

EL VIOLÍN EN JORRÍN Y LA CHARANGA: OBRA COMPOSTIVA

Trabajo de grado presentado para obtener el título de:

Licenciado en Música

Ingrith Sellenne Moreno Santamaría

Código: 2017275028

Asesor: Javier Riveros Castillo

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá D.C. 2023

Contenido

Capítulo I INVESTIGACIÓN-CREACIÓN	5
Introducción	5
Planteamiento del problema.....	5
Preguntas de investigación.....	6
Objetivo general.....	6
Objetivos específicos	6
Justificación	6
Antecedentes	7
Metodología de la investigación.	8
Capítulo II HISTORIA	10
Introducción	10
Sobre la historia	11
Inicios históricos del chachachá	14
Cinquillo, Danzón y Son.....	19
Época de 1898 y sus huellas	23
Enrique Jorrín	36
Orquestas de Charanga	38
Capítulo III CREACIÓN	44
Introducción	44
Capítulo IV ANÁLISIS	61
Introducción	61
Capítulo V OBRA.....	75
Introducción	75
CONCLUSIONES.....	86
BIBLIOGRAFÍA	89

Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1 A trio to Guadaloup Tomada de: Natalio Galán, Cuba y sus Sones, 1977	18
--	----

Ilustración 2 Cinquillo Cinquillo, Panorama de la música popular cubana, p. 66, Universidad del Valle.....	20
Ilustración 3 Cinquillo, Tomado de Fernando Ortiz, La africanía de la música folklórica de Cuba (1950)	21
Ilustración 4 Del danzón "Mambo", Panorama de la música popular cubana, p. 207 Universidad del Valle.....	32
Ilustración 5 Forma musical "La Engañadora", tomado de Armando Rodríguez Ruidíaz, chachachá	36
Ilustración 6 Clasificación de Bunge Esquema de Bunge, Tomado de Tamayo, (2003).....	53
Ilustración 7 Clasificación de ciencias humanas, Piaget Tomado de Tamayo (2003) Piaget....	53
Ilustración 8 Tema de la Orquesta Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023).....	61
Ilustración 9 Tema de la Orquesta Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023).....	62
Ilustración 10 Tema de la Orquesta Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)	63
Ilustración 11 Tema de la Orquesta Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023).....	64
Ilustración 12 Tema de la Orquesta Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023).....	64
Ilustración 13 Tema de la Orquesta Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023).....	65
Ilustración 14 Tema de la Orquesta de Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023).....	65
Ilustración 15 Tema de la Orquesta de Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023).....	66
Ilustración 16 Tema de la Orquesta de Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023).....	67
Ilustración 17 Tema de la Orquesta de Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023).....	68
Ilustración 18 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)	69
Ilustración 19 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)	69
Ilustración 20 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)	70
Ilustración 21 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)	71
Ilustración 22 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)	71
Ilustración 23 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)	72
Ilustración 24 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)	72
Ilustración 25 Central Constancia, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)	73
Ilustración 26 Central Constancia, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)	74
Ilustración 27 Central Constancia, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)	74
Ilustración 28 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Selenne Moreno (2023).....	75
Ilustración 29 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Selenne Moreno (2023).....	76
Ilustración 30 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Selenne Moreno (2023).....	76
Ilustración 31 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Selenne Moreno (2023).....	77

Ilustración 32	Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)	77
Ilustración 33	Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)	78
Ilustración 34	Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)	78
Ilustración 35	Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)	79
Ilustración 36	Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)	79
Ilustración 37	Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)	80
Ilustración 38	Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)	81
Ilustración 39	Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)	82
Ilustración 40	Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)	82
Ilustración 41	Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)	83
Ilustración 42	Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)	85

Capítulo I INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

Introducción

Este trabajo se realiza enmarcado en la línea de profundización investigación-creación y consiste en la composición de una obra desde el análisis, histórico y musical, donde se encuentran ritmos como el danzón, el son y chachachá; además de su ejecución en el formato de la charanga. La base bibliográfica será la revisión de la documentación de fuentes secundarias y el análisis de composiciones de Enrique Jorrín como referente. Así, desde la descripción, análisis y comparación de la conformación histórica del formato de charanga, se establecen los límites para la investigación, y paralelamente la creación de la obra.

Planteamiento del problema

La problematización se enmarca en las expresiones latinoamericanas y el formato de la charanga¹ se clasifica dentro de estas expresiones. La charanga es catalogada música popular o tradicional en donde el violín es protagonista, la cual no ha sido suficientemente explicada desde el punto de vista académico, debido a que se le considera *falta de rigurosidad*. Desde el punto de vista compositivo, Enrique Jorrín es un referente dentro del formato de charanga. Por ello, se plantea el análisis del formato de la charanga y sus violines desde lo histórico², la investigación-creación, análisis de un repertorio escogido, y por último la creación de una obra.

Lo anterior, denotando la importancia de ritmos caribeños como un aporte relevante y significativo para la cultura latinoamericana, al no considerarse hegemónico; dado que es posible que en el contexto académico haya un imaginario del violín tanto por sus practicantes, como quienes hacen observación de lo sonoro, llevando limitaciones

¹ El formato instrumental de charanga está dispuesto por piano, bajo, cuerdas, la flauta y una base percusiva (Bongós, congas, güiro, entre otros). Puede tener voz o ser instrumental.

² Esto se encuentra en los archivos que relatan, explican o exponen todo lo que tiene que se ha estudiado con la charanga o los ritmos que se interpretan

imaginarias al espectro artístico, que puede ser la implementación de su ejecución en diversos contextos culturales. Esto se toma como herramienta argumentativa y propositiva del trabajo, para la postulación de la obra compositiva establecida desde este análisis de documentación haciendo uso de las obras escogidas de Enrique Jorrín.

Preguntas de investigación

¿Cuál es el papel del violín desde el formato de la charanga? Un análisis musical desde Enrique Jorrín

Objetivo general

- Componer una obra creativa desde el formato charanga en la interpretación del violín, tomando como ejemplo el compositor e intérprete Enrique Jorrín, en la historia musical.

Objetivos específicos

- Describir los ritmos que se ejecutan (danzón, son, chachachá) en el formato de charanga desde la historia musical.
- Analizar morfológicamente canciones seleccionadas de Enrique Jorrín que permiten el contexto de la charanga.
- Reflexionar sobre la investigación-creación, como también sobre el proceso histórico de las formas musicales de cuba.

Justificación

En el siguiente trabajo de investigación-creación, se quiere establecer el vehículo exponente de la caracterización desde el formato charanga y ritmos contenidos en él, realizados desde un punto vista creativo.

La formación de la charanga tiene sus inicios en las orquestas típicas o de vientos interpretando en ritmos de la colonia como la contradanza, danza y danzón, entre otros.

Un claro exponente del siglo XX de la charanga es el compositor cubano, Enrique Jorrín otorgándole la génesis del chachachá y su impacto desde el país de Cuba, de donde es oriundo, hacia el exterior.

Cómo referencias desde los fenómenos sociales que rodean la música, se pueden tomar diferentes autores: El Libro de la Salsa de Rondón, From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz Fernandez, R. A. (2006), Music and revolution Moore, R. D. (2006). entre otros³.

La búsqueda del conocimiento en la historia y la creación para la composición de un chachachá, se establece por fuera de la academia dado que en los tratados de armonía, los libros para el análisis musical o los libros de técnica compositiva, se encuentran en otros fenómenos como la música culta⁴ o el jazz, donde se cumplen los parámetros que se establecen de estudio para la academia. Es así como, una referencia desde la experiencia estética sonora, tal vez sería una manera insuficiente para la creación desde el ritmo del chachachá, sin tener en cuenta el análisis documental y musical.

El motivo de este trabajo es el proceso creativo a través de la composición de una obra como exploración del género relacionando escritos históricos musicales como fuente del camino que se les atribuye a los ritmos implicados (danzón, chachachá y son) y la respuesta de las transformaciones en el formato desde el contexto.

Antecedentes

En estudios sobre la música cubana y el formato de interés, la charanga se encuentra en diferentes artículos, libros, entrevistas y otros archivos que dilucidan en su conocimiento. Por ejemplo, en el marco de la historia se encuentra el archivo de Jacomino Alegna Ruiz y Eduardo Torres-Cuevas “Evolución sociohistórica de la Orquesta Aragón (1939-1959): hito en la música cubana.” para el 2019, siendo importante referenciarlo desde lo sociohistórico, como herramienta en lo sociológico y la historia de la música, por la importancia de identidad nacional y cubanía que el grupo Aragón representa para los autores. Ruiz y Torres-Cuevas hacen la contextualización del grupo en sus inicios y se

³ Rondón, C. M. (2017). *El libro de la salsa*. Turner.

Fernandez, R. A. (2006). *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. University of California Press.

Moore, R. D. (2006). *Music and revolution*. University of California Press.

⁴ Término para la denominación de un tipo de música

especifica por qué los factores sociales como, la segregación social entre las personas de la capital de Cuba (La Habana) y sus regiones; el cambio de las personas en los inicios del grupo ha músicos más especializados; y el suceso histórico de la revolución Cubana influyen en los caminos tomados por el grupo, atribuyéndose muchas veces en los elementos sonoros.

Por su parte, Sue Miller en el trabajo “Pachecho and Charanga: Imitation, Innovation, and Cultural Appropriation in the Típico tradition of New York”, siguiendo por la línea de la historiografía en la charanga y su ruta de establecimiento en la ciudad de Nueva York, se aproxima al concepto del “sabor”, con una contextualización desde el creador de la Fania y su estética en la ejecución en la charanga. Sue Miller caracteriza la flauta de Pacheco y sus diferencias con los conjuntos Cubanos de años anteriores.

Es así, como el análisis musical de Jessica Lynne Valiente en su trabajo de doctorado “Siento una Flauta: Improvisational Idiom, Style, and Performance practice of Charanga Flutists in New York from 1960 to 2000, 2015” relata sobre la charanga y su establecimiento en la ciudad de Nueva York desde una visión de las características en la morfología del conjunto en búsqueda del lenguaje de los ritmos predominantes para su investigación siendo el mambo y el chachachá, con posterior nacimiento de la pachanga, con posicionamiento en la cultura popular de la ciudad como lo dice su autora, conteniendo el conjunto en la línea de tiempo de 1960 a 2000.

Metodología de la investigación.

En el presente trabajo se hace uso del método analítico por estudiar las relaciones que se encuentran en todo o unidad, estableciendo sus relaciones, yendo de lo concreto a lo abstracto. Metodológicamente se hizo recopilación y análisis de documentos desde la historia para la contextualización de los ritmos de danzón, son y chachachá; el formato de charanga y la caracterización de Enrique Jorrín. De igual manera, se hizo en el concepto de composición con los puntos de vista de autores sobre la creación y la investigación. Posteriormente se hizo análisis musical de los elementos sonoros que se

encuentran en tres composiciones de Enrique Jorrín. Por último, la creación de una obra creativa en recopilación de lo anterior.

Capítulo II HISTORIA

Introducción

En este capítulo, encontraremos una explicación del porqué de la historia en un trabajo de composición, pues sabemos que de ella se hace indispensable la comprensión no solo de los ritmos, sino de la manera interpretativa instrumental y la contextualización de cada fenómeno musical. Para ello nos servimos de referentes quienes hablan de esta importancia, es así como la autora Skragina (1993), expresa la importancia de la historia en la música. Luego encontraremos una enunciación muy sucinta de la procedencia del ritmo chachachá, y una breve explicación rítmica. En seguida la influencia que marcó la música caribeña en la década de 1898, ya que acá deja muchas variantes rítmicas. Es de anotar que esta época nos hace ver movimientos musicales, que se reflejaron en lo rítmico. A su vez, veremos una explicación del cinquillo, utilización figurativa que se ve reflejada como inicio del Danzón y fenómeno musical, así mismo veremos una caracterización que constituye lo referente al Danzón. En seguida, se mostrará algo del inicio del son y la confluencia del ritmo llamado chachachá para las distintas influencias hacia la isla de Cuba, y al final una descripción del compositor Enrique Jorrín y la generación de orquestas que marcaron estos elementos musicales y nos servirán para la composición.

Sobre la historia

La historia es una mirada importante que se hace presente en toda investigación, especialmente en los programas de música. Pero surge la pregunta como enunciación: ¿Por qué la historia en investigación creación? Se hace énfasis en este documento, ya que este espacio constituye un papel principal en la formación para todo músico. No obstante, hay una diversidad de posibilidades como músico profesional, estas son: composición, interpretación, pedagogía, entre otras.

Es la historia transversal el acercamiento a la historia musical es el estudio científico que corresponde en la academia o esto es lo que alude el artículo de la autora Svetlana Skriagina (1993). Es así como, para la autora, esta materia está sujeta al nivel de conocimientos humanísticos, teóricos e históricos que se estén abordados por los estudiantes, información que deviene anteriormente en el colegio o instituciones que proveyeron al sujeto la información relacionada con el estudio de la carrera musical.

Estos conocimientos especializados en la historia, por el contexto académico de la materia, son la base para todo el desarrollo musical investigativo e incluso interpretativo. En el texto *El papel de la historia de la música en la formación musical profesional* (Svetlana:1993) se describe cuatro líneas alrededor de la historia: La estética, la historia general, la historia de la cultura y la historia específica musical. Cada uno de estos se abordaría la concepción de historia y sobre todo en la especificidad en la música por su rigor académico. No hay expresión o suceso cultural, sin un contexto que este atribuido.

Es importante que esta materia no sea tomada como solamente un asunto a de sensibilidad emocional hacia el arte (Svetlana: 1993), sino como una observación analítica e histórica, basada en la pasión sería del conocimiento practicado en la academia que está suscrita, y no llevar la cátedra de historia a una simplicista idea hacia el conocimiento de biografías o hechos anecdóticos como un espacio único en la materia.

Para la autora, la catedra en historia de música es el elemento indispensable para evaluar los fenómenos sociales, que en efecto a este trabajo contextualizaría la composición. Dice: “El objetivo debe ser la educación del músico a través de la conceptualización auditiva, históricamente determinada, que permita la evaluación adecuada de los fenómenos musicales, tanto del pasado como del presente” (Svetlana:1993, p. 20)

Un análisis desde social y lo musical hace que entendamos mejor las practicas que se han de investigar, en consejo de la autora. Así, no se estaría hablando de hechos aislados sin un contexto cultural o atendiendo a una particularidad del fenómeno. Por supuesto se hace un reflejo de la época, determinando a los sujetos en su desarrollo compositivo, interpretativo y pedagógico.

El hacer una comparación arbitraria de estilos, géneros o expresiones no debe contemplarse, sin una especificidad en el estudio de la historia de la música, que cumpla la función de análisis y que sea tomado de una manera académica.

Ahora bien, aún con el esfuerzo de hacer la catedra de historia más objetiva, si es lo que se pretende, no puede ignorarse la música que hace el contexto presente. Es recurrente observar, que se otorga una importancia a un seleccionado tipo de música que es distante en tiempo y no se hace el estudio desde lo académico al contexto que aborda a los sujetos en su presente. Esto causaría un desconocimiento del contexto musical que rodea quienes son partícipes de la catedra.

La estética y conocimientos culturales concretos son los valores que enaltece la autora (Svetlana:1993). Hacer un dialogo del conocimiento como la estética, la teoría musical, el contexto histórico, fundamentaría la catedra de una manera solida hacia el estudio académico que se busca en esta. Aunque, para lograr la consciencia de la catedra, será mejor proveer a los estudiantes de material bibliográfico utilizando la constatación y critica en caso del análisis de épocas, compositores y la música que se vea en ésta.

Algo a lo que se remite la autora es que la bibliografía manejada por los estudiantes es enciclopédica. En ese sentido una guía sería la diversidad de documentos formales, como estudios que han discutido los distintos fenómenos, como por ejemplo la musicología, podrían ayudar a la objetividad buscada.

