desde el quinto grado utilizando tresillos hasta la tónica que desciende en arpeggio hasta llegar al séptimo grado para volver a repetir el patrón ascendente de escala. Tres notas diatónicas en escala ascendente y tres notas y arpeggio descendente
Grado estable de la frase.	En esta ocasión Armenteros se estabiliza sobre las notas de la Triana del quinto grado Bb- D- F		En esta ocasión Armenteros descansa sobre las notas de la triada del quinto grado Bb- D- F

PROPUESTA DIDACTICA PARA LA
IMPROVISACION EN EL MONTUNO
TOMANDO COMO REFERENTE AL
TROMPETISTA ALFREDO "CHOCOLATE"
ARMENTEROS

IMPROVISACIÓN

MONTUNO

**"CHOCOLATE"
ARMENTEROS**

DAVID FELIPE ORTEGA GARCIA

Con el fin de aplicar las características más frecuentes en el lenguaje de Alfredo Armenteros encontradas en los seis solos transcritos y analizados, se realizará a continuación una propuesta a modo de rutina; entiéndase “rutina” como [...]” secuencia de instrucciones que forma parte de un programa y se puede usar repetidamente” (ACADEMIA, s.f.). Dicha propuesta tendrá como fin desenvolverse en ejercicios melódicos que permitan entender de manera progresiva el lenguaje musical de Alfredo Armenteros en el montuno.

Para esto se tuvo en cuenta el ¿cómo? que se reflejó en el capítulo de improvisación tomando como estrategia la **improvisación de rutina y la improvisación inspirada**. Es pertinente aclarar que los ejercicios al igual que las faces evolutivas de Armenteros están diseñadas en tres niveles con el fin de ir avanzando de manera progresiva por el nivel técnico que requiere el instrumento. El diseño de estos se relaciona a partir de la dinámica pregunta y respuesta que se manifiesta en el análisis.

Como primera fase en cada nivel de la propuesta se encuentra la improvisación de rutina, la cual se diseña a partir de los patrones; ritmos melódicos frecuentes en la improvisación de Alfredo Armenteros, las técnicas interpretativas *flutter*, la combinación de *bending con glissando*, y las progresiones armónicas que aparecen en cada solo. Dichos ejercicios aparecerán durante los tres primeros módulos de cada nivel y corresponden a la estructura musical motivo.

Como segunda fase de la propuesta se encuentra la improvisación inspirada, para la que se crearon “melodías montunas”. Estas son fragmentos de improvisación escrita que se desarrollan en los patrones armónicos expuestos en la rutina, con una clara dinámica de pregunta- respuesta, en la cual el lector encontrara una serie de recursos improvisatorios escritos por el investigador a modo de **pregunta**, inspirados o transcritos fielmente, de los motivos melódicos encontrados en Alfredo Armenteros.

A continuación, el lector encontrará la misma cantidad de compases con la misma armonía, esta vez, sin melodía. Con el fin de improvisar la **respuesta** tomando como base las melodías de la pregunta.

Parte de estas “melodías montunas” contienen fragmentos de las transcripciones escritas de Alfredo Armenteros como citas a su lenguaje. Cabe resaltar que este es uno de los objetivos expuestos al inicio de la investigación: exponer el lenguaje de Alfredo Armenteros desde la perspectiva del improvisador.

6.1-Nivel 1 – Etapa evolutiva iniciación:

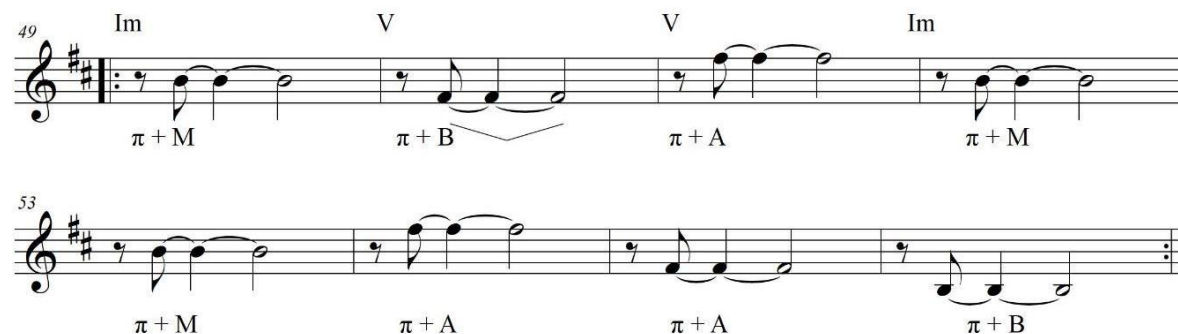
Rutina de estudio.

Este nivel de la propuesta está diseñado para los estudiantes de primero a segundo semestre de la catedra, la etapa que la universidad denomina ubicación. Esto quiere decir que la propuesta puede ser leída por cualquier trompetista que se encuentre en un nivel básico de teoría y lectura de partituras. Que pueda entender la diferencia entre acorde y melodía.

1. Calentamiento: para iniciar se abordarán la progresión Im -V-V-Im en la tonalidad de La menor, esta progresión es la menos compleja de las encontradas en el montuno, durante el análisis y la investigación en el libro de (Mauleon-Santana, 1999).
 - 1.1.Como punto de partida se inicia con la vibración de labio; diríjase al piano y en la tonalidad de La menor interprete la tónica, intentando imitar el sonido con la vibración de los labios; repetir este mismo proceso con el quinto grado. Este sonido de vibración inicial no es el *bussing* conocido por los trompetistas, quiere decir que no es la vibración del labio la que emite el sonido de la nota, es más bien el ejercicio de burbujas de los cantantes donde la vibración del labio se hace para despertar los músculos de la máscara facial mientras la nota es emitida por las cuerdas vocales.
 - 1.2.Después de conseguir despertar la vibración en la (pinza) se pasa a la boquilla, esta vez se interpreta la triada de tónica, imitando en la boquilla los sonidos de cada una de las notas del acorde. Repetir el mismo proceso con el quinto grado.

1.3. Como final del calentamiento se pasa a la trompeta realizando nota larga. Nuevamente desde el primer y quinto grado cambiando de registro sin exceder la última línea superior del pentagrama.

Ilustración 15 nota larga calentamiento nivel 1



Link:

<https://drive.google.com/file/d/1Bm9rHvPmA998Zs6NDsFRY7ZFa86mY9s0/view?usp=sharing>

Se recomienda hacer cada uno de los ejercicios con un metrónomo en una dinámica Largo. Dedicar a cada uno de los ejercicios del calentamiento 10 minutos.

2. Técnica interpretativa *Bending*: durante la etapa de **iniciación** se encontró que Armenteros utiliza la técnica *Bending*, como se nombró en el apartado de las técnicas lo conmuta de tal forma que interpreta las notas oprimiendo los pistones “cuasi” hasta la mitad. Para este momento de la rutina encontrar una ejecución de esta técnica adecuadamente tendrá lugar.

Cabe aclarar que las siete posiciones de la trompeta se pueden interpretar a medio pistón. Esto cambia el timbre de la nota a una sensación de apagado y desestabilización de la afinación.

Con base en esto se ha creado una simbología en la partitura que permita acercarse más a una ejecución correcta.

π = el símbolo Pi- representa “pistón”. Si el símbolo Pi está acompañado por números es porque se recomienda una posición diferente a la habitual para la nota que se va a interpretar. Dicha posición es también llamada suplido.

π^+A = si aparece el símbolo pi más la letra A mayúscula se oprimirá el pistón o los pistones según la posición, lo más alto posible sin que estén totalmente arriba.

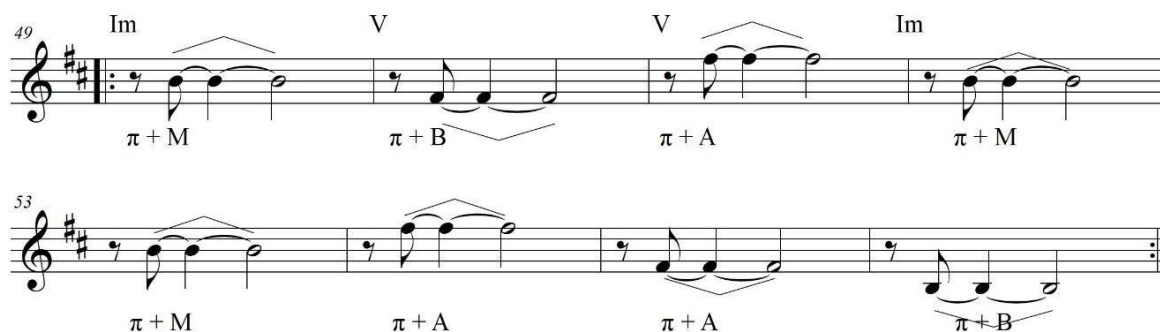
π^+M = Si en la partitura se especifica el símbolo Pi- más la letra M mayúscula el pistón o los pistones se opriman hasta la mitad.

π^+B = si en la partitura se espástica el símbolo Pi más la letra B mayúscula el pistón o los pistones se oprimirán hasta abajo sin llegar a bajar totalmente.

Para más información de cómo interpretar esta técnica diríjase a “*Definiciones de las técnicas de la trompeta usadas en el Son Cubano, específicamente, en el montuno como sección y/o como subgénero*”

2.1. Interprete la Tónica de la tonalidad y la quinta a medio pistón de tal manera que encuentre el timbre deseado. Escuche las improvisaciones de la etapa evolutiva iniciación. Estas permiten encontrar una referencia de cómo implementar esta técnica.

ILUSTRACIÓN 16 BENDING CON LAS NOTAS DE LA TÓNICA.



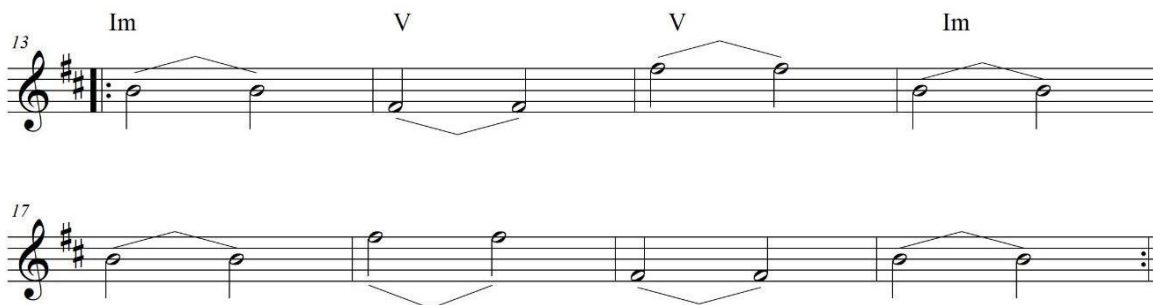
Link

:

<https://drive.google.com/file/d/17y5rdC9vyIjLcxMg3SfCiAk9cbfFUHj9/view?usp=sharing>

2.2. Interprete las notas del acorde de tónica y dominante quinto grado usando *Bending*. Es importante apropiar el soplo necesario para alcanzar el timbre buscado en cada nota.

ILUSTRACIÓN 17 BENDING EN LAS NOTAS DEL ACORDE DE TÓNICA Y DOMINANTE

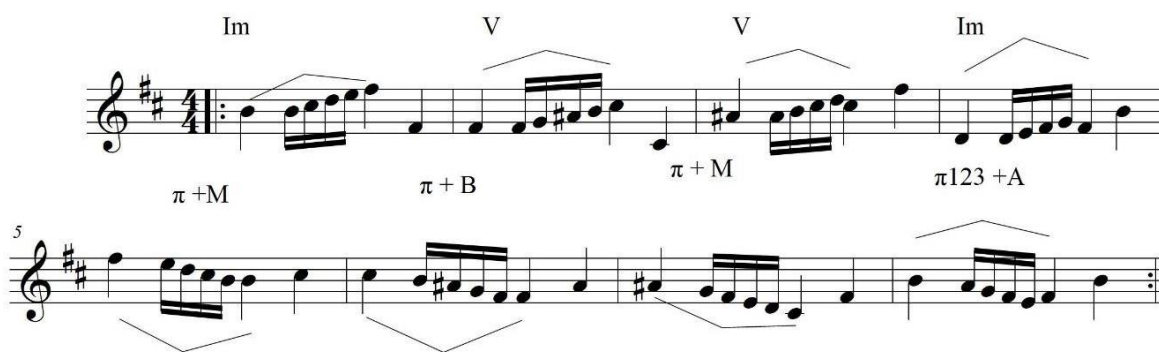


Link:

<https://drive.google.com/file/d/1a6jPbLKAMH3ITB1gIondQdwMG8tGj4GO/view?usp=sharing>

2.3. Interprete la nota inicial en la posición indicada, pasando por posiciones semejantes en los pistones a la escala diatónica señalada. No oprima o deje libre los pistones del todo siempre en una posición intermedia.

ILUSTRACIÓN 18 INTERPRETACIÓN DEL BENDING - GLISSANDO DE ARMENTEROS



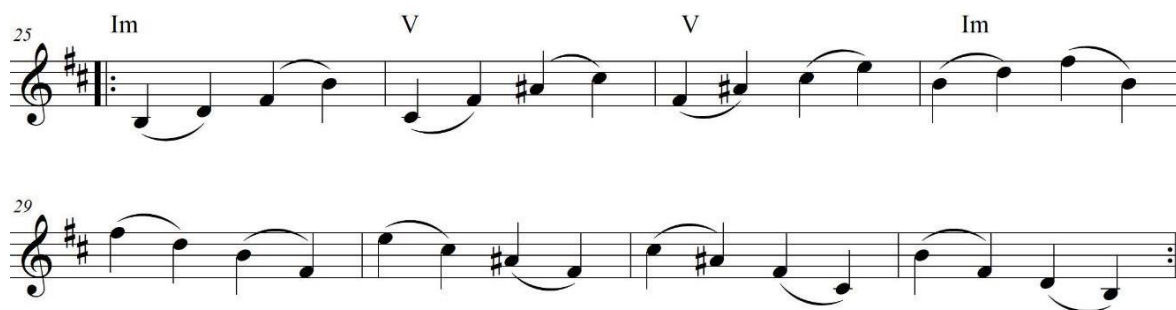
Link :

https://drive.google.com/file/d/19zHH2wFm4_efAxDn-xFsU_mgdp5ZiFYg/view?usp=sharing

3. Arpeggios: según el análisis de la primera etapa **iniciación** se encuentra en la improvisación de Armenteros arpeggios en diferentes combinaciones o inversiones.

3.1. Interprete los arpeggios escritos buscando en cada nota un sonido brillante característico del montuno. tenga presente que cada compás pertenece ya sea al primer o quinto grado de la escala.

ILUSTRACIÓN 19 ARPEGIOS PRESENTACIÓN A



Link:

<https://drive.google.com/file/d/1UtKWLqZqGO6-yanDACTw9Ozz8AyjEzKa/view?usp=sharing>

3.2

ILUSTRACIÓN 20 ARPEGIOS PRESENTACIÓN B



Link:

<https://drive.google.com/file/d/1fVlQgaAlfweKtJuygNrXfCuHJzD-rToK/view?usp=sharing>

3.3.

ILUSTRACIÓN 21 ARPEGGIOS PRESENTACIÓN C



Link:

<https://drive.google.com/file/d/1xbP9ClKaWx1ZZ-LNehcazjtqk6lrugRk/view?usp=sharing>

También se recomienda que durante este nivel se realicen los ejercicios del módulo uno, dos, y tres en los doce tonos. De esta manera el lector habrá abarcado el círculo armónico más

sencillo del montuno en todas las tonalidades y será más familiar de identificar auditivamente para él.

4. Improvisación inspirada: durante este módulo encontrará cuatro frases, de cuatro compases tomadas de las transcripciones de Armenteros o escritas por el investigador, estos cuatro compases encerrados en barras de repetición, tienen como fin escucharse en los “play along”; durante los primeros cuatro compases escuchar la progresión, a continuación hacer lo mismo con la frase, durante la repetición tocarla encima del audio, seguido encontrará la misma cantidad de compases y la misma base ritmoarmónica en donde el lector improvisa a fin de crear una frase de respuesta.

4.1 Play along 1:

<https://drive.google.com/file/d/1vCCOlBBG5-FCHRWLeYm1jOjF77vEulEl/view?usp=sharing>

41 Im V V Im

45 Im V V Im

49

The image shows three staves of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff (measures 41-44) consists of whole rests, with labels 'Im' above measures 41 and 44, and 'V' above measures 42 and 43. The second staff (measures 45-48) contains a melodic phrase: measure 45 has a quarter rest followed by a quarter note D5; measure 46 has a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5 beamed together; measure 47 has a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6 beamed together; measure 48 has a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F#6 beamed together. The third staff (measures 49-52) consists of whole rests, with the label '49' above the first measure.

4.2 play along 2:

https://drive.google.com/file/d/1N-7TyWIjixk1mEY-kCZeKu_fnnYQMeJC/view?usp=sharing

Im V V Im

5 Im V V Im

9

4.3. play along 3:

https://drive.google.com/file/d/1FqKhBtIDWguWGOIxKa4xo_F9BHHjebWo/view?usp=sharing

49 Im V V Im

53 Im V V Im

57

4.4 play along 4:

https://drive.google.com/file/d/1u-qdbPEdSVkqMqvr9oR1DN3Mygcn_g40/view?usp=sharing

9 Im V V Im

13 Im V V Im

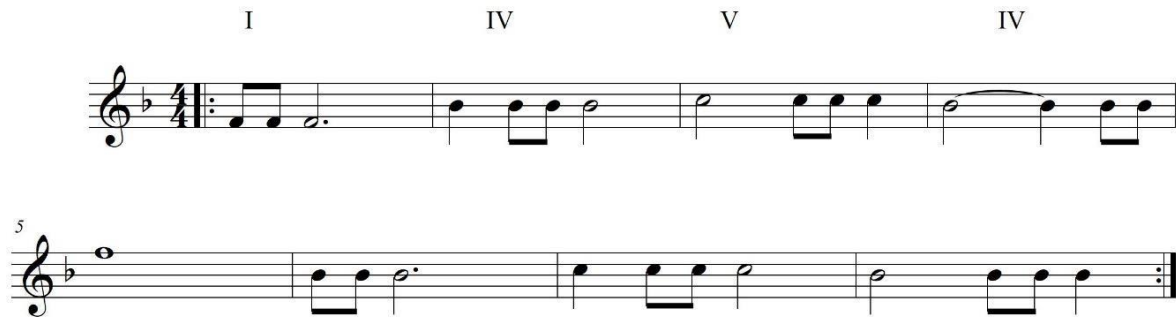
17

6.2-Nivel 2 -Etapa evolutiva consolidación.