Este conocimiento general o enciclopédico no debe ser base de estudio de los estudiantes, va dirigido a un público general, siendo insuficiente para el desarrollo pertinente de la materia en la carrera profesional. En el caso de los estudiantes de música o próximos profesionales, sería imperante que fuese especializado para una profundización como fuentes académicas actualizadas para su estudio de manera concreta. "El principio histórico, que es eje metodológico de la materia comprende la

observación e interpretación de cualquier hecho musical en relación con otros y en relación con todo el patrimonio histórico-cultural” (Svetlana: 1993, p.21)

Las metodologías que transcurren normalmente en la academia son de dos tipos, la primera el relato de géneros típicos para cada época histórico-musical, y la segunda basada en temas monográficos con referencias contextuales de la época. Plasmados en absolutos las dos posturas conllevan a una problemática y es no abarcar la complejidad que es la historia (Svetlana: 1993). Es importante saber de personajes históricos por su influencia, como es importante saber del contexto cultural en el que se encontraban inmersos. Aquí el origen de ciencia de la historia musical, como lo postula la autora, es referenciado en el siglo XVIII, determinando en cómo los tratados musicales se apartan de la historia, siendo el siglo XIX dónde se hace fehaciente la ciencia (Svetlana:1993). El estudio específico hará uso del estilo para la clasificación de los periodos históricos en la música. El estilo como nos asegura la autora es “un determinante en el sistema del lenguaje musical, que funciona como una norma en música de la época histórico-musical” (Svetlana: 1993, p.21)

El estilo tiene una categorización desde la estética y teoría, es esto lo que determina los elementos musicales como: el ritmo, el timbre, la armonía, la melodía entre otros y se toma para múltiples fenómenos musicales que la autora lo compara con el lenguaje. Con estos elementos la autora enfatiza en el papel de ciencia del arte musical.

La estética por su parte tiene una relación directa con las características formales teóricas. La determinación de los compositores de hacer uso de estas, en un orden arbitrario por los mismos, esta mediado por la ideología en que esté inmerso, a lo que se determina el estilo. El criterio teórico mediaría en lo absoluto la ideología del estilo musical, pues la ideología tiene distintas vertientes en un mismo periodo de tiempo.

La identificación, la comprensión y la comparación son las aptitudes que haría uso el estudiante con la lógica de las normas objetivas estilísticas. Así se haría estudio desde las distintas perspectivas de la composición, la investigación desde la historia, la crítica, el análisis y el desarrollo musical. Para una buena divulgación del conocimiento general musical, por parte de los músicos, estas características históricas fundamentarían el ejercicio profesional y su estrecha enunciación en la academia.

El desarrollo en los músicos profesionales de los criterios estilístico permitiría la decodificación de una obra en particular “La sucesión de los sistemas estilísticos y su innovación, cuyos contenidos son una representación artístico-musical de la realidad, es la base del estudio y la enseñanza histórico-musical” (Svetlana:1993) La composición en la materia histórico musical abordaría estos conceptos y solo pueden ser desarrollos en una aplicación pedagógica de su estudio en expansión de la misma materia.

La enseñanza de lo histórico, para la formación de los sujetos, abordaría además algo importante y sería el análisis de las obras, desde el fenómeno musical escogido. Así se haría una síntesis de los elementos que integran el estudio académico de la historia musical. Dice la autora: “El objetivo de las secciones analíticas en las clases de la historia, es el descubrir las normas generales del flujo histórico-estilístico” (Svetlana:1993, p. 23)

Finalmente, el estudio desde la historia específicamente musical se realiza por un conocimiento basado en los fundamentos teóricos descritos anteriormente, y los fenómenos que la rodean. Herramienta que otorga al sujeto en la investigación, la rigurosidad y entendimiento para el ejercicio profesional venidero.

Inicios históricos del chachachá

El origen del danzón es atribuido en el siglo XVIII gracias al parecer por la migración de personas haitianas a la región oriental de Cuba. Siguiendo la ruta del origen se encuentra un antecesor al danzón que es la contradanza. La introducción se asume por parte de emigrantes franceses de Santo Domingo y de Nueva Orleáns (Roy:2003). Aunque, el autor Alejo Carpentier⁵ asegura que la contradanza era ya conocida y tenía dos representantes, la de Santiago y la de la Habana. (Carpentier:1946) afirmación que respalda también Zoila Lapique⁶.

En lo que se cataloga como danzas cortesanas y la música de concierto en la colonialidad, según la historiadora Maya Roy, estas danzas fueron medio de entretenimiento, utilizadas por los criollos a imagen de una aristocracia europea en el país caribeño, desarrollándose en los salones de baile y en su expansión en bailes públicos (Roy: 2003,

⁵ Alejo Carpentier (1904-1980). Escritor y musicólogo cubano-francés.

⁶ Zoila Lapique Becali (1930-). Musicógrafa de la Universidad de La Habana.

p.85). De aquí se deriva la *criollización*⁷ de la música europea, en ejecución por sujetos en denominación “gente de color”, término usado por la autora, quienes hacen el servicio de replicar estos ritmos y danzas para el disfrute social instrumental (El minué⁸, el rigodón⁹ y la contradanza¹⁰)

Los músicos se adaptan, aprenden y posteriormente, reflejan su interpretación en las danzas. Los instrumentos que se caracterizan para las danzas son el violín, el cello, y en general cuerdas pulsadas como la guitarra y la bandola. Así mismo, en familia de otros instrumentos como el clarinete y los instrumentos de metal, es como se atribuye que su sonoridad y técnica abrieron panoramas musicales. Por otro lado, la planimetría del baile¹¹ que se harán notorios en expresiones como la Rumba y el Guaguancó (Martínez: 1997, p.145).

Entonces la constitución de los bailes y su interpretación por músicos de “color” vieron en ello un prestigio social, convirtiéndose en una condición nueva para el servicio de la élite de la época. Un ejemplo de esto es Brindis de Salas, como el autor José Loyola nos ilustra: “Brindis de Salas- progenitor del genio del violín Claudio José Domingo Brindis de Salas- logró brillar como director de una orquesta de baile, a pesar de la naturaleza social de ser negro y las secuelas de discriminación” (Loyola Fernández: 2015)

Por supuesto, la elite bailaba en el salón y vanagloriaba a los músicos emergentes de estos estilos, aunque este ascenso social fuese un aspecto diferencial de espacio, los hacendados veían a los músicos para su entretención y servicio, aunque no fuese en las tareas comunes del campo. Montejo en su libro cita a Varela:

(...) La introducción de africanos en la isla de Cuba dio origen a la clase de mulatos, de los cuales muchos han recibido la libertad por sus mismos

⁷ Término acuñado por la autora Maya Roy en su libro “Músicas Cubanas”.

⁸ “El minueto es un género musical que disfrutó de un éxito singular tanto como danza y como música instrumental en los siglos XVII y XVIII, y que a su vez constituyó en un modelo compositivo que superó los límites de su propio tiempo y fue bien acogido por sociedades que lo asimilaron, reestructuraron y resignificaron de acuerdo a sus propias realidades” (Vega, Z. 2021)

⁹ Cierta especie de contradanza. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [25/09/2023]

¹⁰ Un estilo de danza tomada de las cortes francesas y acogida por países como España y sus colonias del momento. Aunque hay versiones que viene de Inglaterra llamada “Country dance” y luego fue adaptada en Francia. (Galán: 1977)

¹¹ Por ejemplo, los instrumentos de percusión por su mismo cuerpo, interpretación y sonoridad marcaron asuntos de la danza como en la rumba cubana, especialmente en el guaguancó. (Martínez:1997)

padres, pero otros sufren la esclavitud (...) Ambas reunidas forman la de originarios de África, que según los cálculos más exactos a principios de 1821, excedía a la población blanca como tres a uno. Los esclavos se emplean en la agricultura y en el servicio doméstico, más los libres están casi todos dedicados a las artes, así mecánicas como liberales, pudiéndose decir que para un artista blanco hay veinte de color (...) (Montejo: 2004, p.31)

¿De dónde surge la contradanza? El trasegar de la contradanza tiene diversas influencias contadas por los documentos hallados¹² de autores que han trabajado la música en Cuba. Por parte de la autora Maya Roy, habla de distintos países a quienes se les atribuye su influencia de la contradanza como: España, Francia e Inglaterra. (Roy: 2003, p.86).

La autora nos relata uno de los puntos de llegada de esta danza y es sobre la *country dance* inglesa, que hace presencia en la corte de Luis XIV llevando a toda Europa con el nombre de contradanza francesa (Roy:2003). Esto podría explicar la coincidencia de ritmos con las colonias cercanas de ese momento de Luisiana y Santo Domingo, pertenecientes a Francia en su momento.

Además de lo anterior, la autora destaca el ascenso de los Borbones (España) y la aplicación de “el arte de bailar a la francesa”, de ser así, sería influencia francesa directamente en el país ibérico y no de las colonias cercanas. El soporte de esta influencia se encuentra en la circulación de la imprenta que el país hacía desde sus puertos a la isla de Cuba en sus viajes continuos. Esto dice el texto:

(...) Las partituras impresas de las contradanzas europeas en sus versiones francesa, inglesa y española, junto a los múltiples folletos editados en España a partir de 1733 describiendo las figuras complejas de las danzas de figuras, permiten seguir la evolución de la orquestación ritmo y la coreografía (...) (Roy: 2003, p. 87)

¹² En este caso los libros son: Alejo Carpentier “La música en Cuba” (1946), Natalia Galán “Cuba y sus sonos” (1997), Maya Roy “Músicas Cubanas” (1998), Fabio Betancur “Sin clave y bongó no hay son” (1993), Carmen V. Montejo “Sociedades Negras en Cuba 1878-1960” (2004).

La contradanza habría sido conocida, como es nombrada por los historiadores en el siglo XVIII, y sería algo que compartiría la isla con el país peninsular.

(...) A partir de 1755, se constata en España la aparición de unas contradanzas denominadas “nuevas”, en las que se observa tanto la melodía como en el acompañamiento de los bajos una célula rítmica conocida con el nombre de tango (...) (Roy: 2003, p. 87)

El autor Alejandro Carpentier nos relata que en las modificaciones que se le pueden atribuir a la música de las “Indias”¹³ es por las células mencionadas “Tango”, como también por la denominación “Habanera” (Carpentier: 1946). Hay que notar que la autora Zoila Lapique con esta figura, la de “Tango”, se puede reafirmar la introducción por España y no por la población franco-haitiana. Dice:

(...) En el caso de Cuba, como en toda América, la célula tango reforzó su uso por la actividad musical de los negros y mulatos criollos, hecho que ocurrió mucho antes de la llegada nuestro suelo de los fugitivos de Saint-Domingue, pues hemos dado con un folleto de contradanza francesa del siglo XVIII, publicado en París: *Recueil de Pot Pourry Français et contredanses les plus a la mode avec secod Deffus et l'explication des figures*, donde no aparece la célula tango en ninguna de las piezas (...) (Lapique: 1997, p. 157)

Es así como, estas modificaciones tienen una conexión con las contradanzas desde el siglo XIX por publicación en la Habana, Cuba. “El hecho es que encontramos su ritmo en el acompañamiento de las primeras contradanzas publicadas en la Habana, en 1803, y también en guarachas muy anteriores” (Carpentier: 1946, p. 62)

¹³ Denominación que se hace a América en tiempo colonial.

Otro caso del posible surgimiento de la contradanza según Natalio Galán¹⁴, es que entre 1762 a 1763 se hizo introducción de una danza ya criollizada de la isla de Guadalupe, colonia francesa, por los ingleses, sospechando que fue tomada de los franceses en 1759 (Galán: 1977, p. 82)

El autor asegura esta introducción es por una *country dance* denominada “*A trip to Guadalupe*”. En su análisis de la partitura se relata el uso de la métrica binaria (2/4) y la figuración de la sincopa, llamándola también anfíbraco¹⁵, por una recopilación y siendo esta en particular con las características descritas (Natalio Galán:1977, p. 83)

A TRIP TO GUADALOUPE COPIADO:
SELENNE MORENO.

The image shows a musical score for a piece titled "A TRIP TO GUADALOUPE". The score is written in 2/4 time and consists of 16 measures, numbered 1 through 16. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bass line is written on a bass clef staff. The score includes a repeat sign at the beginning and end. The piece is attributed to Natalio Galán and copied by Selenne Moreno.

Ilustración 1 A trip to Guadalupe Tomada de: Natalio Galán, Cuba y sus Sones, 1977

Volviendo a la imprenta, se denota en las partituras el nombre de “Criolla”, “Cubana” o en el caso de otros países de América o España, “contradanza habanera”, para dar una diferenciación de aquellas que no fuesen atribuidas a la isla. Se podría hablar de una primera contradanza cubana de 1803 de nombre San Pascual Bailón¹⁶, de autoría anónima, con una métrica de 2/4 y en forma binaria (A-B); la incorporación del güiro se tomaría como modificación de formato más cercana hacia la denominación de la música cubana (Roy: 2003, p.88).

¹⁴ Natalio Galán es un compositor cubano, autor del libro “Cuba y sus sones”.

https://www.ecured.cu/Natalio_Galán

¹⁵ En la poesía griega y latina, pie compuesto de tres sílabas, una larga entre dos breves. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [18/05/2023].

¹⁶ Audio de “San Pascual Bailón” <https://youtu.be/3UjQS734ITY>

El formato denominado orquesta típica, es quien se encarga de la interpretación de la contradanza, que está conformada de los siguientes instrumentos: dos violines, dos clarinetes, un contrabajo, un cornetín, un trombón, un figle¹⁷, timbales y güiro. El autor José Loyola Fernández explica:

(...) Se ubica en la segunda mitad del siglo XIX, y es el primer formato estable que ejecuta la música popular de salón y los géneros bailables decimonónicos de raigambre cubano: la habanera, la contradanza cubana, la danza y el danzón. (...) Este formato tiene su génesis en las influencias europeas de las orquestas sinfónicas y las bandas de música militares (...) (2015, p. 29)

Posteriormente se realiza otra modificación hacia la charanga a la francesa o charanga francesa que está conformada por la estructura de los instrumentos actuales: piano, una flauta de madera de cinco llaves, dos violines, contrabajo, timbal o pailas, güiro y cantante.

Cinquillo, Danzón y Son

El cinquillo es una figuración sincopada que se otorga también en esta migración de colonos franceses de Santo Domingo (Roy: 2003, p.89), parece ser una atribución rítmica importante para la contradanza.

¹⁷ Instrumento musical de viento, que consiste en un tubo largo de latón, doblado por la mitad, de diámetro gradualmente mayor desde la embocadura hasta el pabellón, y con llaves o pistones que abren o cierran el paso al aire. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [18/04/2023].



Ilustración 2 Cinquillo Cinquillo, *Panorama de la música popular cubana*, p. 66, Universidad del Valle

Por parte del autor Leonardo Acosta habla de la mitología que hay alrededor del cinquillo en el danzón, remitiéndonos al trabajo de Zoila Lapique, aclarando lo es que se atribuye del ritmo por la inmigración franco-haitiana. Leonardo Acosta anota:

(...) el hecho de que previamente había llegado ya a La Habana y Matanzas una contradanza española de por si afrancesada, debido a los gustos de la Corte Madrileña de los Borbones, y que pronto se mezcló con los ritmos de los toques afrocubanos del Occidente del país (...) (Acosta: 2007, p.45)

Es así como el autor aprecia que el ritmo viene de la polirritmia africana, siendo la interpretación y selección de estos ritmos por sus intérpretes, influencia directamente de la cultura del reino dahomeyana¹⁸ que se encuentran en el país caribeño. Por otro lado, Gaspar Agüero Barreras¹⁹, tenía la clasificación de los ritmos de procedencia africana, o era lo que afirmaba, entre esos el cinquillo. Describía el cinquillo (célula III) como una de las células rítmicas afrocubanas dando una explicación que la escritura variaba y lo identificaba con el danzón. Explica:

(...) La célula III es llamada indebidamente “cinquillo”. Se escribe abreviadamente (a). Sería mejor escribirla como (b). Realmente es una célula doble ligada. A veces aparece como (c). Ella genera el ritmo de danzón (e). Deben acentuarse bien en sus dos primeras notas y la última, cosa que no hacen quienes no sienten el ritmo cubano, porque ignoran la existencia de esta prosodia especial del referido ritmo. El *cinquillo* bien

¹⁸ Reino Dahomey africano. Bertaux, P. (1970). *África: desde la prehistoria hasta los estados actuales*.