Este nivel de la propuesta está diseñado para los estudiantes de tercero a quinto semestre de la catedra, la etapa que la universidad denomina apropiación. Esto quiere decir que la propuesta puede ser leída por cualquier trompetista que se encuentre en un nivel medio de teoría, lectura de partituras, de las que entienda las funciones tonales de cada grado y como pueden ser remplazados entre ellos.

1. Calentamiento: al igual que en el nivel uno se abordará desde el calentamiento un círculo armónico representativo. En esta ocasión será I-IV-V-IV-I. Para este ejemplo usaremos la tonalidad de Fa mayor para instrumentos afinados en Bb.
 - 1.1. Es esta ocasión se realizarán el calentamiento por medio de la vibración del labio solo (sin intervención de boquilla) al igual que en primer nivel, entonar en el piano las notas correspondientes al primero, cuarto, quinto y cuarto grado e imitarlos con la vibración.
 - 1.2. Ahora en la boquilla imitar nuevamente las notas del acorde de los grados característicos para este nivel I-IV-V-IV-I. Como variación del ejercicio se propone poner la boquilla de tal forma que el labio inferior quede sobre la parte inferior de la boquilla y no completamente adentro como se haría para emitir el sonido en la trompeta. El labio superior queda total mente adentro de la boquilla y se imitan los sonidos encontrados en cada acorde. La variación del ejercicio permite esta vez que el labio superior se active de mejor manera.
 - 1.3. Nota larga sobre las notas del círculo armónico. Es importante la nota larga en los instrumentos de viento, esta permite encontrar un soplo continuo, estable, mientras se realiza se recomienda poner un afinador que permita al interprete visualizar su afinación en cada nota.

ILUSTRACIÓN 22 NOTA LARGA SINCOPA NIVEL 2



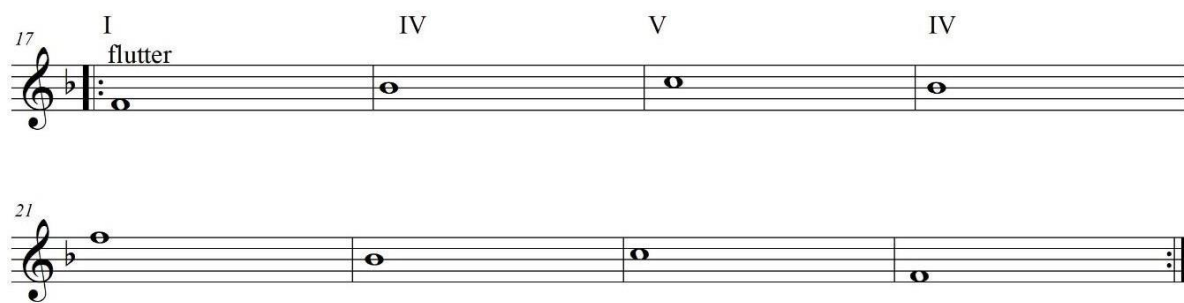
Link:

<https://drive.google.com/file/d/1GXzGhfoBv2tazK38t24RVxC5mnyjKbGn/view?usp=sharing>

2. Técnica interpretativa *flutter*: durante la segunda etapa evolutiva es evidente el uso de esta técnica. El *flutter* es muy usado en las músicas populares, permite obtener un timbre de rasgueo, un poco sucio lo que le viene muy bien al estilo montuno.

2.1. Interpreta la quinta y la tónica de cada acorde pronunciando la letra R. recuerde los pasos mencionados durante la descripción de cada una de las técnicas.

ILUSTRACIÓN 23 FLUTTER EN LA QUINTA DEL ACORDE

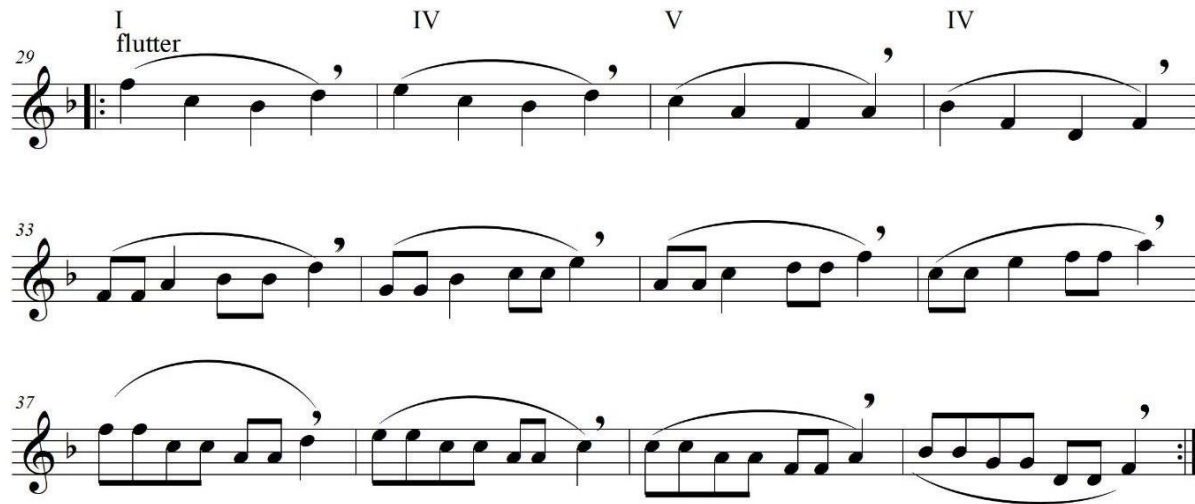


Link:

https://drive.google.com/file/d/12y-M7KThE8K3_V9nHP3ms3yzlJBLBEow/view?usp=sharing

2.2. Para avanzar en la técnica apropié el paso de una nota a otra respirando solo cuando se indica (de manera tradicional con una coma).

ILUSTRACIÓN 24 *FLUTTER CON LAS NOTAS DE CADA ACORDE*

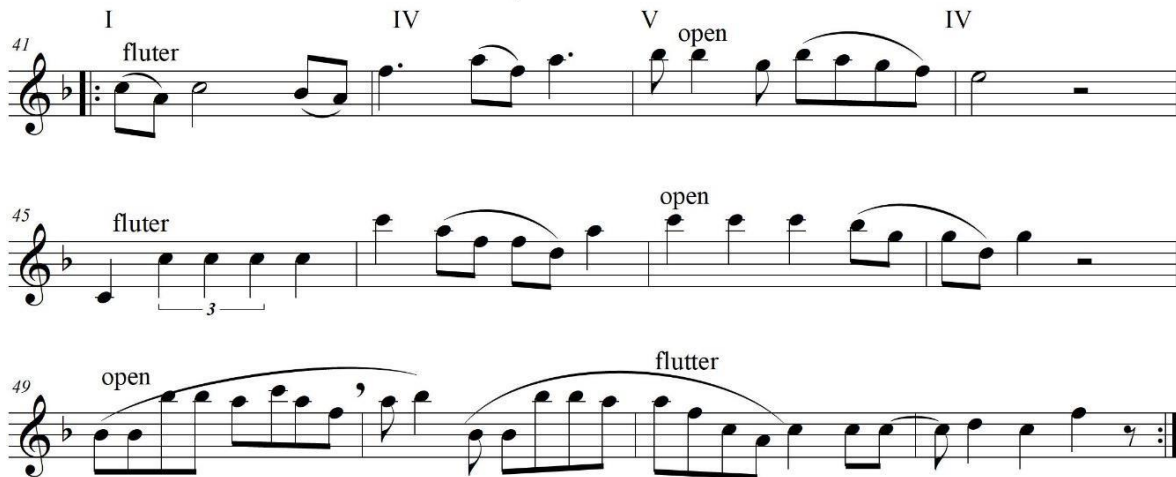


Link :

https://drive.google.com/file/d/1_ctre761KIDII9iAB7Rp_muUEgWj0i8C/view?usp=sharing

2.3. Interprete los motivos expuestos a continuación los cuales están basados en las citas encontradas en el análisis de la etapa evolutiva Consolidación. Recuerde que estos están transpuestos a la armonía indicada.