¹⁹ Compositor, investigador, pianista y doctor en pedagogía. https://www.ecured.cu/Gaspar_Agüero

acentuado da esta sensación: (es un ejemplo) Yo quiero cantar. Mal acentuado dará esta cosa: Yo quiero cantar. (...) (Ortiz: 1950, p.205)

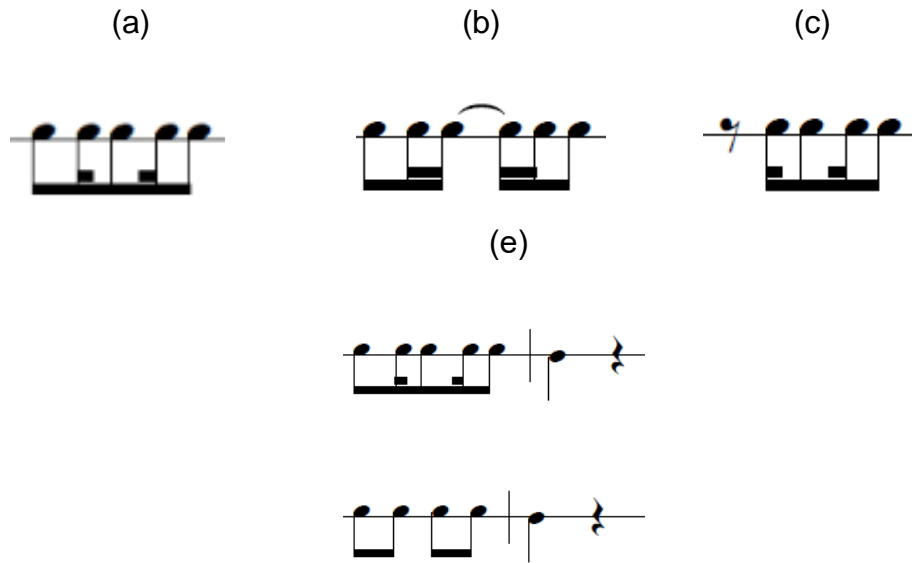


Ilustración 3 Cinquillo, Tomado de Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950)

La influencia del cinquillo en la contradanza cambiaría la monotonía en los bajos tomando una popularización mayor para quienes la interpretaban. Maya Roy nos dice:

(...) Combinado con otras células rítmicas breves, el cinquillo crea un nuevo estilo de contradanzas que, según señalaba la *Gaceta de la Habana* el 18 de julio de 1852²⁰ tienen una notable superioridad sobre las antiguas contradanzas, pues rompen con la monotonía propia hasta entonces del acompañamiento, sobre todo en los bajos (...) (Roy: 2003, p. 90)

La forma de la interpretación de los danzones empieza a ser modificada por la ejecución de los intérpretes como la autora nos relata: “La principal innovación del danzón será precisamente la de liberarse de la división bipartita de la contradanza/danza para aproximarse a la tripartita del rondó” (Roy: 2003, p.90)

²⁰ <https://digitalcollections.library.miami.edu/digital/collection/cubanlaw/id/50982/>

Maya Roy asegura que el danzón nació en la costa norte de la isla, en Matanzas. Aunque por tradición se relata que es con el compositor Miguel Failde Pérez, quien nació en una localidad cercana a Matanzas, Caobas Limonar, al presentar su obra “Las Alturas de Simpson” (2003, p.90). Se discute que en archivos provinciales ya se había pronunciado el danzón, según la autora, se hace mención en el periódico “Aurora del Yumurí” con el titular “Baile con danzón”. (2003, p.91).

Natalio Galán relata el uso de la palabra “Danza”²¹ y como antecedió al Danzón por una rivalidad de lo creado en la población cubana con respecto a lo español. Describiendo esta transición así: “El paso lento, caminando de SS, de la cadena aliviaba la animación del cedazo. Sí éste fue la transición de la contradanza a la Danza, la cadena ejercerá la misma función hacia el danzón” (Galán: 1977, p. 176)

La estructura de composición se mantiene de la contradanza cubanizada (Roy: 2003, p.91). Pero cuando se hace una segunda presentación de Failde, este rompe el esquema de tres partes²², que ha sido instaurado en la métrica de 2/4. Nos explica la investigadora:

(...) La pieza se abre con una introducción de ocho compases en la que las parejas se sujetan del brazo imitando un paseo y se saludan al pasar: esta figura se repite a lo largo de la danza y sirve de transición entre las partes bailadas. Estas pueden abarcar dieciséis o treinta y dos compases, difieren todas de ellas en cuanto a las armonías y melodía; y cada una está dominada por un instrumento en particular (...) (2003, p.92).

Es así como, la estructura se hace flexible permitiendo que lo que se conoce como danzón se mantenga hasta finales de los años veinte como un baile popular cubano.

²¹ Aquí el autor hace un estudio de como se hizo la transición de contradanza a danza y sus cambios métricos. Un ejemplo de esto es la obra “El dedo de Landaluze” <https://www.youtube.com/watch?v=ODFYjxWqpu8>

²² La autora Maya Roy define esto como con una introducción, una parte bailada liderada por un instrumento en particular y la última parte con un tempo más vivo.

Época de 1898 y sus huellas

La contextualización de los ritmos y transformaciones en lo que se viene dando como contradanza, con metamorfosis hacia el danzón en el siglo XX, es importante anotar la época de 1898. Su impacto se dio en lo que posteriormente sería la comercialización y el movimiento cultural de la isla de Cuba con relación a Estados Unidos.

Leonardo Acosta nos relata la guerra hispanoamericana como punto crucial de la contribución social a las diversas expresiones que o se encontraban ocultas o eran discriminadas por las reglas de los colonialistas (Acosta: 2007, p.151)

Una contienda política es enmarcada en cuatro actuales países: Estados Unidos, Puerto Rico, Cuba y España. Es así como, Cuba obtiene su independencia, con una intervención económica de Estados Unidos, España pierde sus colonias caribeñas y Puerto Rico pasa a ser protectorado de Estados Unidos.

Salvador E. Casellas²³ nos explica cómo los ataques a infraestructuras azucareras forjaron presión por la intervención de los Estados Unidos, esto provocado por las restricciones aduaneras españolas gestando una crisis humanitaria y económica en la isla (Casellas:1965)

En ese momento de coyuntura Estados Unidos hace participación con inversión hacia los grupos cubanos, para evitar la destrucción de haciendas y plantaciones de estos. Se podría asumir que según el autor Casellas, a partir del proceso ideológico de hacer expansión de sus rutas y administración de puntos estratégicos en el Caribe, Centroamérica y el Pacífico, Estados Unidos buscaba en su participación hacia una sociedad ideal, donde ellos eran quienes estaban elegidos para tal encomienda. Es así como se le denomina “Destino Manifiesto” o en inglés “*Manifest Destiny*” (1965)

Aunque esto difería de los comerciantes norteamericanos de la época, dado al miedo de la caída económica por la guerra, tuvieron que ceder a la participación militar de su país por falta de protección de España, una de las causas, la destrucción de sus cultivos y siendo la industria azucarera solo un factor más, pero no el único para propiciar la guerra (Casellas: 1965,p.61)

²³ Juez del distrito de Puerto Rico, autor de “Causas y antecedentes diplomáticos de la Guerra Hispanoamericana: 1895-98”. https://en.wikipedia.org/wiki/Salvador_E._Casellas

De buscar una causa de los pilares de la guerra un gran soporte es la ideología de expansión en los norteamericanos y geopolíticos como: Henry Cabot Lodge y Teodoro Roosevelt, quienes abanderaban el “Destino Manifiesto”. Agregándose en gran peso la prensa siendo amarillista. El autor, Salvador Casellas nos relata:

(...) Se dice que Hearst mandó a uno de sus mejores ilustradores Frederic Rand, a Cuba para pintar retratos de atrocidades españolas. Después de un tiempo en la isla, Rand cablegráfico a Hearst: “Aquí todo está tranquilo. No hay disturbio alguno. No habrá guerra” Hearst le contestó inmediatamente diciéndole: “Tú dedícate a suministrarme los retratos, que yo me ocuparé de suministrar la guerra (...) (Casellas: 1965. p.63)

Después de muchas vicisitudes entre los países de España y Estados Unidos, políticas, económicas y sociales de cada uno, se llega a la guerra. Para el 10 de diciembre de 1898 se hace una enmienda en París, Francia, en la pacificación de las partes. De aquí que España pierde su soberanía sobre Cuba, y los Estados Unidos empiezan a regir de manera legislativa (Casellas: 1965, p.75)

Retomando a Leonardo Acosta, habla de la Enmienda Platt como una humillación, por su incorporación a la constitución de 1901, y abolida en 1934 (2007). Es así como, para el autor, Cuba solo fue un pequeño experimento de lo que podría ser la expansión de Estados Unidos, y lo que hace énfasis es la diversidad musical que se encontraba allí por su tardía abolición de la esclavitud en 1886. Atribuyendo así a las etnias yoruba, carabalí y arará esta diversidad en sus agremiaciones, semiclandestinas²⁴ como caracteriza el autor, a comienzos del siglo XX (2007, p.152).

Como una especificación geográfica, el autor habla de dos partes de la isla, la occidental y la oriental que corresponde en su orden, yoruba y abakuá en occidente, bantúes y dahomeyanos oriente. También se tiene en cuenta la influencia de la migración francohaitiana. A esto se agrega la influencia española como la zarzuela y por último la trova, influencia más popular de oriente (Acosta: 2007)

²⁴ Las sociedades de recreo y posteriormente los casinos (Montejo: 2004)

La influencia norteamericana se verá de una manera impactante en la cultura de la industria musical por la música cubana debido a su grabación, posterior distribución y reproducción hacia el mercado en disqueras como La V́ictor, Columbia, Brunswick entre otras. Dado el manejo económicO de Estados Unidos en la isla se hace un reconocimiento de esta en escenarios del cine, como por ejemplo en Hollywood (Acosta: 2007)

Cuatro condiciones para el fenómeno de la música cubana en su expansión y son: a) el control económicO estadounidense; b) el desarrollo de una burguesía dependiente pero emprendedora; c) las inversiones masivas del país norteamericano; y d) la gran variedad de géneros y estilos que ya pertenecían a la isla. (Acosta, L. 2007, p.155)

Un gran difusor que se puede adjuntar a este fenómeno será la radio, es así como las bandas cortas llegan a nivel nacional y una gran creciente industrial del entretenimiento las impulsa. Así dice Fernández: “A ello hay que añadir el incremento vertiginoso de una red de emisoras de radio y posteriormente de la televisión con el estímulo de la publicidad, más la prospera industria del disco” (2015, p. 32)

El autor hace alusión de una alta demanda de la músicaailable por parte de las sociedades de recreo. De aquí, la respuesta como directores y compositores es la composición de un sinfín de danzones dónde su función en las partes, pre-montuno, montunos²⁵ reflejaban la sociedad que contrataba o la central azucarera (Loyola Fernández: 2015) En consecuencia, la conformación de orquestas de charanga se verá en todo el país Cubano, en especial en la Habana por su condición de metrópoli.

José Loyola Fernández lo relata en un ejemplo de las sociedades que contrataban las orquestas de charanga con gran difusión: “Esas instituciones que tenían entre sus objetivos socioculturales y de recreación las fiestasailables, usualmente contrataban orquestas, con preferencia por aquellas charangas nacionales, provinciales o locales gozaban de alta popularidad entre sus socios” (2015). Por otra parte, la comunicación de las expresiones de la isla de Cuba hacia Estados Unidos, se catalogan como la primera oleada de música “latina” al país norteamericano en los años treinta y cuarenta.

La transición del danzón del siglo XIX al XX se destaca por su composición. Natalio Galán habla de una posible relación directa con la danza, como fue mencionado anteriormente, y es posible que su forma musical, aunque ésta utilizará solo cuerdas y el

²⁵ Son montuno es un estilo de música de Cuba. https://www.ecured.cu/Son_montuno

danzón haría mezcla con los instrumentos de viento, y la conexión con el baile. “El danzón le debe a la danza su pareja abrazada y la tanda de secciones bailables” (Galán: 1977, p. 194).

Las composiciones abarcan todo tipo de temáticas, por un lado, las sociales y políticas, y de otro lado los cambios tecnológicos que eran circunstanciales en el momento en cada región. Un ejemplo de eso es la mención del carnaval y a los coros de clave²⁶, expresiones muy importantes para tener en cuenta por la representación en la composición de los negros y los mulatos.

También en los músicos representativos de diferentes corrientes, incluso en compositores de origen blanco, pero con una influencia social negroide, surgen agrupaciones como las orquesta de charanga, que hace cambios consistentes en el danzón como lo es la de Antonio María Romeu²⁷. Galán relata:

(...) Vemos, ya en la República, al saxofón interrumpiendo la rutina del clarinete, pero en esta metamorfosis de timbres, bajo el influjo yanqui, Antonio María Romeu le salvaba de que no dejara de sonar como danzón (...) Tres lindas cubanas (1926), que había sido un son de Guillermo Castillo, se hizo «danzón de Romeu» (...) (Galán: 1977, p. 205)

Esto lo atribuye, la autora Maya Roy, a la influencia del *son* por la capacidad de ser música cantada y música para bailar. Utilizando el mismo ejemplo de las tres lindas cubanas. Es así, que poco a poco nos encontramos con el último tercio del siglo XIX con el ritmo de danzón catalogado como el primer ritmoailable auténticamente cubano (2003, p.85)

El danzón hace uso de melodías que se encuentran en otros contextos sociales, como lo asegura la autora: operetas, oberturas y zarzuelas, muy aclamadas en teatro; y por supuesto melodías que se denominan populares (Roy:2003, p. 93). Se podría decir que

²⁶ “Agrupaciones que fueron muy conocidas durante las dos primeras décadas del siglo XX y que imitaban a las corales de origen peninsular que por esos años se habían puesto de moda en la ciudad” (Socarras Noriega, L.D. 2022) <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/59232>

²⁷ Más adelante se hará descripción de esta importante orquesta.

el danzón no se desligaba de lo que fue la contradanza o las formas clásicas como lo comenta Alejo Carpentier

(...) Los ejemplos de introducciones de danzones con quintas de trompas, con temas que tienen una catadura de música de fines del siglo XVIII son innumerables (...) Aún con el ritmo, como en el ejemplo siguiente, les impone un fuerte sabor a trópico, no se deshacen de un gracioso empaque de concierto clásico (...) (Carpentier: 1946, p. 241)

Dora Ileana Torres²⁸ hace una contextualización de la función política del danzón para la diferencia hacia de lo español, como ya lo había nombrado Natalio Galán y lo enfatiza en: “El danzón y la gesta libertadora fueron parejos en su desarrollo; cada compositor, un ignorado soldado que enarbolaba su clarinete o cornetín, no para tocar la diana, sino alterar la atmósfera cubanamente tal cual se había anticipado en la Danza” (1997, p. 199) Por lo tanto, la asimilación de melodías y ritmos como los norteamericanos no debe extrañar, así como sucedió antes, como respuesta a buscar una variación de lo que vendría siendo la contradanza. La autora nos habla del desarrollo del danzón en los principios del siglo XX. Dice:

(...) Al analizar el desarrollo del danzón cubano en el período de 1900 a 1950 aproximadamente, es posible de limitar dos etapas. La primera, que se extendería hasta finales de la década del 20, se caracteriza, en lo esencial, por la asimilación de algunos elementos soneros, la sustitución de la orquesta típica por la charanga francesa, el surgimiento del danzonete (que abría la etapa de incorporación de textos al género) y la aparición de los primeros rasgos de la música norteamericana en estas manifestación (...) (Torres: 1997, p. 194)

²⁸ Profesora en música nacida en Cuba, radicada en Alemania. Estudiante de Alejandro Caturra. <http://www.dora-cubamusik.de>

Danzón Cantado

El danzón cantado será la consecuencia por un antecesor pequeño en lapso, el danzonete. Es así como el danzón cantado mantendrá características generales a lo largo de este ritmo, pero su innovación será la introducción del cantante, o texto, en las composiciones. Otra modificación será su estructura, utilizando las partes cantadas semejante a otras expresiones populares como la guajira-son, la canción, el bolero, la guaracha incluso el tango extranjero. (Torres: 1997, p. 195)

Además, la incorporación del cantante, dará para el manejo publicitario de estos como figuras. Como muestra de esto, Dora Torres nos menciona en especial a dos personas: Pablo Quevedo y Paulina Álvarez. Es así como el primero, con una muerte pronta, generaba su postulación como ídolo.