ILUSTRACIÓN 25 *FLUTTER SOBRE CIT6AS.*



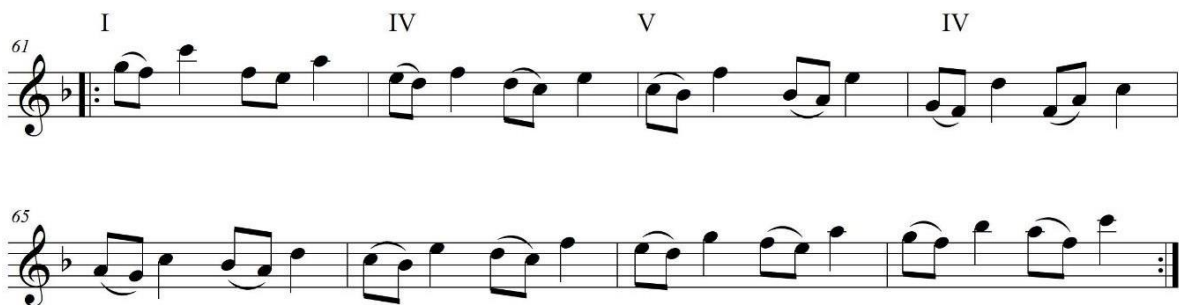
Link:

https://drive.google.com/file/d/191HxNMH8sVvcRNUIxhMDlwVPraWjepBg/view?usp=s_haring

3. Como estructura ritmo melódico de la consolidación se encuentran las notas de paso y bordaduras. También encuentra intervalos repetitivos a modo de esquema acompañados por notas de paso o bordaduras, ambas estructuras tanto intervalos como arpeggios son interpretados en figuras de división binaria. Interprete las ligaduras escritas en los ejercicios a continuación, después de aprender estas ligaduras y articulaciones varíe la posición de la ligadura con el fin de aumentar su discurso.

3.1.

ILUSTRACIÓN 26 NOTAS DE PASO Y BORDADURAS PRESENTACIÓN A

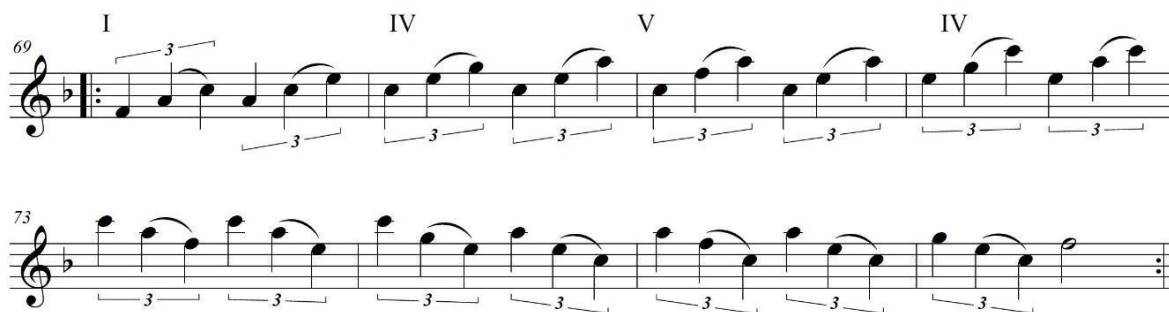


Link:

<https://drive.google.com/file/d/10BCsPll8SUS3sQFcZ0v5JeTlbKYAYW7H/view?usp=sharing>

3.2.

ILUSTRACIÓN 27 ARPEGIOS CON NOTAS DE PASO Y BORDADURA PRESENTACIÓN B

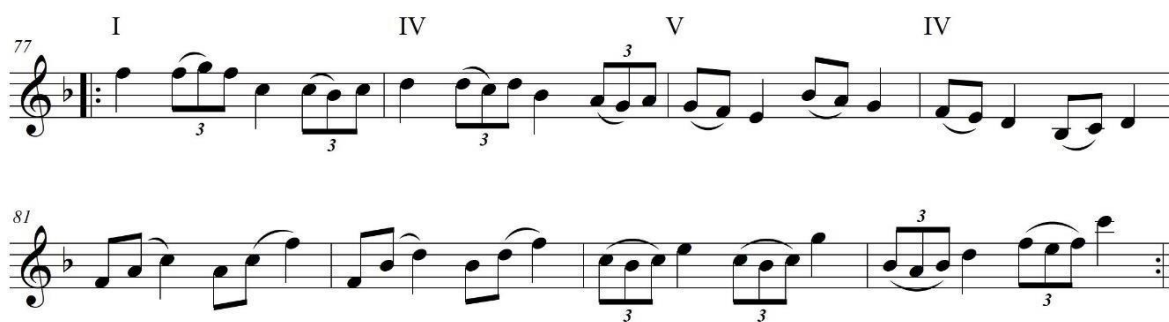


Link:

https://drive.google.com/file/d/18igopeEkO8sp-upSxXvDE_cVbcicnNEF/view?usp=sharing

3.3.

ILUSTRACIÓN 28 ARPEGIO CON NOTAS DE PASO Y BORDADURA PRESENTACIÓN C



Link:

https://drive.google.com/file/d/1keEk0ypLhgw7KhNTD3iG4Y_4gacKZ5zP/view?usp=sharing

Para este nivel de la propuesta se recomienda variar la tonalidad. Esto quiere decir que los ejercicios anteriores sean transportados a las tonalidades de primer y segundo grado de vecindad. Esto le permitirá ir avanzando progresivamente tanto en el estudio de las tonalidades como en su discurso.

4. Improvisación inspirada: durante este módulo encontrará cuatro frases, de ocho compases tomadas de las transcripciones de Armenteros o escritas por el investigador, estos cuatro compases encerrados en barras de repetición, tienen como fin escucharse en los “play along”; durante los primeros compases escuchar la progresión, a continuación oír la frase, durante la repetición tocarla encima del audio, a continuación encontrará la misma cantidad de compases y la misma base ritmoarmónica en donde el lector improvisa a fin de crear un periodo simple con pregunta respuesta.

4.1 Play along: _

<https://drive.google.com/file/d/19QUab9icfEU0eneuLQBkpKBpnrhFOKvp/view?usp=sharing>

The musical score is written for guitar in 4/4 time, featuring a sequence of chords and melodic lines. The first staff shows a sequence of four chords: I, IV, V, and IV, each represented by a whole rest. The second staff begins at measure 5 with a melodic line labeled "flutter" (measures 5-7) and "open" (measures 8-10). The "flutter" section consists of eighth-note triplets. The "open" section features a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The third staff starts at measure 9 with a melodic line that includes a triplet of eighth notes and a quarter note. The fourth staff (measures 13-16) and fifth staff (measures 17-20) each contain four whole rests, indicating a sustained chord or a break in the melody.

4.2. Play along 6:.

<https://drive.google.com/file/d/1uYrCUgY0UIYJsopPDePbtcNYNmXX28a/view?usp=sharing>

The musical score is written for guitar in 4/4 time. It consists of five staves. The first staff shows a sequence of four measures, each with a whole rest and a chord label above it: I, IV, V, and IV. The second staff begins at measure 5 and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. Above this staff are the chord labels I, IV, V, and IV. The third staff continues the melodic line, featuring a triplet of eighth notes (marked with a '3' and a slur) and a sixteenth-note flourish (marked with a '6' and a slur). The fourth and fifth staves are empty, each starting at measures 13 and 17 respectively, and ending with a double bar line.

4.4. play alone 8:

<https://drive.google.com/file/d/1QMGDw9mNwFBpf6NvJzzuONkdNe3WhK4G/view?usp=sharing>



6.3-Nivel 3 -Etapla evolutiva madurez

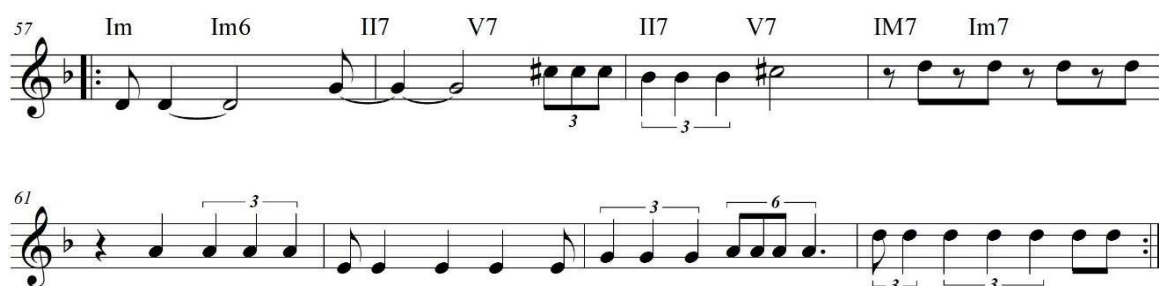
Este nivel de la propuesta está diseñado para los estudiantes de sexto semestre de la catedra, etapa que la universidad denomina transición. Esto quiere decir que la propuesta puede ser leída por cualquier trompetista que se encuentre en un nivel avanzado de teoría, lectura de partituras.

1. Calentamiento: La progresión para este nivel se complejiza pero permite que la improvisación melódica sea más “libre” siempre y cuando se tengan los referentes principales; tonalidad, tónica, subdominante, dominante, como grados estables sobre los cuales se pueden realizar notas con una duración en el tiempo más prolongada, dicha progresión es: Im-Im6-II7-V7-II7-V7-IM7-Im6 Como es evidente la progresión es más extensa, pero gira sobre la misma constante tónica, subdominante, dominante.
 - 1.1. Utilizar un metrónomo y poner al bit en un tiempo lento negra 60. Mientras suenan el metrónomo ir tocando por compas cada uno de los acordes de la progresión ya puede ser en un piano o se recomienda la aplicación Ireal Pro (esta aplicación permite estructurar secciones armónicas que son reproducidas según el ritmo, tempo,

tonalidad, estilo musical, etc.). Imitar la tónica de cada acorde con los labios, para empezar a activar la vibración y el reconocimiento de la progresión. Durante estos ejercicios de calentamiento interprete la nota que está imitando de manera sincopada.

- 1.2. Teniendo un referente sonoro de la progresión, imite la nota esta vez desde la trompeta, pero sin la bomba principal. El ejercicio de tocar sin la boba permite identificar el soplo constante o no en la trompeta, otro de los beneficios es un despertar de los labios. si se sigue la progresión cada vez se hace más habitual el reconocimiento auditivo de cada nota, recuerde utilizar la síncopa en cada uno de los ejercicios: a continuación, un ejemplo rítmico:

ILUSTRACIÓN 29 CALENTAMIENTO NIVEL 3 SIN BOMBA PRINCIPAL



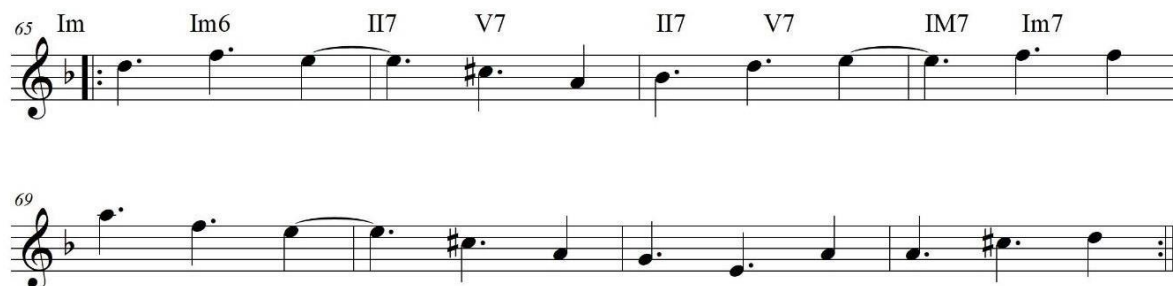
Link:

https://drive.google.com/file/d/1DYedubzl45_8rbo0KxV1XkOEHrjg1dnj/view?usp=sharing

Tenga en cuenta que son ejemplos de variaciones rítmicas apropiadas para el tercer nivel no debe hacer todas al tiempo.

- 1.3. Para finalizar el calentamiento se recomienda imitar las notas del círculo armónico, pero esta vez con el sonido de la trompeta sin variaciones tímbricas.

Ilustración 30 propuesta de acompañamiento bajo sobre la nota larga



Link:

<https://drive.google.com/file/d/1xMsBhZPRmsm2ehoLX6j5Zgged1x6yjhU/view?usp=sharing>

2. Figuras ternarias: durante los niveles anteriores el módulo dos iba dirigido a la técnica interpretativa, como ya se expuso el *gliss* combinado con *bending* que es la técnica que usa Alfredo Armenteros, dedicaremos el módulo dos del nivel tres a la aparición de figuras ternarias.
- 2.1. Tresillo de corchea: toque los tresillos indicados, tenga en cuenta la calidad del, como consejo se recomienda escuchar al referente en este caso Alfredo Armenteros y tratar de imitarlo.

ILUSTRACIÓN 31 FIGURAS TERNARIAS- TRESILLO DE CORCHEA

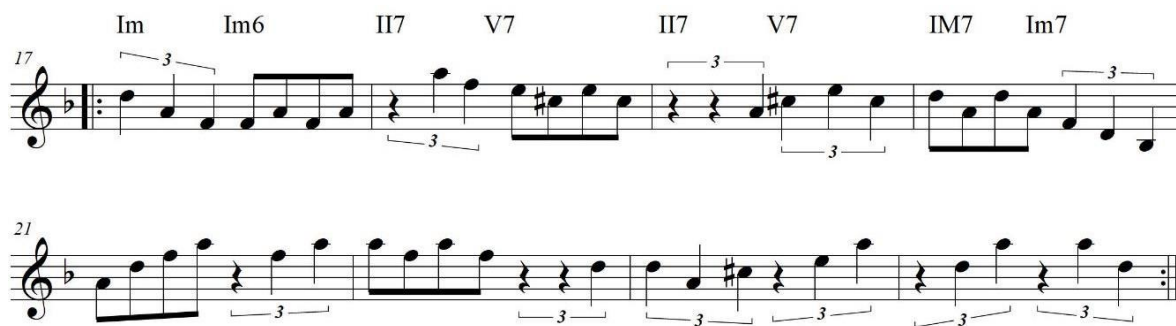


Link :

<https://drive.google.com/file/d/1bls37eB1APteX706VGp4bUtsXKTprYMY/view?usp=sharing>

2.2. Tresillo de negra:

ILUSTRACIÓN 32 FIGURA TERNARIA TRESILLO DE NEGRA

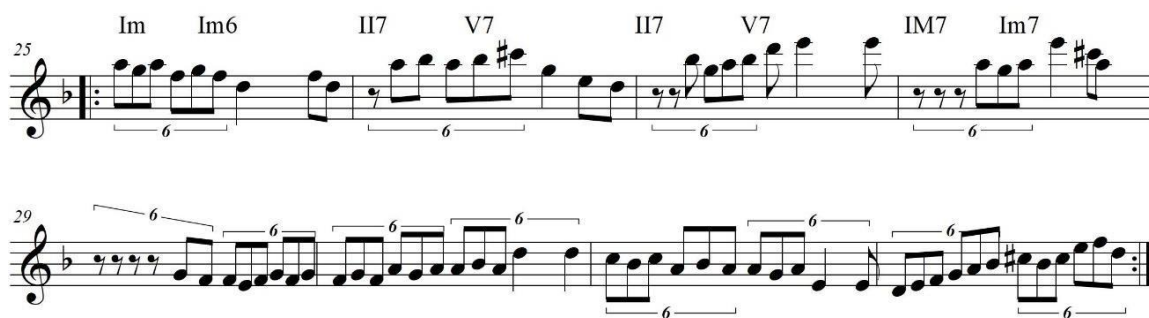


Link:

https://drive.google.com/file/d/1MMFpSQe-5Sb_aqyJaKI3roLEQBJMdVEh/view?usp=sharing

2.3. Seisillos:

ILUSTRACIÓN 33 FIGURAS TERNARIAS SEISILLOS



Link

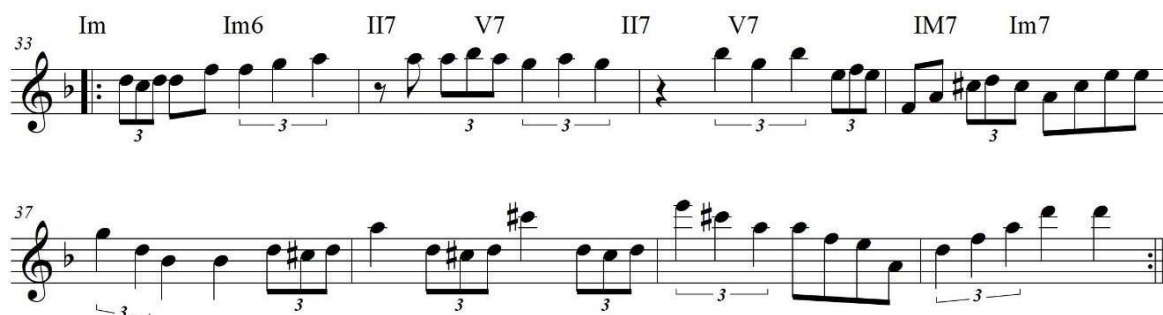
:

https://drive.google.com/file/d/1jVEjhsKhsDFxCrDYW8tq_i2uCLqX98Yh/view?usp=sharing

3. Combinación de células ternarias: para los siguientes ejercicios se recomienda hacer la repetición de barra omitiendo una nota de la figura ternaria en los copases. Esto quiere decir que en la segunda vez que se toque se trate de omitir la primera nota del tresillo de corcheas, el seisillo, o el tresillo de negra. Buscando una sincopa cada vez menos predecible. La improvisación de Alfredo Armenteros se nutre constantemente de la sincopa.