Políticamente hablando, este tipo de industria comercial del danzón cantado se ve como una enajenación de la época que enmarca este género, una afirmación por parte de la autora, que duda que haya sido el propósito de los compositores, pero si contribuyó a la durabilidad del danzón como ritmo (Torres:1997, p. 197)

La declinación del danzón cantado, Dora Torres lo atribuye principalmente por la muerte del ícono de Pablo Quevedo y de Fernando Collazo. Además, factores como el contexto social; la creciente comercialización musical, la variación del *son*, los formatos nuevos como el conjunto, el combo, las jazz band, y un estilo como el feeling²⁹ (1997)

El danzón nuevo ritmo

Ahora bien, la sonoridad del danzón tendrá las influencias ya mencionadas de la música norteamericana. Dora Torres hace alusión a los compositores como Cole Porter, Youmans, Jerome Kern y George Gershwin³⁰ como autores de las comedias norteamericanas que en cuba se hicieron presentes. Los ritmos que hacían influencia en el ritmo cubano eran como el Fox-trot y el Charleston (1997)

²⁹ Género que se ubica en los años cuarenta del siglo XX. Influenciado por el jazz su nombre alude a la emoción y el sentimiento [https://www.ecured.cu/Filin_\(género_musical\)](https://www.ecured.cu/Filin_(género_musical))

³⁰ Músico Estadunidense reconocido por la obra como "*Rhapsody in blue*" https://es.wikipedia.org/wiki/George_Gershwin

En la escena cubana se conformará una orquesta en el año 1937, con el director y compositor Antonio Arcaño. (Torres: 1997, p. 198). La autora Maya Roy declara que, para el oyente, Arcaño hace renovación de armonía, melodía y timbre, y quién está detrás de todo esto, es Orestes López, pues el mismo Arcaño lo nombra, sobre todo en las modificaciones rítmicas. La forma del danzón presenta nuevas modificaciones:

(...) La breve introducción presente en los nuevos danzones no se repite. Le sigue un fragmento bastante lento, de estructura clásica y dominado generalmente por la sección de cuerdas; viene luego una parte mucho más rápida y sincopada que Arcaño denomina mambo (...) (Roy: 2003, p. 98)

El estilo empleado y adaptado desde lo melódico, rítmico y tímbrico instrumental, era lo más característico hasta este momento. Es así como las cuerdas se hacen de manera rítmica y melódica (utilización de dobles cuerdas³¹), dando una especificidad sonora. Por otro lado, la flauta improvisa de manera imperante, empleada de forma genera en los estilos de charanga posteriormente.

Loyola Fernández nos dice: “Con la aparición del danzón de nuevo ritmo, y en contraste con los modelos sonoros anteriores, surge otra forma de improvisación instrumental, libre y moderna, basada en estructuras armónicas más progresivas y cercanas a las sonoridades provenientes del jazz” (2015, p.51)

Contaminación por el Son

El autor Fabio Betancur Álvarez³² habla de un origen del *son* en la contradanza o danza, ubicándola en Santiago de Cuba, difiriendo de lo estipulado por los autores anteriores.

(...)Durante el siglo XIX se conocía por son, en Santiago de Cuba, a la danza, la contradanza y a toda una serie ilimitada de géneros musicales ejecutados con rudimentarios instrumentos por los

³¹ Técnica instrumental de los violines con resonancia por armónicos dando una sonoridad más grande.

³² Fabio Betancur Álvarez sociólogo y profesor jubilado de la Universidad de Antioquia

negros, ya fueran éstos, esclavos, libres o libertos (...) (Betancur: 1999 p. 115)

Aunque esta afirmación puede ser contrastante con el estudio de discusión, de manera amplia en el texto de Radamés Giro “Los motivos del Son, hitos en su sendero caribeño y universal”. Apoyado en Alejo Carpentier, Radamés, nos recuerda una afirmación del escritor:

(...) Tiene los mismos elementos constitutivos del danzón. Pero ambos llegan a diferenciarse totalmente, por una cuestión de trayectoria: la contradanza era baile de salón, el *son* era baile absolutamente popular. La contradanza se ejecutaba con orquesta. El *son* fue canto acompañado de percusión. Y esto, sin duda, constituye su mejor garantía de originalidad. Gracias al *son*, la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrios, reveló sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría universal (...) (Carpentier: 1946, p. 244)

Radames es quien define el origen del *son* como cualquier aire musical que luego se constituyó una palabra para el significado de un estilo de canto y baile (Giro: 1997, p. 219)

Con la llegada del *son*, como nuevo género musical o al menos no tan conocido en la parte occidental de la isla, el danzón hace una sustitución progresiva de instrumentos y la incorporación de elementos de este nuevo género; hay que recordar que el *son* maneja un formato de instrumentación de cuartetos, sextetos, septetos y otros tipos de combinaciones vocales (Giro: 1997 p.223). En apoyo a esto, la autora Dora Ileana Torres, también afirma la asimilación de aspectos soneros (1997).

Como transformación a la rítmica al danzón se hace incorporación de un último fragmento todavía más rítmico y rápido en forma de montuno inspirado en el *son*, como

nos dice Maya Roy (1998). Este cambio se le atribuye a José Urfé³³, de la orquesta de Enrique Peña³⁴.

Además de la rítmica y la inclusión del montuno Loyola Fernández (2015) agrega la fuerte influencia del jazz con la inclusión de la sección del trío de algunos danzones nuevo ritmo.

(...) Este juicio se refuerza la inclusión en la sección del trío de algunos danzones de fragmentos o partes de música incidental del cine norteamericano, lo cual consolida la estrecha relación del pensamiento musical de los compositores de danzones de nuevo ritmo con las corrientes modernas de la música norteamericana (...) (Loyola: 2015, p. 48)

Natalio Galán nos remite a la revolución del año de 1959 para determinar el no uso del danzón y a lo que significó en un entonces. Dice:

(...) Al desaparecer el culto diario al baile popular en academias, cabarets, radio y televisión, el danzón experimento el revés más marcado en sus cien años de vida, privándosele de todos los medios que les eran indispensables para seguir llamándose danzón-son, danzón-rumba, danzón-guaguancó (...) (Galán: 1977, p. 207)

Orígenes del mambo

Dora Torres nos remite a los danzoneros de Orestes e Israel López, hermanos que acompañaban al director Arcaño. En la conjunción de estos personajes, la autora, relaciona el estilo de danzón-mambo. Es así como, se presume como precursor de lo que después sería el mambo.

³³ Compositor y clarinetista cubano. Padre de José Esteban Urfé Gonzales. https://www.ecured.cu/José_Urfé_González

³⁴ Enrique Peña Sánchez director de orquesta típica, clarinetista y compositor https://www.ecured.cu/Enrique_Peña_Sánchez

(...) La identidad melódico-armónica del danzón-mambo, tiene dos fuentes básicas: la del propio danzón y la de la música ligera norteamericana del período sobre todo de la canción, la comedia musical y el cine-, a través de la cual también se filtran elementos del impresionismo francés, así como de los temas de agrupaciones de jazz. Toda esta música es ampliamente propagada por los medios de difusión (...) (Torres: 1997, p.199)

Un danzón que destaca Arcaño es el llamado *Mambo*, explicando que este es el primero en el que se muestra el carácter de la síncopa, no habituales en los danzones, en el montuno y que después se usaría en el *Soy matancero* (Torres: 1997, p. 206)

MAMBO

TOMADO DE DORA ILEANA TORRES ÓRESTES LOPEZ

The musical score is for the piece 'Mambo' in 2/4 time. It consists of three staves: Violin (top), Piano (middle), and Bajo (bottom). The score is divided into two sections: 'TOMADO DE DORA ILEANA TORRES' and 'ÓRESTES LOPEZ'. The Violin part has a melodic line with slurs. The Piano part has a rhythmic accompaniment with slurs. The Bass part has a simple bass line with slurs and numbered measures 1, 2, 3, and 4.

Ilustración 4 Del danzón "Mambo", Panorama de la música popular cubana, p. 207 Universidad del Valle

Por otra parte, la invención del *mambo* como ritmo, se le otorga a Dámaso Pérez Prado. La proclamación por parte de Benny Moré³⁵ sobre Pérez Prado hace mella del ritmo denominado Mambo y en confirmación a esto el propio autor se proclamaba el “rey del Mambo”.

En contraposición Arcaño y los hermanos López, mostraban descontento por su exclusión y no reconocimiento, pues es gracias a ellos la aplicación da un cambio de tempo en una sección del danzón denominado “mambo” y que ya en años anteriores se realizaban en orquestas del momento, de la manera que fue descrito anteriormente. (Roy: 2003, p.100)

³⁵ Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez, conocido como Benny Moré, cantante y compositor. https://www.ecured.cu/Benny_Moré

Es así como Leonardo Acosta nos hace tener cuatro criterios a tener en cuenta para esta discusión y son: “1) la rítmica o los patrones rítmicos; 2) el ámbito melódico-armónico; 3) el tipo y el estilo de orquestación con su timbre o sonoridad propios; y 4) la forma o estructura” (Acosta: 2007, p. 83)

Así mismo, Leonardo Acosta no habla de un creador, sino de una atmosfera que estaba situada en Cuba para esos años, propiciando de esta manera que los compositores agregasen estilos para su competencia en los clubes y lugares dónde se exponían los bailes con un objetivo sustancial que era perdurar. (2007)

El concepto al que se le ha atribuido ser el creador como lo explica Pérez Prado, es por lo morfológico y el uso de la sincopa, recuperado en Maya Roy, referenciado a Hernández³⁶, en una entrevista a Damaso Pérez, así: “(...) Es sincopado: los saxofones llevan la síncope en todo los motivos, depende de la orquesta: si es saxofón o trompeta. La trompeta lleva la melodía y el bajo el acompañamiento, combinado con bongós y tumbas (...)” (Roy: 2003, p. 100)

En Nueva York se proclama la autoría a Damaso Pérez Prado, por su gran acogida a las composiciones que aún hoy son renombradas. Autores como Radamés Giro y Carpentier, hacen énfasis en el mambo. Por un lado, Carpentier destaca la creatividad musical, melódica y armónica, y por el otro, Giró afirma la constitución de todo un género con la revolución de la música cubana realizado por los hermanos López. (Roy:2003)

Helio Orovio³⁷ marca una ruta de lo que quizás fue la trayectoria hacia lo que hoy se le otorga a Pérez Prado la invención.

(...) Tuvo sus raíces, primero, en el ritmo nuevo (danzón), impuesto por la orquesta Arcaño y sus maravillas, que sirvió de marco estilístico a Orestes López para componer su danzón Mambo (1938), donde motivos sincopados extraídos del son se unen a improvisadas variaciones en la flauta; luego, en los arreglos para orquesta de jazz, independizando el modo sincopado del mambo de la estructura del danzón realizados por Bebo Valdés y René Hernández a mediados de los años cincuenta(...) (Orovio: 1981, p. 235)

³⁶ Erena Hernández, escritora, poetisa y periodista cubana. https://www.ecured.cu/Erena_Hernández

³⁷ Helio Orovio musicólogo y periodista cubano https://www.ecured.cu/Helio_Orovio

Para el autor Alejandro Ulloa el bolero³⁸ y el mambo, posteriormente el chachachá, serán los géneros que hacen trayectoria en Nueva York por una comercialización, sustentada en el sentimiento distante del modelo impuesto moralmente de familia y su relación con el entorno que la gran ciudad otorga, específicamente el bolero. (Ulloa: 2009, p.289)

Una crítica que puede verse en la popularidad de Pérez Prado es hacer del mambo una fórmula compositiva y no hacer del ritmo “creado” algo más complejo. En palabras de Roberts Storm en Fabio Betancur son: “aún los mejores trabajos de Pérez Prado carecen de la riqueza de la escuela neoyorquina. Le falta complejidad tanto interna como formal, porque evita la estructura cubana de tres partes, y virtualmente no tiene solos instrumentales. (Betancur: 1999, p. 175)

Por otra parte, Enrique Jorrín³⁹ hace mención sobre los tercetos⁴⁰ del oriente, pues ya hacían uso de esta síncopa, a la que se refiere Pérez en sus saxofones. Enrique Jorrín hablaría propiamente de la modificación rítmica que dará al chachachá, que se asume a lo que quedaba de existencia del danzón: “En la orquesta empezamos a modificar la acentuación rítmica del danzón sincopado volviendo a colocar el tiempo fuerte en el primer tiempo del compás e introduciendo dos semicorcheas que se resolvían en una corchea” (Roy: 2003, p. 103) Entrevista de la autora a Enrique Jorrín, 1982.

Chachachá

El chachachá nace como otro ritmo en conjunto con el mambo, siendo atribuido al compositor e intérprete Enrique Jorrín. Es de esta forma como el chachachá se explica en Roy:

(...) Todos los Cha-cha-chá grabados a partir de 1953 presentan una introducción instrumental de ocho a dieciséis compases, seguida del cuerpo de la pieza musical que establece un ritmo constante: “El fuerte del cha-cha-

³⁸ Lingüista y Antropólogo de la Universidad del Valle.
<https://comunicacionsocial.univalle.edu.co/docentes/nombrados/item/40-ulloa-sanmiguel-alejandro>

³⁹ Violinista Fundador de la Orquesta de Enrique Jorrín y creador del Chachachá.
https://www.ecured.cu/Enrique_Jorrin

⁴⁰ Quiénes tocan el instrumento cubano

chá es el tiempo y el contratiempo, no la síncopa” insiste Enrique Jorrín (...) (2003, p. 103)

Natalio Galán se remite a la modificación del chachachá, en cuanto al texto guarachero, cercano al danzonete, por la narración que se encuentra en la canción ya nombrada. (1977)

También es de anotar que el autor del nuevo ritmo, como es descrito, el compositor Enrique Jorrín no lo considera dentro del danzón nuevo ritmo o que se derive de Arcaño. “Jorrín considera que el chachachá es un resultado de su estilo o manera de hacer o componer música” (Betancur: 1999, p. 158)

Es descrito por el mismo compositor como:

(...) Yo compuse algunos danzones en los cuales los músicos podían cantar cortos estribillos, y como eso complació a la audiencia, continué desarrollándolos (...). En 1948 cambié el estilo de una canción mexicana de Guty Cárdenas, *Nunca*, dejando la primera sección tal como estaba, proveyendo a la segunda parte de un ritmo diferente bajo la melodía (...) (Orovio:1981, p. 50-51)

La recuperación de la voz, que se había perdido en Arcaño, se vuelve a ver en Jorrín, un ejemplo de esto es la integración de historias como la canción “*La engañadora*”⁴¹ canción que da un gran reconocimiento a Enrique Jorrín.

La composición del chachachá se explica de una manera rítmica, que el compositor alude a la observación hacia los bailadores que asistían a los eventos donde este estaba presente. Observación que se explica con la no utilización de la síncopa (Roy:2003, p.103)

En los años cincuenta, las orquestas de charanga toman una nueva fuerza es gracias a este ritmo. Así mismo en Nueva York como dice Roberts Storm en Fabio Betancur, se presentaba tanto el Mambo como el chachachá, pero sus representantes como Machito

⁴¹ “La Engañadora” https://www.youtube.com/watch?v=OW_Fv3qfqsE

y José Curbelo hacían las modificaciones para la instrumentación ya habituada allí, tipo Big band u orquestas con influencia del jazz (Betancur:1999, p. 174)

El chachachá a diferencia del Mambo, utiliza el formato de lo que ya fue descrito como Orquesta de Charanga. Es así como, el chachachá se mantendrá en la isla de una manera más cubana que la exportación de su interpretación en la ciudad de Nueva York.

La forma que se explica del chachachá en Armando Rodríguez⁴² en la canción la Engañadora es:

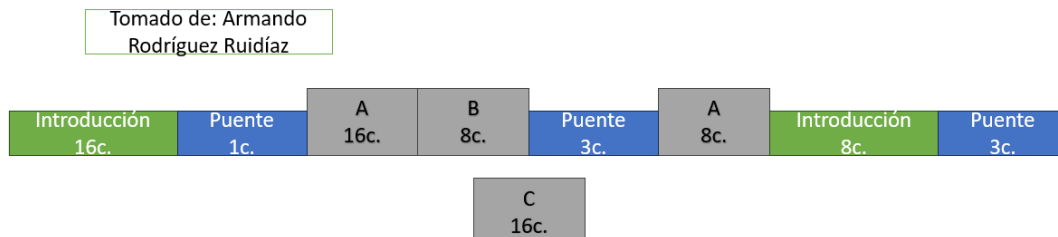


Ilustración 5 Forma musical "La Engañadora", tomado de Armando Rodríguez Ruidíaz, chachachá

Es una confluencia del danzón en la forma rondó y del son en el montuno, asegura Rodríguez:

(...) En el anterior esquema se destacan secciones principales, ||A||B||A||C||; es decir los componentes de la forma rondó característica del danzón, pero la sección final, a la que Jorrín llama coda, era en realidad un montuno que mostraba el típico contraste lento-rápido (largo-montuno) del son clásico (...) (Rodríguez: 2019, p. 7)

Enrique Jorrín

Nacido en Candelaria, una población cercana a Pinar del Río, occidente de la isla el 25 de diciembre de 1926. Enrique Jorrín es influenciado por su padre quien ejecutaba el clarinete y también nombra a su hermano en el violín⁴³ (Betancur, F. 1989)

El compositor ingresa al conservatorio a la edad de 15 años (1941) con el violín y en 1944 hace publicación de partituras. Relata también el reemplazo del hermano en una

⁴² Compositor y Guitarrista. https://es.wikipedia.org/wiki/Armando_Rodríguez_Ruidíaz

⁴³ Para más información ver entrevista del autor Fabio Betancur a Enrique Jorrín. Betancur, F. (17 de junio 1987). ¡Un, dos, cha cha cha! *Herencia Latina*. http://www.herencialatina.com/Enrique_Jorin/Enrique_Jorin.htm

orquesta de los hermanos Contreras por la falta de tiempo de este, indicando como el inicio como violinista⁴⁴(Jorrín en Sonerito suena tu bongo, 14 de Mayo 2021); nombra también su participación en las orquestas “Peñalver” y “La ideal”⁴⁵ (Rodríguez, Lil. 2020). Posteriormente Jorrín también participa en las orquestas de Arcaño y la Orquesta América.

La experiencia en Arcaño se destaca por la función de esta era para la radio en la emisora 1010, una emisión en vivo con una orquesta que integraba, lo que hoy son grandes figuras cubanas. En este periodo de tiempo se conforma la orquesta fundada en 1937, puramente instrumental, una orquesta radiofónica que daba refugio a los músicos no bien pagos de la sinfónica. En palabras de Arcaño: “Desde el año 1930, Orestes López y yo andábamos en cabarets y otros lugares tocando y haciendo descargas, y el estilo mambeo ya caracterizaba sus interpretaciones” (Torres: 1997, p. 198)

En comentario del compositor, su integración por la orquesta no es solo por interpretación, sino por sus composiciones. Así lo comenta: “Yo llegué a Arcaño, ya llevaba música. Arcaño tenía a Orestes López y a Israel López que eran los que hacían música para Arcaño”. Otros músicos que integraban la orquesta eran Félix Reyna, Miguel Valdés (viola, no cantante), Cachao y Eliseo Martínez. De allí hace pasó por la Orquesta América donde anota el compositor que observaba a los bailadores y su ansia por el montuno del danzón en las presentaciones (Rodríguez: 2020).

Enrique Jorrín relata que la composición del Chachachá es por esta observación y su empleo en estilo de componer. “El chachachá corresponde a mi estilo de escribir la música” Es así, que también se nombra un tiempo anterior en que el compositor denomina incubación situándolo entre los años 1948/9-1950⁴⁶”

El compositor también habla de las modificaciones de formato que tenía en los momentos que hacía presentaciones como agregar platillos o el güiro, más característico

⁴⁴ Para más información ver anexo de entrevista de Sonerito suena tu bongo. https://www.facebook.com/watch/?v=773769306659196&_rdc=4&_rdr

⁴⁵ “El Chachachá contado por su creador, Enrique Jorrín” Lil Rodríguez, 2020. <https://www.telesurtv.net/telesuragenda/El--Chachacha-contado-por-su-creador-Enrique-Jorrin-20201212-0006.html>

⁴⁶ Para más información ver del autor Fabio Betancur a Enrique Jorrín. Betancur, F . (17 de junio 1987). ¡Un, dos, cha cha cha! *Herencia Latina*. http://www.herencialatina.com/Enrique_Jorrin/Enrique_Jorrin.htm

en el *son*. Al mismo tiempo se hace la inclusión de una parte cantada al unísono, algo que hoy en día se evidencia en la Orquesta Aragón⁴⁷. Explica el compositor:

(...) Esto además sería una solución a mediano plazo por que en esos momentos en Cuba mantener una estrella de solista era algo difícil y cada vez que un cantante pedía aumento de sueldo y no se le daba se iba y la orquesta se quedaba sin voz principal” (Rodríguez: 2020). La autora Maya Roy anota cambios que Jorrín hace con tres trompetas y la amplificación del violín y el bajo, aunque no visto de buena manera esta última decisión (...) (Roy: 1998, p.105)

Posteriormente se retiró de la Orquesta América por discusión de la autoría del nuevo ritmo. Así, fundo su orquesta y se presentó en México varias veces. Hay una entrevista del programa “Tropidanza”⁴⁸ en que se le pregunta este asunto, y Jorrín responde:

(...) Toda persona que hubiera tocado música decía, que había puesto su parte, que había hecho lo otro (...) Entonces, yo me reuní con las autoridades de cultura, y le dije: Muy bien, toda persona que haya hecho algo relacionado con el chachachá, vamos a reunir todos los músicos de Cuba y en un teatro, vamos a ver qué cosa ha hecho todo el mundo, y se acabó la polémica del Chachachá (...) (Sonerito suena tu bongo, 2021, 2m24s)

El compositor Enrique Jorrín muere en el año de 1987 el 12 de diciembre.

Orquestas de Charanga

Acá miraremos cuatro orquestas seleccionadas a propósito del recorrido histórico orquestal de Jorrín, así: a) Orquesta de Romeau: esta agrupación se debe a que la

⁴⁷ Orquesta popular cubana de charanga fundada en Cienfuegos. https://www.ecured.cu/Orquesta_Aragón

⁴⁸ Programa televisivo mexicano de donde se toma la entrevista. <https://www.youtube.com/watch?v=hEyqXsOsMOI>

orquesta de Romeau nos ilustra con ejemplos, los formatos de charanga; b) Orquesta de Arcaño y sus maravillas: esta por la vinculación de Jorrín como instrumentista, y la posible influencia del mambo en el chachachá; c) Orquesta América: esta porque se promulga como el inicio del chachachá bajo la dirección de Jorrin; d) Orquesta Aragón: esta por la influencia de Jorrin y su legado en el chachachá.

Orquesta de Romeau

Las transformaciones hacia la charanga a finales del siglo XIX, son las presentaciones del pianista Antonio Romeu en la orquesta de Leopoldo Cervantes (Roy: 2003, p. 93). De allí el pianista funda su Orquesta donde se alcanza un gran número de danzones como compositor, así lo destaca Loyola Fernández (Loyola: 2015).

Como ejemplo de difusión y adaptación, Antonio Romeau, es de una manera explícita quien propicia diversas adaptaciones al danzón y la orquesta de charanga en los distintos ritmos que se hacían presentes en la época. El licenciado Villegas lo explica así:

(...) fue Antonio María Romeu, compositor y pianista, considerado como el maestro danzonero, que promovió la música cubana a partir de adaptaciones de las piezas más populares de la época que no solo eran danzones, sino también la música de Son en la época se disputaba su popularidad. Romeu aprovecha el gusto masivo de algunas piezas y realiza adaptaciones al mejor estilo del danzón (...) (Villegas: 2021, p.24)

Esto es una influencia de lo que posteriormente conformará y se presentará en las charangas.

Orquesta Arcaño y sus Maravillas

Esta orquesta se conformada en el año de 1937 y se cataloga como radiofónica por Maya Roy (2003, p.98). Su director explica que el trabajo en Cabarets en conjunto con Orestes

López ya se hacía de su estilo *mambo* (Torres: 1997, p. 198). Sus integrantes fueron Jesús López en el piano, Israel “Cachao” López, miembro paralo de la Orquesta Sinfónica, Ulpiano Díaz en los timbales, Raúl Valdés y Elizardo Aroche en el violín, posteriormente también en este instrumento estarán Félix Reina⁴⁹, Antonio Sánchez “Musiquita”, Enrique Jorrín este último como orquestador (Loyola Fernández: 2015). Se destaca en el estilo la improvisación y creación del ritmo danzón nuevo ritmo. De igual manera, Arcaño introduce la tumbadora, otro instrumento perteneciente del *son*, como variante de sonido y ritmo (Roy: 2003, p.99)

Orquesta América

Se funda en el año de 1942 en La Habana por Ninón Mondejar⁵⁰. En habilidad de convencimiento, Mondejar cuenta con personajes que habían conformado la orquesta de Arcaño, entre estos el violinista Jorrín, Reyna y *Musiquita* Sánchez. Se conformaba de Alex Sosa, pianista, Juanito Ramos, flautista, Manuel *Papito* Montejo, contrabajista, Augusto Barcia, timbales, Gustavo Tamayo, güiro, Julio Salas, tumba y Ninón Mondejar, director y cantante. El papel de Enrique Jorrín se describe así:

(...) La figura de Jorrín en la América, dio un vuelco importantísimo a la música popular cubana. A partir de este momento la agrupación alcanzó enorme fama, se convirtió en la preferida por los bailadores (...) La presencia y las acciones creativas de Jorrín en la Orquesta América, contribuyeron a impulsar un proceso evolutivo de cambio en el danzón que revoluciono sus estructuras musicales y condujo con posterioridad el surgimiento del cha cha cha (...) (Loyola Fernández, J. 2015, p. 56)

Las sociedades de instrucción y recreo⁵¹ en La Habana preferían contratar a la Orquesta América; por otro lado hacen participación de la escena cinematografía Mexicana entre los años 1954-58. En los momentos de mayor acogida se da una

⁴⁹ Violinista, director, arreglista cubano. https://es.wikipedia.org/wiki/Félix_Reina

⁵⁰ Compositor y cantante de la Orquesta América. https://www.ecured.cu/Ninón_Mondéjar

⁵¹ “Serie de asociaciones vinculadas al proceso de su surgimiento: cofradías, gremios y cabildos afrocubanos, de nación o de negros, los liceos, los casinos, las sociedades de socorro y los clubes” (Montejo, C.2004, p.13)

discusión, ya lo nombramos en las palabras de Jorrín, y se da la separación de la orquesta (Loyola Fernández: 2015)

Orquesta Aragón

Con las presentaciones en México por parte de la Orquesta América, la Orquesta de Enrique Jorrín y la de Fajardo y sus estrellas⁵² En este momento la escena es tomada por una orquesta que no se sitúa en La Habana.

La casa discográfica RCA Victor⁵³ es quién hace un contrato con una orquesta no habanera para la grabación de canciones como “*El agua de clavelitos*” “*Mentiras criollas*” entre otras. Es en sus voces al unisonó que hace una gran diferencia con las demás. Por supuesto la Orquesta Aragón hace su aparición con fuerte gusto entre el público. A pesar de sus transformaciones por muertes o cambios de personal, como cambios de generación, se ve un esfuerzo por parte de los integrantes actuales hacer de la tradición presente en sus actuaciones (Roy: 2003, p.107)

La conexión de Jorrín con la Orquesta Aragón, se destaca por la importancia de esta última y su vigencia. Pues como es sabido, provenientes de Cienfuegos, hay una conexión que se resalta y es como el compositor Enrique Jorrín comparte gran parte de su repertorio con la orquesta en el momento de su surgimiento. Así lo dice Jorrín:

(...) Corrían los años (pausa) el año 1953. Recién triunfado el chachachá, cuando se me presentó en La Habana, el compañero Lay, y me dijo: “He escuchado por radio, una pieza que ustedes interpretan que realmente me agrada y me gustaría que la orquesta, que yo tengo en Cienfuegos, pues montara esa pieza (...) No me acuerdo, le di 30 y tantos números, casi todo, parte del repertorio, que casi le di el repertorio completo. Después la orquesta (Aragón) ya empezaron a fabricar su chachachá y demás, hasta que triunfaron con su chachachá, con los míos, con todo y se formó todo esto (...) Al extremo que aquí, yo había hecho para la Orquesta América, y aquí en la playa Minerva, una de las veces que vine yo con la Orquesta, Lay

⁵² Orquesta de charanga, dirigida por José Antonio Fajardo (1919-2001) <https://www.radioprogreso.icrt.cu/fajardo-y-sus-estrellas-una-orquesta-show-video/>

⁵³ Casa discográfica estadounidense. https://es.wikipedia.org/wiki/RCA_Records

pidió que le hiciera un tema, un tema que utiliza la Orquesta (...) Cienfuegos ya resultaba un lugar (pausa) muy acogedor para todos nosotros y sobre todo, para la amistad que ya se produjo en cuanto a la Orquesta Aragón y la Orquesta que yo dirigía (...) (Lorente, R. 2018. 3m07s)

El chachachá la autora Dora Torres alude como contribuyo a una identidad cubana por su difusión y así la permanencia de ritmos cubanos aún hoy día.

(...) También le chachachá fue super-explotado por las empresas disqueras cubanas y extranjeras, aunque esta explotación no logro deformarlo, y en cierta forma el *boom* que produjo para la venta de discos cubanos favoreció la difusión y revalorización de muchas formas de nuestra música popular. (Torres: 1997, p. 217)

Formación instrumental

Aunque la diversidad de la morfología instrumental en los formatos cubanos se define por la épocas y ritmos, el danzón está a cargo de la orquesta típica conformada por los instrumentos de viento (clarinetes, cornetín, fígle, etc), violines, conga tumbadora, bongó, contrabajo y timbales; y como ritmo predominante se puede ver en la siguiente imagen.



Ilustración 6 Danzón Transcrito y editado por Selenne Moreno (2023)

El chachachá comparte la morfología del danzón con modificaciones en los instrumentos del piano, reemplazando los instrumentos de viento, la flauta que reemplaza los o el clarinete y el güiro por influencia del *son*, a lo que llamamos charanga. Por su parte en la rítmica se denota el uso del cinquillo, descrito anteriormente.

Por otro parte está el son, que se conforma por la copla, manera de composición de letras con estribillo y copla, en este caso se reconoce más dentro de los géneros vocales. Los instrumentos más usados en formato de sexteto o septeto: la guitarra, el tres, la marímbula, el bongó, las maracas y las claves; y en el septeto se agregaría una trompeta. Es así, que el ritmo en el *son* es:



Ilustración 7 Son Transcrito y editado por Sellenne Moreno y Javier Riveros (2023)

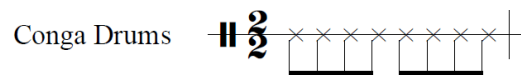


Ilustración 8 Son Transcrito y editado por Sellenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Capítulo III CREACIÓN

Introducción

La composición, dentro del estudio musical, ha de tener especial atención sobre quienes hacen uso o acercamiento a esta compleja expresión de ideas. Es así como, los términos que acompañan lo compositivo como la creación, la invención e incluso la investigación, pueden dilucidar las características o aspectos que determinarían la delimitación de este asunto.

Composición

El autor Guillermo Gaviria⁵⁴, sitúa la música desde las distintas actividades humanas que hace mención como los rituales, lo religioso y el divertimento (Gaviria: 1993). Es decir, la música esta intrínsecamente dada en toda actividad social. Determinar la creación de obras como algo en particular de un sujeto, podría llevar a la idea que es un don o algo que resulta de un azar en lo indefinido de la inspiración. De ser así, quizá la inspiración podría ser dádivas atribuidos a divinidades. Esto así sería más restringido a personas.

El compositor Igor Stravinski hace un comentario tratando de desmitificar este tipo de paradigma. “Este apetito que se despierta en mí ante la sola idea de poner en orden los elementos señalados, no es un algo fortuito como la inspiración, sino habitual y periódico, cuando no constante, como una necesidad natural” (Stravinski: 1952)

De esta manera, cuando el autor habla de elementos, serán los que estrictamente componen el fenómeno sonoro: timbre, altura, duración e intensidad, etc. No obstante, estos elementos no serán suficientes para realizar lo que es nombrado como obra creativa. Lo habitual y periódico debe ser mediado en la construcción de las ideas, que serán material para la próxima obra.

La composición es la herramienta fundamental de la libertad de expresión de los procedimientos técnicos, estilos y el contraste de estos. El sujeto quien hace la incursión

⁵⁴ Guillermo Gaviria León compositor colombiano vinculado con el departamento de música de la Pontificia Universidad Javeriana. <https://artes.javeriana.edu.co/web/artes/w/guillermo-gaviria-leon?redirect=%2Fweb%2Fartes%2Fdepartamentos%2Fmusica%2Fprofesores>

en la creación agrega a los elementos anteriormente nombrados, el desarrollo del oído, de la lectura musical, conocimiento de la historia, técnicas de instrumentación y orquestación, principios de dirección y la práctica coral e instrumental, al menos así lo enuncia Gaviria.