3.1. Tresillo de corchea y tresillo negra:

ILUSTRACIÓN 34 COMBINACIÓN DE LAS FIGURAS TERNARIAS - TRESILLO DE NEGRA Y CORCHEA



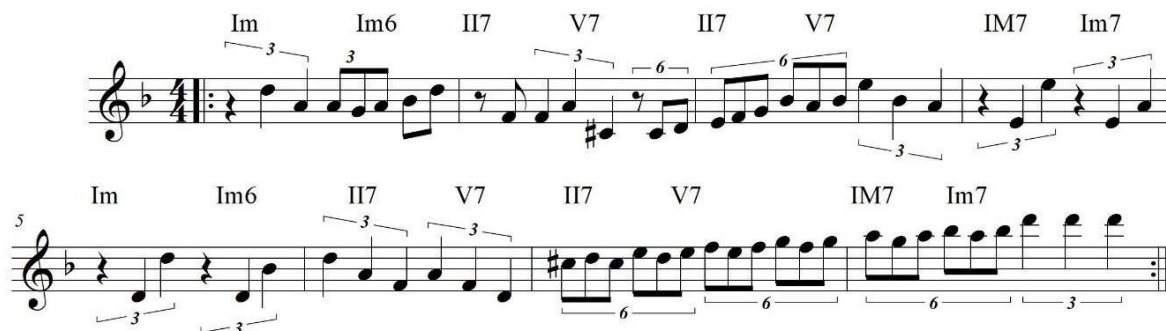
Link

:

https://drive.google.com/file/d/1AI05aiqHW_bgZP8TL61zgeq3o0OKGIRF/view?usp=sharing

3.2. Tresillo de negra y seisillo:

ILUSTRACIÓN 35 COMBINACIÓN DE LAS FIGURAS TERNARIAS. TRESILLO NEGRA Y SEISILLO



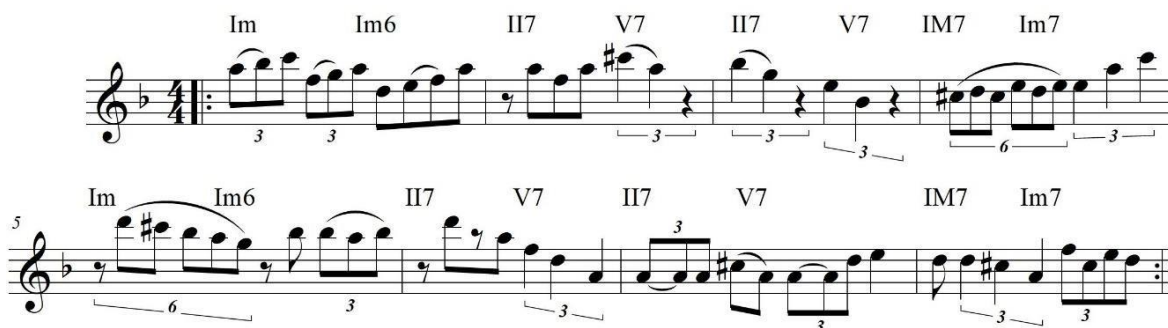
Link

:

<https://drive.google.com/file/d/186RY7xU1MYPnwVjNC43AeZOH0UxLcca/view?usp=sharing>

3.3. tresillo de negra, corchea y seisillo.

ILUSTRACIÓN 36 COMBINACIÓN DE LAS FIGURAS TERNARIAS. TRESILLO DE NEGRA, CORCHEA Y SEISILLO



Link:

https://drive.google.com/file/d/16DSWtFDT_EfUhuEDF60Qqaur1QWHQelK/view?usp=sharing

4. Improvisación inspirada: durante este módulo encontrará cuatro frases, de dieciséis compases tomadas de las transcripciones de Armenteros o escritas por el investigador, estos dieciséis compases encerrados en barras de repetición, tienen como fin escucharse en los “play along”; durante los primeros compases escuchar la progresión, en los siguientes dieciséis compases oír la frase, durante la repetición tocarla encima del audio, a continuación encontrará la misma cantidad de compases y la misma base

ritmoarmónica en donde el lector improvisa a fin de crear un periodo conpuesto con pregunta respuesta.

4.1. Play alone: _

<https://drive.google.com/file/d/1n2xlfYFyZ3zyJP90mSrDhQNNZ8WGexlm/view?usp=sharing>

The musical score is written for a solo piano exercise in 4/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff shows a sequence of chords: Im, Im6, II7, V7, II7, V7, IM7, and Im7. The subsequent staves contain melodic lines with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, and 33 indicated. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

4.2. play alone: _

[https://drive.google.com/file/d/1V-](https://drive.google.com/file/d/1V-F7qUwqLkTg76qSAY0d1xZhkrDabIa7/view?usp=sharing)

[F7qUwqLkTg76qSAY0d1xZhkrDabIa7/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1V-F7qUwqLkTg76qSAY0d1xZhkrDabIa7/view?usp=sharing)

Musical score for exercise 4.2, play alone. The score is written in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 4/4 time. It consists of 29 measures. The first measure is a whole rest. Measures 2-4 are also whole rests. Measure 5 begins with a repeat sign. The melody starts on G4, moves to A4, then Bb4, and continues with eighth and quarter notes. Chord symbols are placed above the staff: Im (measure 5), Im6 (measure 6), II7 (measure 7), V7 (measure 8), II7 (measure 9), V7 (measure 10), IM7 (measure 11), and Im7 (measure 12). Measures 13-16 continue the melody with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Measure 17 starts a new phrase with a repeat sign. Chord symbols are: Im (17), Im6 (18), II7 (19), V7 (20), II7 (21), V7 (22), IM7 (23), and Im7 (24). Measures 25-28 are whole rests. Measure 29 is a whole rest.

4.3. Play alone: _

[https://drive.google.com/file/d/1zZ0ALYgWThaSNjQ312NfDhldUVLEzcVE/view](https://drive.google.com/file/d/1zZ0ALYgWThaSNjQ312NfDhldUVLEzcVE/view?usp=sharing)
[?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1zZ0ALYgWThaSNjQ312NfDhldUVLEzcVE/view?usp=sharing)

5 Im Im6 II7 fluter V7 II7 V7 IM7 Im7

9 open

13

17

21 Im Im6 II7 V7 II7 V7 IM7 Im7

25 Im Im6 II7 V7 II7 V7 IM7 Im7

29 Im Im6 II7 V7 II7 V7 IM7 Im7

4.4. Play alone:

<https://drive.google.com/file/d/1UbLPuOEBvqUvI7NDxA6UoNbzPBqqWOv-/view?usp=sharing>

Trumpet in B $\flat$

5 Im Im6 II7 V7 II7 V7 IM7 Im7

9

13

17 Im Im6 II7 V7 II7 V7 IM7 Im7

21 Im Im6 II7 V7 II7 V7 IM7 Im7

25

29

2

1.1

33 Im Im6 II7 V7 II7 V7 IM7 Im7



A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The staff contains eight measures, each with a chord symbol above a whole rest. The chord symbols are: Im, Im6, II7, V7, II7, V7, IM7, and Im7. The staff ends with a double bar line.

7. Conclusiones

Durante la elaboración del presente trabajo se encontró que:

Alfredo “Chocolate” Armenteros es un fiel expositor de la tradición musical cubana; esto quiere decir que en él se encuentran elementos musicales y socio culturales que me permitieron entender parámetros fundamentales para la creación de melodías improvisadas en el montuno.

La exposición de un aspecto socio cultural mediante la revisión histórica de su vida, sus influencias, estudios, carrera artística en conjunto y en solitario, validan la aparición de Armenteros como improvisador; así, con ánimos de encontrar los aspectos musicales se realizaron transcripciones y análisis las cuales relevan los patrones melódicos, rítmicos y armónicos que hacen parte de su lenguaje.

El lenguaje de Armenteros se construye desde las tradiciones, como se evidenció en la comparación entre el género son y son montuno, existe una similitud en la mayoría de sus secciones, los componentes armónicos, rítmicos y melódicos; de esta manera analizar a Alfredo Armenteros me permitió encontrar una base sobre la cual desempeñarme como improvisador en otros géneros de la tradición cubana aparte del montuno.

Por medio de la creación de la propuesta, se revela el lenguaje de Armenteros desde mi visión investigativa; allí se encuentra el compilado no solo de la investigación sino también de mi experiencia como estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional. La propuesta se diseñó entorno a mis experiencias personales en la catedra de trompeta, los ejercicios técnicos que son útiles en mi vida como instrumentistas y la recolección de información a lo largo del trabajo.

En la investigación se encuentra un primer acercamiento a la improvisación desde mi perspectiva como interprete y maestro; la improvisación se nutre de un carácter social, primeramente, el cual es recomendado para cada improvisador, con el fin de poder plasmar en su discurso lo que quiere decir y también lo que el público quiere escuchar; ya que durante

la investigación se hicieron evidentes tres tareas que un improvisador puede realizar para mejorar todo su discurso:

1. Conocer las tradiciones del género que se quiere interpretar
2. Escoger un exponente de la tradición para ser estudiado (transcripción, análisis, etc.)
3. Imitar enfáticamente al expositor intentado interpretar su solo los más semejante posible.

Estos tres pasos que nombro los considero objetivo para cualquier improvisador para crear un discurso propio que parte de la imitación.

Cabe aclarar que el buen improvisador en la mayoría de las veces es también melómano de la música que improvisa, esto lo convierte en conocedor de la tradición.

En el presente trabajo también encuentro una similitud con su núcleo la improvisación; el realizar la propuesta me permitió hacer un barrido de mis conocimientos pedagógicos y musicales, encontrando carencias como el nivel auditivo que se requiere para la transcripción de los solos y más de solos interpretados por Armenteros.

Para este punto creo que es imprescindible aclarar que la velocidad junto a las técnicas interpretativas que utiliza Alfredo Armenteros hace de su transcripción algo arduo; para lograr dichas transcripciones lo más semejante posible fue necesario el uso de aplicaciones que permitirán reducir la velocidad y las grabaciones. Recomiendo la aplicación Amazing Slow Downer.

Dicho nivel auditivo era una preocupación en mí antes de la propuesta ya que en las clases de gramática mi desempeño en este aspecto siempre estuvo en un nivel medio o por debajo del promedio. Habiendo finalizado el trabajo considero que mis capacidades auditivas mejoraron sustancialmente.

Aparte del aspecto técnico, el trabajo me permitió estructurar mis conocimientos y organizarlos de tal manera que pude encontrar vacíos y seguridades. Encontré que abordar el fenómeno de la improvisación requiere de una delimitación que todo improvisador debe hacer cuando quiere aprender sobre dicha herramienta. Para abordar el fenómeno de la improvisación es importante saber en qué ritmo quiero aprender a improvisar y cuáles son

los expositores más fuertes en este ritmo ya que a un que un improvisador sea bueno, al saber improvisar en montuno no lo hace bueno para improvisar en jazz o viceversa.

La improvisación es un proceso que se nutre con la practica por más que su quehacer sea espontaneo. No por ser un ejercicio espontaneo, es un ejercicio sin práctica, recordemos que la improvisación es parte de un proceso de creación que requiere elementos los cuales previamente han sido aprendidos. [...] dice Boulez “uno puede tener la ilusión de que inventa en el momento, pero uno solo puede inventar a través de la reflexión” en_(Matthews W. , improvisando la libre creacion musical , 2012)

Buscando una futura investigación se halla el son montuno como padre de lo que hoy se concibe como salsa; de esta manera queda en mí la interrogante de ¿cuáles son las diferencias entre el son montuno y la salsa? y ¿de qué manera se transforma la improvisación entre un género y el otro?

Pasar de las ideas en la cabeza a plasmarlas en la escritura de un texto me permite fortalecer mis herramientas académicas; mediante la investigación logro estructurar una base para iniciar una inclinación pedagógica basada inicialmente en la musical cubana.

De esta forma me surgen más interrogantes como: ¿cómo podría organizar una catedra de trompeta basándome en los modelos pedagógicos aprendidos y la inicial investigación sobre músicas caribeñas?

Por último, el trabajo deja una clara investigación sobre Alfredo “Chocolate” Armenteros y destaca su aporte a la improvisación con énfasis en ritmos cubanos, lo que considero es una puerta abierta a mis futuros colegas para entablar investigaciones sobre este maestro de la trompeta ya que de él muy poco se ha escrito por lo menos en castellano.

Del mismo modo se encuentran algunas paráfrasis (citas de obras tradicionales o de circulación popular) recurrentes utilizadas por Alfredo Armenteros, dichas paráfrasis también son utilizadas por grandes improvisadores para las músicas cubanas. Este “giro melódico característico de un género musical” o melodipo es recurrente en la mayoría de las improvisaciones de este género o estilo musical; encontrar cuales son los más tradicionales y más usados para estas músicas por medio de la comparación podría dejar un precedente del discurso improvisatorio tradicional cubano.

Referencias

- ACADEMIA, E. R. (s.f.). *Asociación de academias de la lengua española*. Obtenido de Dle.rae.es/rutina: <https://dle.rae.es/rutina>
- Alcalá-Galiano, F. C. (2007). *la improvisación en la historia de la música y la educación* . Obtenido de fubainvestigadores: <https://fubainvestigadores.files.wordpress.com/>
- Alferez, N. L. (s.f.). Analisis y sistematizacion de musicas populares colombianas y latinoamericanas . En L. A. Nestor, *Analisis y sistematizacion de musicas populares colombianas y latinoamericanas* (pág. 2).
- Baker, D. (1980). *the jazz style of Jhon Coltraine*. U.S.A.
- Cardenas, L. (2017). De la improvisacion a la composicion suit collage . Bogota , Colombia. Dalcroze. (1932).
- Delannoy, L. (2001). *Caliente Una historia del Jazz latino* . Mexico: Luc Delannoy Pour l edition augmentee.
- Ferrer, C. A.-G. (2007). La improvisación en la historia de la música y la improvisación. Madrid, España.
- GERARD, C. (2001). *MUSIC FROM CUBA* . United States of America.
- Gerard, C. (2001). *Music From Cuba Mongo Santamaria, Chocolate Armenteros and Cuban Musicians in the United states* . United states of America .
- Levy, H. (16 de octubre de 2019). *todaaronica.org*. Obtenido de <http://todoarmonica.org/bending-armonica.html>
- Matthews, W. (2012). *improvisando la libre creacion musical* . Madrid: Turner.
- Mauleon-Santana, R. (1999). *101 Montunos* . U.S.A: Interncional Copyrigh Secured.
- Milena, P. F. (2015). *improvisación como estrategia pedagogica para fomentar la inteligencia musical* . Bogota .
- Rondón, C. M. (2017). *El libro de la salsa cronica de la musica del caribe* . Madrid: Turner.
- Sandoval, C. A. (2002). *Investigacion cualitativa* . Bogota, Colombia.
- Tobon, A. (2005). *Cuerdas andinas colombianas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Wikipedia. (20 de OCTUBRE de 2019). *es.wikipedia.org*. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Glissando>

Wikipedia, s. E. (05 de noviembre de 2019). Obtenido de Wikipedia:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Sociedad>

Wikipedia, s. E. (20 de octubre de 2019). *es.wikipedia.org*. Obtenido de
<https://es.wikipedia.org/wiki/Flutter-tonguing>

Anexos

Como verificación de la propuesta se envía la calificación de pertinencia por parte de un experto de la Universidad Pedagógica Nacional.

Por ultimo como soporte a la justificación del trabajo se anexan 8 entrevistas de 5 preguntas sobre la pertinencia del tema tratado en la propuesta, en las cuales estudiantes egresados y aun activos respondieron de manera positiva a la pertinencia del trabajo.

Verificación de pertinencia por parte de expertos.

El presente documento pretende verificar la pertinencia del trabajo de grado “Propuesta didáctica para la Improvisación en el montuno” tomando como referente el trompetista Alfredo “Chocolate” Armenteros. Se formulan a continuación cinco preguntas, las cuales permitirán dilucidar la pertinencia de la propuesta.

Nombre del Maestro: John Higuera

Después de haber estudiado la propuesta del estudiante David Felipe Ortega García de la Universidad Pedagógica Nacional para optar a la licenciatura en música. Considera usted que:

1. ¿” Propuesta didáctica para la Improvisación en el montuno” tiene un sentido semiótico estructurado?

La propuesta contiene algunos errores mínimos en la redacción, estructuralmente es claro.

2. ¿Es clara la formulación de la propuesta?

La forma en que fórmula su hipótesis, aplica el proceso investigado y plantea la ruta metodológica para llegar al resultado didáctico que propone es satisfactorio.

3. ¿considera usted que es pertinente? ¿por qué?

Me parece que la pertinencia del trabajo depende de la medida en que pueda centrar mejor el eje de su trabajo con respecto a lo que es la improvisación como tal, pienso que está desconociendo y encerrando el acto de la improvisación al jazz, la salsa y las músicas del Caribe.

En el marco teórico delimita bien lo que es la improvisación, pero cuando habla de la mirada eurocentrista de la Academia en cierto modo desconoce la importancia que tuvo la improvisación durante el barroco o para no ir muy lejos la música contemporánea, que usa y explora muchos elementos de la improvisación.

Por otro lado, si nos referimos a la formación de un estudiante de pregrado debo decir que el estudio de recursos como la improvisación en su gran mayoría están ligados a intereses personales. Así como algunos estudiantes ven en la improvisación un elemento a explorar y potenciar otros tal vez no. Es por esto que gran parte de los programas de educación formal en Colombia ofrecen asignaturas de Jazz ó músicas populares de manera electiva. Puede que se deba al modelo francés de Conservatorio que adoptaron las universidades que ofrecen estudios musicales, lo que sí es cierto es que dentro de una cátedra de instrumento principal como la trompeta primeramente se busca resolver y afianzar asuntos técnicos que permitan un mejor desempeño del futuro egresado en su campo de acción. La exploración de intereses personales como géneros y estilos se puede llegar a realizar en materias optativas y electivas.

4. ¿considera usted que es relevante? ¿Por qué?

Si es relevante dada la cantidad de estudiantes de la Universidad pedagógica Nacional que se sienten identificados con la problemática expuesta.

5. ¿tiene usted alguna observación para el investigador?

Mejorar la redacción y delimitar mejor del término “improvisación”.

Nombre del Maestro: William Rojas Suárez

Después de haber estudiado la propuesta del estudiante David Felipe Ortega García de la Universidad Pedagógica Nacional para optar a la licenciatura en música. Considera usted que:

- ¿"propuesta didáctica para la Improvisación en el montuno" tiene un sentido semiótico estructurado?