¿La creatividad se enseña? Para Gaviria, la enseñanza en las universidades debería ser suficiente para crear el perfil de un compositor. Es así como, se hace una unión de la composición y la interpretación, pero destaca la composición como la conformación de algo a partir de la nada, es la esencia de la mente creativa. Es quizá esto importante para quién se otorgue como compositor. Definiendo la educación como la comprensión del concepto elusivo a la nota musical, la forma y justificación de los sistemas y escalas (Gaviria: 1993).

Los sujetos harán una selección de ideas dentro del ejercicio compositivo, de todas estas especificaciones anteriormente nombradas. Eso es por ser objetos de análisis que, según el autor, se sistematiza y se asimila por parte del estudiante. Dice también que los aspectos que parecen inherentes al sujeto, el autor no lo atribuye a la enseñanza, sino, a la escogencia subjetiva, la discriminación estética, la intuición y la invención. Además, la selección será algo que diferenciaría a los compositores entre sí y es lo que recreará su estética y su obra.

Una comparación en la descripción del sujeto se puede encontrar cuando el matemático Jules Henri Poincaré⁵⁵, habla de los procesos de creación en su trabajo. El orden y la selección de los silogismos, es lo que determina la importancia (Poincaré: 1908 p. 66 como aparece en Cuesta, J. (2020).

En analogía con la música, no es saber de memoria su colocación arbitraria, sino es el escoger lo que permite identificarlo dentro de un patrón establecido (por ejemplo, el ritmo, género y estilo). Declara el autor: “Todo sucede como si el inventor fuera un examinador de segundo grado que sólo tuviera que plantear preguntas a los candidatos declarados admisibles tras una primera prueba” (Poincaré:1908, p.70 como aparece en Cuesta, J. (2020). Es decir, la escogencia subjetiva habla de la individualidad del

⁵⁵ Se describe como polímata, presidente de la Sociedad de Matemática de Francia en 1900. https://es.wikipedia.org/wiki/Henri_Poincaré

compositor y lo reafirma Poincaré para el trabajo de selección de ideas ya trabajadas por el *yo inconsciente o yo subliminal*⁵⁶ (1908).

La apropiación y la recreación dentro de las múltiples posibilidades que ofrecen los estilos establecidos, adjudicando la madurez y el manejo técnico para una individualidad del compositor, construiría la obra. Entonces una posible conclusión⁵⁷, es que la composición será la libertad de expresión con el conocimiento de procedimientos técnicos, o estilos como sea posible.

Así, se podría declarar que con estas especificaciones se realizaría una estante de posibilidades materiales de ideas para construir y después para la selección utilizada en la obra. Aunque anteriormente el autor hace prelación a la composición, este dice la importancia de esta práctica para todo músico, así: “Podemos aprender a través de la conciencia creada por la praxis, a reconocer elementos presentes en una composición y a entender cómo estos elementos se relacionan entre ellos y con la totalidad de la obra” (Gaviria: 1994, p.28)

Por supuesto para entender los elementos sonoros particulares que se relacionan con un género o estética, el sujeto debería ser capaz de reproducirlos y cambiarlos arbitrariamente, hasta que su composición tenga una escogencia propia. La repetición puede realizar una invención por las variantes que existan en la memoria (Poincaré: 1908). Sin embargo, y para bien de la diversidad en los perfiles de los sujetos, aún con estas especificaciones, no todos se inclinan desde la composición o la creación artística.

De esta manera hay que preguntarse ¿Qué es lo que genera esta disposición desde lo habitual y periódico hacia la creación que nombra Stravinski? ¿Acaso será el deseo?⁵⁸. Él dice que “El espíritu está, pues, dotado de la capacidad de querer; este principio de voluntad especulativa es un hecho” (Stravinski: 1952).

⁵⁶ Se hace sospecha que Poincaré hablaba de estos términos influido por las cátedras de psicología de París como, Théodule Ribot y su discípulo Pierre Janet, este último reclamó su acepción sobre el inconsciente contra Freud. (Cuesta: 2020)

⁵⁷ Seguramente aparecerá en la capítulo de conclusiones, pero es un intento de comprender la idea de Poincaré en la composición.

⁵⁸ Se dejará la pregunta abierta no para responder, pues esta sería objeto de investigación a una posible tesis de maestría.

Igor Stravinski declara que la degradación de los valores humanos y la causa del desequilibrio humano podrían afectarse por una falta de la búsqueda de la verdad⁵⁹, contextualizado en su época, en razón a que la composición puede ser un resultado de la tradición, donde los elementos culturales son constitutivos del acto creativo.

La clasificación que hace el compositor es de dos formas: cómo se hace uso de la música como algo utilitario, siendo explícito el ejemplo en la música soviética, y de otro lado la búsqueda de la verdad en la música, nombrando el espíritu⁶⁰ (Stravinski: 1952, p. 74). Es decir, que si la verdad está en la música, es porque se trata de un asunto que se conoce, en tanto que el desconocimiento sería algo que afectaría profundamente el ejercicio compositivo. No bastaría la imitación para hacer frente al proceso creativo en una obra, tanto así que es cuando se nombraría la música sin espíritu, en los parámetros del compositor ruso.

La creación va acompañada de la observación. Un sujeto que se encuentra en un contexto determinado o que esté investigando un género, analizará aquello que inscribe su deseo de componer. Seleccionando y haciendo la práctica del género o estilo de interés, el compositor realizará lo más cercano a la verdad de una obra como reclama Stravinski. Es así como se puede postular la influencia del lugar que habita⁶¹ un sujeto y su reciprocidad con la obra. Juhani Pallasmaa⁶² lo expresa como un concepto de identidad en las acciones humanas culturales, en caso del autor es desde la arquitectura pero ocurriría con una expresión como la música también. Es constitutivo del humano por su ontología como ser sociable, que tanto repiten los estudiosos del comportamiento humano, es el habitar un espacio y no solo se hace uso de este de la cotidianidad como el socializar, cocinar y dormir, si no hay unas representaciones importantes que ocurren en estos espacios (Pallasmaa: 2016)

Ahora bien, Gilbert Simondón cataloga la invención de una obra como algo que corresponde a la comunicación de un sujeto hacia su comunidad. Es decir la expresión

⁵⁹ Igor Stravinski nombra el termino en el escrito de la Poética musical desde un aspecto filosófico, se presume por influencia de la fenomenología de Hegel.

⁶⁰ Stravinski utiliza este término. Quizá, aludiendo a lo que postula Hegel (la fenomenología del espíritu)

⁶¹ El habitar desde la conceptualización que hace Pallasmaa.

⁶² Arquitecto finlandés quien estuvo vinculado en la Universidad de Tecnología de Helsinki.
https://www.urbipedia.org/hoja/Juhani_Pallasmaa

de su realidad propiciada y mediada por sus capacidades, exploraciones y subjetividades (Simondón: 1965).

No es extraño encontrar modelos seguidos en cada escuela de arte o de pensamiento como el sujeto realiza sus disertaciones, pero hace un esfuerzo, vano o no, para su diferencia frente a su medio; sin embargo, con una comunicación explícita para sus remitentes. En el caso de la expresión a tratar, la charanga y ritmos como el chachachá.

Un proceso de invención, en este caso una obra musical, es más significativa cuando trasciende en aspectos como el tiempo y lugar que estén fuera del sujeto, la obra es separable del sujeto, con objetivo de transmitir una relación hacia un contexto o comunidad.

Se hacen obras imitando un lenguaje, un género o un estilo; ¿Qué determina que sea original? ¿Las características son suficientes para esta determinación? La aproximación desde otros compositores del género a investigar, parece ser una herramienta que no puede dejar de hacer un compositor, practicando la imitación de motivos o frases que hacen parte de la identificación del este. Acá hay algo que Stravinski hace mención y es la utilización de lo denominado como tradicional⁶³

Para el compositor la creación está ligada al buscar, incluso en lo más cotidiano, para su expresión artística. En esta conformación de búsqueda y expresión se adscribirá a un estilo que se identificará con ritmos, géneros o clasificaciones y con el tiempo se denominará a una tradición. El autor define esto como una aceptación consciente y deliberada: “Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente. En este sentido es cierta la paradoja que afirma graciosamente que todo lo que no es tradición es plagio...” (Stravinski: 1952, p.79)

Aunque la definición de folclor, tradición y popular no pueda abarcarse, y quizá no se pretende hacer, son términos que influyen fuertemente en el lenguaje en todos los puntos de vistas de los músicos y los estudiosos de la música.

En palabras de Andrés Posada⁶⁴ es importante el diálogo que hay de las músicas folcloriko-musical⁶⁵ con un músico clásico. Dice:

⁶³ Este término lo toma el compositor como las melodías que fueron usadas en otros tiempos anteriores a él.

⁶⁴ Compositor Colombiano de la Universidad de Antioquia <https://colegiocompositores-la.org/andres-posada-bio/>

⁶⁵ Término usado y escrito por Andrés Posada, que lo liga con la música folclor y popular indistintamente

(...) De otro lado, para desarrollar su lenguaje y su estilo, muchos músicos especialmente compositores se han inspirado, permanentemente o durante algún período de su carrera en la música tradicional de sus países”. Ejemplos como las danzas húngaras de Brahms, hace una prueba de lo que quiere destacar el autor. De la misma manera, destaca esta unión por un servicio de rescate, recopilación y preservación(...) (Posada:1993, p.34).

El autor utiliza de ejemplo a los compositores Debussy y Stravinski quienes hicieron frente a lo que él determina una dualidad de lo que antecede a los compositores y su creación presente: (...) escoger entre la utilización de un sistema tradicional -probado y establecido en las escuelas de música y conservatorios y el inestable camino, lleno de riesgos, del individualismo y el autodescubrimiento (...) (Posada: 1993, p.36)

Es aquí es donde se dirige la perspectiva hacia el sujeto. El conocimiento de uno mismo no solo se prioriza para la reflexión musical. En el escrito “Didáctica Magna: Arte y Sublimación” del profesor Javier Riveros Castillo, se hace un acercamiento hacia el asunto.

El autor se refiere al ideal educacional de Comenio⁶⁶ de la educación para su época, en el siglo XVII. Es una educación para todos, en especial la inclusión del género femenino, hecho que no era tomado en cuenta para el momento, y a todo tipo de persona sin pertenecer a la clase noble (Riveros: 2023). De igual manera la clasificación de edades⁶⁷ y horarios, algo muy cotidiano hoy en día pero muy destacado para la época. Ahora bien, el autor destaca la descripción en dos aspectos de la educación artística en Comenio:

(...) 1) los sentidos y la pulsión como asunto de la creación; y 2) la sublimación como asunto fundamental (...) Cualquier idioma, ciencia o arte que se enseñe primero por lo más sencillos rudimentos para

⁶⁶ Juan Amos Comenio reconocido teólogo, filósofo y pedagogo. <https://es.wikipedia.org/wiki/Comenio>

⁶⁷ Por ejemplo como la clasificación del estudio de Piaget.

que tenga de ella total idea. Luego, más intensamente los preceptos y ejemplos(...) (Riveros: 2023, p. 182)

Por otra parte, se hace alusión de cómo un sujeto puede plasmar sus experiencias en las obras. De esta manera el trabajo minucioso se atribuye a la búsqueda de la satisfacción en este. Dice: “Es claro que los sentidos están ligados al deseo, pues cuando se priva la satisfacción pulsional mediada por los sentidos, aparece el sufrimiento”. De tal manera que la obra corresponde de la materia *sensible* y la produce de una forma específica. Aquí es donde se hace conexión con Comenio, pues en la frase que destaca el autor “Conócete a ti mismo” ésta precisando de la epistemología de los sentidos por el sujeto. El autor también destaca el postulado de Comenio sobre este conocimiento no solo para la producción artística, si no para su enseñanza (Riveros: 2023, p.183-184)
Explica:

(...) El sujeto no sabe lo que ocurre en el inconsciente, pero siente que le concierne cuando los efectos de ese saber distante lo mortifican; entonces, trata de hacer algo y es ahí donde el elemento cultural aparece como una manera de tramitar esa mortificación: estudiar, hacer arte, inventar saber algo de su inconsciente (...) (Riveros: 2023, p. 186)

Así, la sublimación⁶⁸ dará como resultado la expresión que se efectuará, en este caso, lo hecho por el sujeto. Todo resultado se hace evidente por respuesta a una represión que corresponde a su contexto. Lo explica el autor: (...) Es decir, este placer es agenciado desde los sentidos reprimidos de la pulsión y es liberado por acto de la sublimación, e incluso la misma contemplación (...) Es así como, el sujeto quien sufre esta represión y luego crea, está protegiéndose psíquicamente de su entorno en algo que se exterioriza. Se afirma (...) Así, no hay cultura sin sublimación (...) (Riveros: 2023, p. 191-193).

De esta manera, para la creación material deberá tenerse en cuenta lo que se ha descrito en Stravinski y Poincare, agregándose lo que Comenio recomienda en el estudio del arte.

⁶⁸ Termino que el autor hace referencia en la manera que el sujeto expresa su inconsciente con el exterior.

Investigación

La investigación-creación es un campo de una trayectoria corta en relación a campos de estudio con más tiempo en discusión de su quehacer. Por lo tanto, campos de estudio como la antropología, la sociología, la filosofía, la etnografía, entre otras, con un tiempo de estudio más extenso, ofrecen caminos ya explorados y con una bibliografía guía para un trabajo de estudio enfocado, en este caso, en el arte. Es así como, el indagar trabajos previos a este campo de acción sería necesario e importante para una construcción activa en su posterioridad.

La definición del término investigación-creación, con cada palabra por separado, podría llevar un trabajo exhaustivo para un proyecto ontológico. Aquí solo se hará referencias de lo que puede acercar a definiciones desde distintos autores y conceptos de guía en uso en un proyecto catalogado en la investigación-creación.

El termino investigación es una referencia imperante bajo la academia, por su implicación en diversos procesos, de los cuales se acusa a este por el desarrollo explícito que hay en la época actual. Recurrentemente se usa el término para un estatus de calidad y su empleo en infinidad de procesos como: Cátedras enfocadas en metodología para la investigación, proyectos de investigación en las facultades de la universidad, proyectos de grado para la titulación y más espacios en la misma; También se puede nombrar la articulación de una investigación proyectada en la industria en toda clase de procesos o productos. Investigación es definida según la rae⁶⁹: “Indagar para descubrir algo” (RAE:2023). La palabra algo puede llevar a infinidad de campos⁷⁰ de conocimiento y a toda diversidad que estén sometidas o sumergidas estas.

En la diversidad de campos que hace alusión la palabra investigación se ha hecho clasificaciones, determinando el conocimiento de interés. Es así como para el autor Mario

⁶⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [15/02/2023].

⁷⁰ Ver Pierre Bourdieu <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/345>

Tamayo⁷¹ hace una recopilación de cada una de las ramas y especializaciones en función a esto, y como se postula desde la ciencia o las ciencias a consideración de estudio.

Se habla de la ciencia como la encargada para la investigación de la realidad. De esta manera la relación de la realidad, investigación y ciencia coexisten en una relación científica. Descrita por Tamayo como:

(...) La ciencia es, entonces, un cuerpo de conocimiento que reproduce las leyes y teorías de los procesos naturales y sociales de los cuales se ocupa, y por lo tanto es susceptible de conformación con los mismos, lo cual determina su carácter objetivo (...) (Tamayo: 2003, p. 11)

Entonces es en la ciencia, y los campos contenidos en esta, que hacen uso del término investigación para el estudio de la realidad y determinación, bajo parámetros obligados, que hagan su verificación.

La clasificación de la ciencia es de una diversidad tal, que la propuesta del autor es ver la investigación en cada una de ellas. Tamayo dice:

(...) Por tanto, una clasificación o división acertada implica la presencia del objeto propio de cada ciencia y sus relaciones con otras áreas afines, el método o requerimiento de cada ciencia para enfrentar su objeto, e igualmente los propósitos para los cuales produce el hecho de investigación (...) (2003, p. 18)

⁷¹ Mario Tamayo Tamayo, Sociólogo de la Universidad de Lateranensis.

Tamayo nos muestra así la clasificación de Bunge⁷², en las ciencias formales y las fácticas.

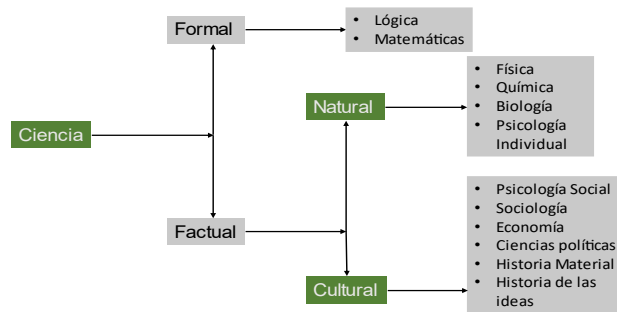


Ilustración 9 Clasificación de Bunge Esquema de Bunge, Tomado de Tamayo, (2003)

En contraste con autores que Tamayo ilustra en la ciencia, menciona a Piaget⁷³ quién habla también de disciplinas tomadas dentro del estudio de ciencias humanas. Es así como Piaget hace la clasificación:

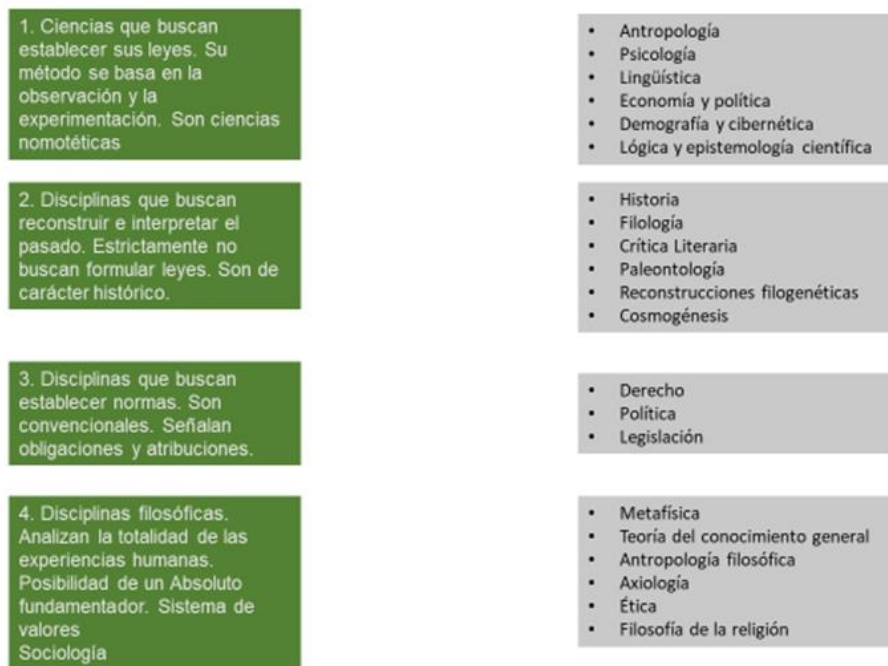


Ilustración 10 Clasificación de ciencias humanas, Piaget Tomado de Tamayo (2003) Piaget

⁷² Epistemólogo, filósofo y físico argentino https://es.wikipedia.org/wiki/Mario_Bunge

⁷³ Psicólogo constructivista, destacado trabajo sobre el desarrollo intelectual y cognitivo. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/piaget.htm>

Para el autor, Piaget es pionero en la relación interdisciplinaria de las ciencias (Tamayo:2003). En los postulados anteriores se enfatiza la falta del arte dentro del estudio de la realidad o incluso la pedagogía como manera de acercamiento a estos conocimientos.

El hablar de investigación puede ser una tarea titánica y se ha tratado de esquematizar para un empleo “sencillo”. Es así como su utilización como herramienta es proclamado para un progreso que por razones sistemáticas se incurre en contradicciones que se dan en el término. Un ejemplo que se evidencia aquí es el autor Roberto Hernández Sampieri. Observamos sus postulados en la introducción de la sexta edición de “Metodología de la Investigación” como:

(...) Cualquier ser humano puede hacer investigación y realizarla correctamente, si aplica rigurosamente el proceso correspondiente (...) En primer lugar, es necesario recordar que la mayor parte de los inventos y tecnologías en el mundo, de una u otra forma, son producto de la investigación (...) Gracias a la investigación se generan procesos industriales, se desarrollan organizaciones y sabemos cómo es la historia del universo y la humanidad, desde las primeras civilizaciones hasta los tiempos actuales (...) (Sampieri, R, 2014 p. 23)

Gran parte de nuestro sistema económico está basado en lo que el autor hace referencia con las invenciones y tecnologías, o lo que se utiliza como testigo de hechos pasados en recopilaciones de enciclopedias, la llamada historia. Aunque estas palabras en afirmación son verificables en cada objeto o sistema que observamos a nuestro alrededor, no pueden abarcar ciertas implicaciones que debemos tener en cuenta al hablar de investigación. Es recurrente en el texto el uso de ejemplos de todo tipo de modelos que se dan en tres metodologías: Cuantitativa, Cualitativa y Mixtas (se hace uso parcial de las dos anteriores) de esta manera el autor consolida la manera de abordar la investigación.

Continuando con Sampieri, incluye diversas prácticas en otro de sus postulados como prueba de la importancia del empleo de la investigación y descalifica a quienes se

rehúsan hacer empleo de esta. En sus palabras: (...) A lo mejor sí hay médicos, contadores, ingenieros, administradores, periodistas y biólogos que se desempeñan sin tener que estar en contacto con la investigación; pero seguramente su trabajo es muy deficiente (...) (Sampieri: 2014 pág. 24)

De esta manera el autor valida la práctica del término para cada oficio, que se puede tratar diversas profesiones que operan día a día. En contraposición se cuestiona, si el asunto de la “eficiencia” en cada especificidad del conocimiento depende de la enunciación de investigación, quiere decir que no hay profesiones eficientes.

Por ejemplo, una maestra en su salón de clases de los niveles preescolares, quién con su experiencia, logra un trabajo arduo en cada estudiante con un acercamiento kinestésico llevando al estudiante, quien a la edad nombrada es fácil su distracción, vuelva a un trabajo concentrado, no haga un caso de estudio o realice un diario de campo, no podría desmeritar su trabajo como educadora si no aplica específicamente el método científico en su quehacer diario.

Cabe resaltar que Sampieri hace alusión de investigación científica con dos propósitos, producir conocimiento y resolver problemas. Ahora bien, también se menciona las metodologías anteriormente nombradas. Pero no es determinando la investigación en una metodología o clasificarla si quiera en dos perspectivas lo que puede ayudarnos a realizar investigación, es la consciencia de la envergadura que conlleva el propio concepto. Este que ha sido empleado antes de la consolidación académica de cada profesión o especificidad, debería ser reflexionado más allá de sus posibles metodologías.

Estaríamos negando procesos de la investigación antes de la publicación de las distintas metodologías propuestas e incluso de las que son contemporáneas a la última edición, que no contemplan las reglas que se postula en esta.

El autor de “La Investigación Apasionada” Pierre Joliot⁷⁴ hace una diferencia en tres formas de investigación, pero no enmarca su forma de uso, es una referencia de conocimiento por su trayectoria en el empleo del concepto como investigador de ciencia.

⁷⁴ Bioquímico e investigador francés de herencia de Joliot-Curie, nieto de Marie y Pierre Curie. https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Joliot

Es el uso de estas formas que formula reflexión sobre el término. La primera es la investigación fundamental:

(...) La investigación fundamental: tiene ante todo el objetivo de hacer progresar el conocimiento en todos los ámbitos de la ciencia, sin excepción alguna. Este tipo de investigación es de tendencia básicamente cognitiva, sólo se puede llevar a cabo en un clima de libertad intelectual. Esta libertad se refiere tanto a los temas de investigación como a los enfoques adoptados (...) (Joliot. P. 2004, p. 17)

Aquí el autor, Pierre Joliot, es enfático en que la investigación fundamental es la que hace progresar el conocimiento en los ámbitos de la ciencia. Cabe resaltar que el autor habla desde su especificidad como biólogo y como heredero de estas disciplinas por parte de su círculo familiar. Es así, que su afirmación solo contempla los campos⁷⁵ de conocimiento, pero la argumentación sobre este nivel de producción dejaría por fuera muchos campos contradiciendo lo que en el ejemplo de Sampieri se nombra como “cualquier persona puede hacer investigación” (Sampieri: 2014). La investigación fundamental sería de difícil acceso para muchas dinámicas que hoy se realizan de manera común hacia la investigación, pero que no estarían en la categorización que el investigador da a su definición.

La segunda es la investigación por objetivos se realiza bajo los propósitos de responder a las necesidades de la sociedad. Esto se hace mediante unos objetivos anteriormente definidos.

(...) tiene como propósito responder a las necesidades concretas de la sociedad en aquellos campos en que las bases conceptuales de que se dispone son todavía insuficientes. Se pretende que el conocimiento progrese, pero se definen muy bien los objetivos a alcanzar (...) (Joliot, P. 2004, p.17)

⁷⁵ Campos hace referencia desde Bourdieu como los “*Habitus*”(2006)

La última y tercera es la investigación aplicada es para realizar su uso concreto de lo que desarrolla las dos formas anteriores, fundamental y por objetivos. Aquí es donde se desarrollaría en la tecnología o herramientas los conceptos adquiridos para una funcionalidad y se realiza en un corto tiempo: (...) En general se trata de investigaciones a corto plazo que se fundamentan en bases conceptuales establecidas de antemano (...) (Joliot, P. 2004, p. X)

La preocupación del autor es por hacer reflexión a su práctica, criterio desarrollado en su trayectoria como investigador, y observar las deficiencias que puede conllevar adjudicar conceptos como la innovación o competitividad en proyectos con pretensión investigativa. La dificultad que el autor denota es el responder a intereses tangentes con estos conceptos y posteriormente un uso ambiguo del término.

Una clara visión que otorga Joliot es la reflexión para no hacer uso indiferente a la palabra investigación, si no que esta responde a unas formas en su uso, creación y proyección. Incluso, como el autor lo revela en las tres formas de investigación, estas hacen aparición simultánea, dando panoramas mucho más amplios de ser una herramienta como puede postularse en las metodologías de investigación por otros autores o la misma academia. Ahora, como se emplea el término en la academia y la normalización de su reiterativo nombramiento de quienes se adjudican como investigadores, es lo que se observará a continuación.

La palabra como investigación

En el escrito del profesor Guillermo Bustamante “*Algunos elementos para pensar la investigación educativa*” (1999) se realiza un llamado al análisis del empleo de aquellas leyes que pronuncian de manera reiterada la palabra investigación, esto el autor lo toma en tres parámetros, que cada una de las instituciones, gubernamentales o mediadas por este, han basado las cátedras de investigación.

El primero de ellos es de la manera abanderada que se toma la palabra investigación cuando hace el autor el título “*Normalización de la palabra*”. Se da entender que el hacer una reiterada enunciación del concepto, se tome como verdad todo tipo de escenarios, quizá sin una práctica, tanto de los sujetos que están involucrados como los que

posteriormente se espera que lo estén, llevando una trivialidad del término en sí (Bustamante: 1999)

Allí Bustamante realiza su primer postulado sobre la contraposición del decir y hacer que se hace de la investigación. Y esto por supuesto es lo que dificulta el llegar a la investigación a quién, en teoría se forma bajo el termino, si no se cumplen aquellos parámetros que ya han sido mediados una y otra vez por el docente o la institución quién tiene como misión dejar en claro que hizo cumplimiento de esto (Bustamante: 1999).

La realización de la investigación debería conferirse desde la importancia en la sociedad temporal en que se presente. Pero a ¿qué responde esa importancia?

El autor Tamayo Tamayo dice:

(...) El hombre de ciencia busca que su conocimiento sea más que el simple ver del hombre de la calle; por ello logra con su conocimiento diferentes interpretaciones de la realidad, y entre más profundo sea su conocer más puede lograr modificar su realidad (...)
(2004, p.13)

El escrito de Roberto Hernández Sampieri es un libro utilizado en la guía de la investigación dentro de los diversos procesos universitarios, que operan en las materias que se encargan de la “metodología de la investigación” con el número que precise que la persona deba cursar. Aquí no se hace crítica al trabajo del autor presente, pero se hace un llamado sobre cómo es tomado solo a manera de práctica, una receta a seguir en las áreas de conocimiento, sin una reflexión e ignorando el arte que se presenta en el asunto.

La terminología de investigación es importante en los procesos educativos, y en esos términos se desarrollan muchas asignaturas académicas y/o laborales.

El abordar la investigación es notable desde hace un tiempo en cada institución educativa superior, en el caso de Colombia, desde la constitución de 1991 y sus incontables reformas que aún afectan el actuar de la práctica de las leyes que afectan en las instituciones educativas, dónde se busca una calidad en quienes conforman la comunidad académica que posteriormente harán parte de lo laboral.

En la investigación-creación en Colombia se habla de una aceptación hacia el reconocimiento por parte de las entidades como ICC (Industrias, Creativas y Culturales) quienes privilegian la formulación de los proyectos por la innovación.

Es bajo ello que podemos ver argumentación como:

(...) Gracias que, a partir del 2013, las instituciones como Colciencias, el Ministerio de Educación Nacional (MEN) o Consejo Nacional de Acreditación (CNA) ha procurado abrir sus fronteras y propiciar espacios de debate con aquellas disciplinas que se hallaban excluidas de la adjudicación de recursos para la realización de proyectos de investigación (...) (Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M., & Salcedo, J. P. (2015))

Por supuesto esto genera el interés de poder hacer más fehaciente los trabajos planteados desde el arte. Aunque de ser así, solo quienes se inscriban bajo los términos y palabras que exponen un intercambio para la sustentación en los programas de representación artística, en auspicio gubernamental serán acogidos a la validación buscada.

Ligia Asprilla⁷⁶ nos recuerda como Colciencias en su momento respaldó programas en el arte con acogida por el desarrollo social que estas representaban, uno de ellos la autora lo describe como:

(...) Se trata del “Programa Estratégico Alondras y Ruiseñores: la inteligencia musical como alternativa de formación multidimensional para la primera infancia, del cual soy proponente e investigadora principal. Participan la Universidad Distrital, la Fundación Batuta y Grupo Éxito (...) (Asprilla, L. 2013, p. 4)

⁷⁶ Pianista bogotana vinculada al Mineducación.
https://www.mineducacion.gov.co/sistemasdeinformacion/1735/articulos-261867_ligia.pdf

Por otro lado, con los autores Bonilla, H., Cabanzo, F., Delgado, T., Hernández Salgar, O., Salamanca, J., & Niño Soto⁷⁷, A. proponen un modelo seguido por cuatro escenarios de lo que, para ellos, constituye el escenario de la investigación-creación:

(...) la primera parte argumenta y presenta ejemplos de investigación creación, con aportes del debate internacional como procesos de generación de conocimiento de las disciplinas creativas. La segunda parte aborda la investigación creación como resultado de la “polinización cruzada” entre disciplinas, asumiendo la diversidad de prácticas y lenguajes, estéticos y culturales, que también se nutre y dialoga con la investigación tradicional. La tercera parte presenta el marco jurídico-institucional y de política del SNCTI de Colombia, sus nexos con el sistema educativo formal y profesionalizante, para apalancar el desarrollo con criterios de productividad y competitividad en la “economía naranja”, en el marco de las industrias creativas y culturales. Se concluye con los resultados de la adopción y aplicación del modelo de medición (...) (2017)

No obstante, los ejemplos que se relatan en estos trabajos y menciones son claros para el objetivo del respaldo a partir de políticas y aportes monetarios. Por supuesto, no se quiere decir aquí que no sea importante, pero la constitución de la investigación-creación se vería en obligación de cumplir este tipo de objetivos que se distanciarían de lo buscado desde el ejercicio que permite una indagación y como ya se ha visto más arriba, se inscribe en términos que dificultan el llegar al conocimiento tanto de la investigación como de la creación per se.

⁷⁷ Autores de la propuesta sobre los distintos puntos que tiene la investigación-creación. Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación.

Capítulo IV ANÁLISIS

Introducción

A continuación se hará un análisis de tres ejemplos de chachachá en composición de Enrique Jorrín. Cada uno de estos ejemplos, contiene características de lo que se ha descrito anteriormente en este trabajo como también algunos términos que se constituyen en los libros de análisis musical y composición. Los tres ejemplos son: “Tema de la Orquesta Aragón” “Osiris” y “Central Constancia”.