Luego de haber realizado la lectura del trabajo en cuestión, se evidencia un claro gusto y manejo de los elementos de la investigación y la propuesta por parte del autor. Es claro el análisis del género y el modelo de análisis de los elementos de improvisación se ejemplifica con claridad en la presentación del proceso metodológico.

- ¿Es clara la formulación de la propuesta?

La formulación de la propuesta didáctica está bien estructurada en lo conceptual, desde el modelo de análisis de la improvisación, el género y el contexto del lenguaje del artista en cuestión. Sin embargo, podría tener más claridad en los pasos metodológicos de la propuesta didáctica, desde la redacción y estructura del texto y articular de manera más precisa, a en qué nivel instrumental debería estar el lector que aborde la propuesta de improvisación en el montuno.

- ¿considera usted que es pertinente? ¿por qué?

La propuesta es pertinente por cuanto aborda un género y un reconocido artista, que lo representa, sistematizando su lenguaje bajo el modelo de un planteamiento de improvisación específico. El contexto histórico y musical está bien documentados. Creo en lo personal que el proceso de abordaje de las diferentes etapas propuestas por el autor pueden presentarse en forma más musical - con la sugerencia que para futuras versiones de la propuesta- vengan acompañadas de pistas o *play a long*, que demuestren con mayor claridad las particularidades de interpretación y efectos descritos. De igual manera, podrían aprovecharse de una manera más didáctica, los elementos de lenguaje (frases, y motivos),

para desarrollar ejercicios como por ejemplo, el transporte de las frases a los doce tonos, el uso de tema y variaciones melódicas y rítmicas, y la adaptación de las frases en otros contextos armónicos.

- ¿considera usted que es relevante? ¿Por qué?

La propuesta es relevante por cuanto sistematiza y contextualiza los elementos del lenguaje musical de un artista que representa el género en cuestión, y a través de la propuesta didáctica los pone al servicio de procesos pedagógicos que contribuirán a los procesos de apropiación de lenguajes improvisados en músicas populares, a estudiantes y profesionales que quieran profundizar en su estudio e interpretación.

- ¿Tiene usted alguna observación para el investigador?

El trabajo en general tiene una buena perspectiva en los elementos que aborda. Sin embargo, y ya que es un trabajo para optar al título de Licenciatura, es fundamental que en la escritura del texto corrija la ortografía, redacción, el uso de cursivas para los títulos de los temas, la redacción de los párrafos y explicaciones de la propuesta didáctica, ya que al ser un modelo pedagógico, debe contar con un lenguaje más sencillo en los enunciados y en los cuadros de análisis. Se sugiere que la diagramación y estructura del texto contribuya a este propósito.

Igualmente hacen falta en el texto, las conclusiones, que den cuenta de un análisis de los procesos de elaboración conceptual y material de la propuesta por parte del autor.

Concepto de pertinencia de egresados y estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Nombre: Jeferson Giovanni Quintero Jiménez

Marque con una x si usted es

Egresado _X_ o Estudiante _____

Responda a las siguientes preguntas con si o no.

1. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación debe ser parte de su catedra de trompeta? Si, fundamental
2. ¿cree usted que es pertinente el estudio de las músicas del caribe en la catedra de trompeta? Si
3. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación contribuye a su desempeño como músico colombiano? Si, hace parte de la identidad
4. ¿piensa usted que el estudio de las músicas del caribe ayuda a su desempeño como músico profesional? Si
5. ¿Cree usted que “Propuesta didáctica para la improvisación en el montuno, tomando como referente al trompetista Chocolate Armenteros”, ¿es un contenido de interés para el estudio de la cátedra de trompeta en la Universidad Pedagógica Nacional? Si

Concepto de pertinencia de egresados y estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Nombre: Dayron Javier Martínez Gómez

Marque con una x si usted es

Egresado __x__ o Estudiante _____

Responda a las siguientes preguntas con si o no.

1. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación debe ser parte de su catedra de trompeta? **si**
2. ¿cree usted que es pertinente el estudio de las músicas del caribe en la catedra de trompeta? **si**
3. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación contribuye a su desempeño como músico colombiano? **si**
4. ¿piensa usted que el estudio de las músicas del caribe, ayuda a su desempeño como músico profesional? **Si**

5. ¿Cree usted que “Propuesta didáctica para la improvisación en el montuno, tomando como referente al trompetista Chocolate Armenteros”, ¿es un contenido de interés para el estudio de la cátedra de trompeta en la Universidad Pedagógica Nacional? si

Concepto de pertinencia de egresados y estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Nombre: Chistian Diaz

Marque con una x si usted es

Egresado x o Estudiante

Responda a las siguientes preguntas con si o no.

1. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación debe ser parte de su catedra de trompeta? SI
2. ¿cree usted que es pertinente el estudio de las músicas del caribe en la catedra de trompeta? SI
3. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación contribuye a su desempeño como músico colombiano? SI
4. ¿piensa usted que el estudio de las músicas del caribe ayuda a su desempeño como músico profesional? SI
5. ¿Cree usted que “Propuesta didáctica para la improvisación en el montuno, tomando como referente al trompetista Chocolate Armenteros”, ¿es un contenido de interés para el estudio de la cátedra de trompeta en la Universidad Pedagógica Nacional? SI

Concepto de pertinencia de egresados y estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Nombre: Alexis Leandro Espitia Vasquez

Marque con una x si usted es

Egresado X o Estudiante

Responda a las siguientes preguntas con si o no.

1. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación debe ser parte de su catedra de trompeta? SI
2. ¿cree usted que es pertinente el estudio de las músicas del caribe en la catedra de trompeta? SI

3. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación contribuye a su desempeño como músico colombiano? Si
4. ¿piensa usted que el estudio de las músicas del caribe ayuda a su desempeño como músico profesional? Si
5. ¿Cree usted que “Propuesta didáctica para la improvisación en el montuno, tomando como referente al trompetista Chocolate Armenteros”, ¿es un contenido de interés para el estudio de la cátedra de trompeta en la Universidad Pedagógica Nacional? Si

Concepto de pertinencia de egresados y estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Nombre: Hernan Albeiro Rodríguez Zabala

Marque con una x si usted es

Egresado _____ o Estudiante X

Responda a las siguientes preguntas con si o no.

1. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación debe ser parte de su catedra como trompeta?
Si
2. ¿Cree usted que es pertinente el estudio de las músicas del caribe en la catedra de trompeta?
Si
3. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación contribuye a su desempeño como músico colombiano?
No
4. ¿Piensa usted que el estudio de las músicas del caribe ayuda a su desempeño como músico profesional?
No
5. ¿Cree usted que “Propuesta didáctica para la improvisación en el montuno, tomando como referente al trompetista Chocolate Armenteros”, ¿es un contenido de interés para el estudio en la cátedra de trompeta de la Universidad Pedagógica Nacional?
Si

Concepto de pertinencia de egresados y estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Nombre: José Guillermo Ospina

Marque con una x si usted es

Egresado_____o Estudiante _X_____

Responda a las siguientes preguntas con si o no.

1. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación debe ser parte de su catedra de trompeta?
Si
2. ¿cree usted que es pertinente el estudio de las músicas del caribe en la catedra de trompeta?
Si
3. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación contribuye a su desempeño como músico colombiano?
Si
4. ¿piensa usted que el estudio de las músicas del caribe ayuda a su desempeño como músico profesional?
Si
5. ¿Cree usted que “Propuesta didáctica para la improvisación en el montuno, tomando como referente al trompetista Chocolate Armenteros”, ¿es un contenido de interés para el estudio de la cátedra de trompeta en la Universidad Pedagógica Nacional?
Si

Concepto de pertinencia de egresados y estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Nombre: Diego Alejandro Gelvez Cruz

Marque con una x si usted es

Egresado_____o Estudiante __x_____

Responda a las siguientes preguntas con si o no.

1. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación debe ser parte de su catedra de trompeta? si
2. ¿Considera usted que es pertinente el estudio de las músicas del caribe en la catedra de trompeta? si
3. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación contribuye a su desempeño como músico colombiano? si
4. ¿Considera usted que el estudio de las músicas del caribe ayuda a su desempeño como músico profesional? si

5. ¿Cree usted que “Propuesta didáctica para la improvisación en el montuno, tomando como referente al trompetista Chocolate Armenteros”, ¿es un contenido de interés para el estudio de la cátedra de trompeta en la Universidad Pedagógica Nacional? Si

Concepto de pertinencia de egresados y estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Nombre: Johann David Lizarazo Mendoza

Marque con una x si usted es

Egresado _____ o Estudiante X

Responda a las siguientes preguntas con si o no.

1. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación debe ser parte de su catedra de trompeta?
Si
2. ¿Considera usted que es pertinente el estudio de las músicas del caribe en la catedra de trompeta?
Si
3. ¿Considera usted que el estudio de la improvisación contribuye a su desempeño como músico colombiano?
Si
4. ¿Considera usted que el estudio de las músicas del caribe, ayuda a su desempeño como músico profesional?
Si
5. ¿Cree usted que “Propuesta didáctica para la improvisación en el montuno, tomando como referente al trompetista Chocolate Armenteros”, es un contenido de interés para el estudio de la cátedra de trompeta en la Universidad Pedagógica Nacional?
Si