Tema de la Orquesta Aragón⁷⁸

Esta canción se encuentra en el disco “Álbum de Oro 50 Aniversario Vol. 1. en Cuba en el año 1989 en el sello Caribe Records. Autoría de Enrique Jorrín⁷⁹

Forma

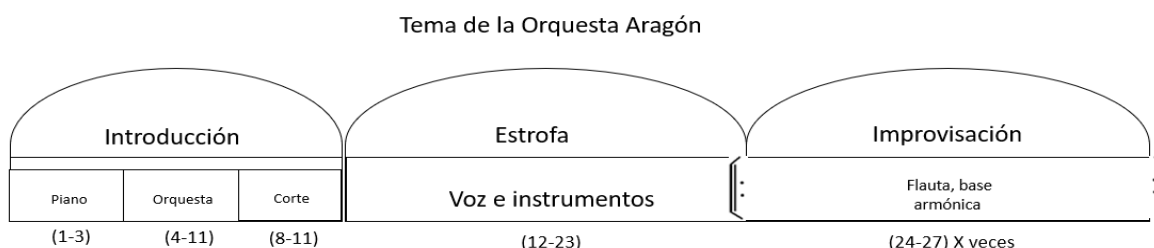


Ilustración 11 Tema de la Orquesta Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Introducción

El inicio de la obra, en los compases 1 al 3 se hace una utilización de textura⁸⁰ sencilla: piano, bajo y voz. En la dominante 7 (D7) que hace un ascenso, este es por medio del

⁷⁸ El siguiente enlace para escuchar la obra: <https://youtu.be/kqPC8zEIqM>

⁷⁹ Caratula e información del vinilo. <https://www.discogs.com/es/release/10443444-Orquesta-Aragon-Album-De-Oro-50-Aniversario-Voll->

⁸⁰ Textura es el relacionamiento que se le dan a las voces en una composición de manera horizontal y vertical, esto dependiendo del tratamiento que se de en conjunto. (CEP: 2019)

piano de manera paralela (D), donde la voz tiene un motivo rítmico que reposa en la tensión de séptima de la presente función armónica.

TEMA DE LA ORQUESTA ARAGON COMPOSICION: ENRIQUE JORRIN
ARREGLO: SELENNE MORENO, JAVIER RIVEROS

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal line (Tenor) is in the top staff, with lyrics 'A RA GON A RA GON A RA GON' under the first three measures. The instrumental parts include Piccolo, Violin, Piano (with grand staff), Electric Bass, Guiro 1, Bongo Drums, Conga Drums, and Timbal 2. The score is in 4/4 time and G major. The vocal line has a rhythmic motif of quarter notes. The instrumental parts begin in measure 4, with the Violin playing a melodic line and the Percussion instruments providing a rhythmic accompaniment.

Ilustración 12 Tema de la Orquesta Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

En los compases 4 al 11 se presenta toda la orquesta, a excepción de la voz, aumentando la textura. Los violines presentan una melodía en una figuración fluida, corcheas, en movimiento ascendente y descendente en un rango interválico de séptima menor, en las notas de re y do (D-C) del registro agudo del instrumento. Es de notar que la interválica que se presentó en la voz anteriormente de segunda mayor, el violín lo retoma en séptima menor con un desarrollo melódico. La flauta presenta acentos a contratiempo de las notas extremas del rango melódico.

The image shows a musical score for 'Tema de la Orquesta Aragón'. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: T (Tenor), Picc. (Piccolo), Vln. (Violin), Pno. (Piano), E.B. (Euphonium), Perc. 1 (Percussion 1), Bgo. Dr. (Bongos), C. Dr. (Congas), and Tb. 2 (Tuba 2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The vocal line (T) has a melodic line with some grace notes. The Piccolo (Picc.) has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin (Vln.) has a melodic line with some grace notes. The Piano (Pno.) and Euphonium (E.B.) parts show a harmonic rhythm with chords in the right and left hands. The Percussion 1 (Perc. 1) part has a steady eighth-note pattern. The Bongos (Bgo. Dr.) and Congas (C. Dr.) parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Tuba 2 (Tb. 2) part has a rhythmic pattern of eighth notes with some grace notes. The score is transcribed and edited by Sellenne Moreno and Javier Riveros in 2023.

Ilustración 13 Tema de la Orquesta Aragón Transcrito y editado por Sellenne Moreno y Javier Riveros (2023)

El piano y el bajo realizan un motivo de ritmo armónico⁸¹, en re y sol (D7-G), presentando una rítmica intercalada entre compases, a tempo y en síncopa⁸².

⁸¹ En el ritmo armónico estudiamos la colocación y duración de los acordes, así como su movimiento desde o hacia otras funciones armónicas (Herrera:1990)

⁸² Hacen síncopa, las notas que atacan en tiempo o parte débil o semifuerte y se prolonga más allá del tiempo o parte que han atacado sobre otro de igual o mayor importancia (Herrera: 1990)

The image shows a musical score for the theme of the Orquesta Aragón. It consists of nine staves: T (Tenor), Picc. (Piccolo), Vln. (Violin), PNO. (Piano), E.B. (Euphonium), PERC. 1 (Percussion 1), BGO. DR. (Bongos), C. DR. (Conga), and Tb 2 (Tuba 2). The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures 9, 10, and 11.

Ilustración 14 Tema de la Orquesta Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

La base rítmica presenta el ritmo de cascaneo⁸³

The image shows a musical score for the rhythmic base of the Orquesta Aragón. It consists of four staves: PERC. 1 (Percussion 1), BGO. DR. (Bongos), C. DR. (Conga), and Tb 2 (Tuba 2). The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures 5, 6, 7, and 8.

Ilustración 15 Tema de la Orquesta Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

⁸³ Se nombra así por cuanto es un golpe en los lados del timbal. Sin embargo, por las características de la conga es un estilo de son.

Se destaca que entre estos compases, una distinción temática entre los compases 4 y 7, caracterizados por una melodía, y los compases 8 y 11 de manera de corte en homofonía⁸⁴. Es así como se utiliza el acorde de subdominante, do mayor (C), incluyendo una alteración en el rango interválico establecido anteriormente y haciendo un unísono orquestal para dar entrada a la voz.

The image displays a musical score for 'Tema de la Orquesta Aragón'. On the left, there are several staves showing rhythmic patterns and melodic lines. On the right, a full orchestral score is shown with parts for T (Trumpet), Picc. (Piccolo), Viol. (Violin), Pno. (Piano), E.B. (Euphonium), Perc. 1 (Percussion 1), Bca. Dr. (Bass Drum), C. Dr. (Cymbal), and To 2 (Tom 2). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 16 Tema de la Orquesta Aragón Transcrito y editado por Sellenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Estrofa

Entra el coro, tres voces al unísono, con una figuración sincopada y a continuación una en tempo.

The image shows a musical score for the chorus of 'Tema de la Orquesta Aragón'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes: SON SA BRO SON PON LE PU NO ES A RA GON SI ES CU CHAS UN. The melody is characterized by a syncopated rhythm.

Ilustración 17 Tema de la Orquesta de Aragón Transcrito y editado por Sellenne Moreno y Javier Riveros (2023)

⁸⁴ Conjunto de voces que cantan al unísono, o de sonidos simultáneos REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [30/09/2023].

Los violines en los compases 12 y 13 presentan una contra melodía en movimiento paralelo a la voz, esto ejecutado en una octava abajo de lo presentado anteriormente. Es así como, la voz toma el liderazgo. Hay cambio de textura haciéndose divisi⁸⁵ a octava para una pérdida de fuerza por parte de los violines, apoyando el liderazgo de la voz, y dejando en el medio del intervalo la presentación de la esta. Sin embargo, en el compás 14 hacen un movimiento contrario de los dos instrumentos, voz y violines.

The image shows a musical score for three parts: Tenor (T), Piccolo (PICC.), and Violin (VIN.). The title is 'TEMA DE LA ORQUESTA ARAGON'. The vocal line (T) has the lyrics 'RI CO DAN ZON PON LE PU NO ES A RA GON'. The violin part (VIN.) is circled in purple. The piccolo part (PICC.) is empty.

Ilustración 18 Tema de la Orquesta de Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

El bajo y el piano hacen un cambio de figuración, resaltándose en la sincopa. En la parte armónica los cambios se hacen en un lapso sincopado alternándose entre tónica, segundo grado y dominante en medio de los compases 12 al 19, notándose que esta alternancia se da en la forma uno de tónica, uno segundo grado y uno dominante y luego dos de tónica hasta su término en el compás 20. Así, se reexpone el corte ya presentado anteriormente en los compases 20 al 23.

The image shows three musical staves for piano accompaniment. The first staff is circled in yellow, the second in blue, and the third in green. The second staff is labeled 'PNO.'.

⁸⁵ Las duplicaciones a la octava normalmente tienen como efecto una pérdida del color individual peculiar de los instrumentos involucrados (Adler, S., & Hesterman, P. (1989).

The image displays a musical score for 'Tema de la Orquesta de Aragón'. The score includes staves for T (Trumpet), Picc. (Piccolo), Vln. (Violin), PNO. (Piano), E.B. (Euphonium), PERC. 1 (Percussion 1), BGO. DR. (Bongos), C. DR. (Congas), and Tb 2 (Tuba 2). A blue vertical line is positioned at measure 21. A green oval highlights measures 24, 25, 26, and 27, which correspond to the improvisation section described in the text. The piano part (PNO.) shows a change in melody in measures 25 and 27.

Ilustración 19 Tema de la Orquesta de Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Improvisación

A partir del compás 24 se hace la improvisación de la obra. Los instrumentos piano y bajo retoman la figuración y armonía de los compases 4 al 7, con un cambio de melodía en los compases 25 y 27 del piano. De esta manera la improvisación estará a cargo del instrumento que ejecute las melodías no escritas⁸⁶.

⁸⁶ Aquí se presenta en escrito lo que se encuentra en la grabación.
<https://www.youtube.com/watch?v=HfVKzOvJLIE>

TEMA DE LA ORQUESTA ARAGON IMPROVISACION

FADE OUT

Ilustración 20 Tema de la Orquesta de Aragón Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Osiris (Fragmento)

Esta canción se encuentra en el disco “A gozar el Cha cha cha” en el año 1980

Autoría de Enrique Jorrín⁸⁷

Introducción

Se hace presentación de la flauta y el violín del compás 1 al 9 seccionado en dos frases. El rango de desplazamiento sonoro es de una treceava. En la primera sección es del compás 1 al 5 presentándose homofonía y paralelismo entre el violín y la flauta en una melodía de entrada. Se hace una frase en forma de pregunta que será

⁸⁷ Caratula e información del vinilo. <https://www.discogs.com/es/master/1489287-Orquesta-De-Enrique-Jorin-A-Gozar-El-Cha-Cha-Cha>

respondida por el violín únicamente, esto como antesala del acompañamiento que se hará hacia la flauta en la siguiente sección.

OSIRIS

COMPOSICION: ENRIQUE JORRIN
ARREGLO: SELENNE MORENO, JAVIER RIVEROS

PICCOLO

VIOLIN

TRUMPET IN C

1 2 3 4 5

Ilustración 21 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Del compás 6 al 9 el contorno melódico se hace de una manera ascendente en los dos instrumentos pero la flauta presentara una rítmica en semicorcheas y el violín en corcheas (polirritmia y subdivisión). Esta sección termina con un ataque homorrítmico.

PICC.

Vln.

C TPT.

6 7 8 9

Ilustración 22 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Solo violín

Encontramos en los compases 10 al 45 exclusivamente el violín, cuatro secciones, en la armonía de Am (la menor) y A (la mayor). El ritmo se presenta de manera binaria y ternaria a lo largo del solo. El rango sonoro aumenta una catorceava con respecto al anterior.

De los compases 10 al 21 se conforma de dos secciones. La melodía hace un ascenso (pregunta) en cuatro compases. Posteriormente un descenso (respuesta) con un contorno melódico similar con una extensión esto dentro de ocho compases. Los últimos dos compases, se presenta una pequeña cadenza ad libitum reexponiendo el material melódico.

The image displays a musical score for a violin solo, divided into three systems of measures. Each system includes staves for Piccolo (Picc.), Violin (Vin.), and C Trumpet (C Tpt.).

- System 1 (Measures 11-15):** Shows the beginning of the solo. The violin part features a melodic line with triplets and accents. The C Trumpet part is mostly silent.
- System 2 (Measures 16-20):** Continues the melodic development. The violin part shows a descending melodic contour with various ornaments and dynamics.
- System 3 (Measures 21-25):** Re-exposes the melodic material from measures 10-13. The violin part includes a cadenza-like passage in the final two measures.

Measures 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, and 25 are clearly marked below their respective staves.

Ilustración 23 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

De los compases 22 al 31, se reexpone la melodía de los compases 10 al 13 (pregunta) en cuatro compases. Aquí la respuesta se reducirá a seis compases presentándose una respuesta similar a la anterior con una variación para dar paso a la siguiente sección.

2

©
SALSA

Ilustración 24 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

De los compases 32 al 39, se hace un cambio de modo pasando a A mayor y se reduce el rango sonoro a una décima. Las frases de pregunta y respuesta estarán a lo largo de cuatro compases, cuatro compases en pregunta y cuatro compases de respuesta. Se invierte el movimiento melódico, iniciando en descenso. Por último se hace de nuevo la pregunta en cuatro compases pero el termino se hará en dos compases. Esto se denota como un stretto en la presentación del solo del violín.

Ilustración 25 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Solo Trompeta

Encontramos en los compases 46 al 52 un gesto imitativo del solo del violín, ascendiendo (pregunta) durante cuatro compases y descendiendo (respuesta) en solo dos compases.

Musical score for Illustración 26, measures 45-54. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 45, 46, 47, 48, and 49. The second system contains measures 50, 51, 52, 53, and 54. The instruments are Piccolo (Picc.), Violin (Vln.), and C Trumpet (C Tpr.). The C Trumpet part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f* (forte) starting at measure 46. The Violin part has a melodic line that ascends from measure 46 to 52 and then descends through measures 53 and 54. The Piccolo part has a rhythmic accompaniment.

Ilustración 26 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Final

La sección final antes del paso del chachachá se ubica en los compases 52 al 59. Del compás 52 al 57 se presenta la reexposición en la homofonía de la introducción, donde la pregunta se hace en los dos instrumentos y la respuesta de la frase es realizada por el violín. Por último, en los compases 57 al 59 se hace un corte en unísono para dar paso al chachachá.

Musical score for Illustración 27, measures 50-59. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 50, 51, 52, 53, and 54. The second system contains measures 55, 56, 57, 58, and 59. The instruments are Piccolo (Picc.), Violin (Vln.), and C Trumpet (C Tpr.). The C Trumpet part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f* (forte) starting at measure 50. The Violin part has a melodic line that ascends from measure 50 to 57 and then descends through measures 58 and 59. The Piccolo part has a rhythmic accompaniment.

Ilustración 27 Osiris, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Central Constancia (Danzón)

Introducción

La introducción es del compás 1 al 9, seccionándose en dos partes. La primera parte consta de los compases 1 a 5 y se caracteriza por la repetición rítmica de la nota sol, repetida insistentemente con aceleración rítmica de corcheas y luego semicorcheas, con ligeros saltos de tercera y cuarta que resaltan un par de notas más agudas.

Score

Central Constancia (Danzón)

Enrique Jorrín



Ilustración 28 Central Constancia, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Posteriormente se da paso a un mayor movimiento melódico en la sección de los compases 6 al 9. El impulso métrico inicia las melodías en un sentir lento pero la subdivisión siguiente hace un sentir más rápido. Toda la sección se mantiene dentro del mismo rango de octava de re (D) a re (D).

Estrofa

En los compases 9 al 25 se presenta un frase melódica de los compases 10 al 17 que se repite del 18 al 25 y en la que solo cambia la dirección de su final. En cada presentación las voces dicen frases diferentes que plantean el contexto de la canción.

Son movimientos melódicos pequeños que entran en el rango de una tercera, una cuarta o una quinta. Al contrario que en la introducción los inicios e impulsos de las melodías son rápidos para luego reposar calmadamente en figuras más lentas, de corcheas a negras.

Central Constancia

(Danzón)

Enrique Jorrín

Ilustración 29 *Central Constancia*, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Coro

En los compases 26 al 33 la melodía proviene de la segunda parte de la introducción, compás 6, en donde hay un movimiento fluido y continuo de corcheas que reposa en notas más largas, en este caso en negra y negra con puntillo.

Ilustración 30 *Central Constancia*, Transcrito y editado por Selenne Moreno y Javier Riveros (2023)

Al igual que en la estrofa, es un gesto de cuatro compases que se repite pero esta vez sin ningún cambio a nivel melódico. El cambio se presenta en la letra que acompaña cada presentación de la melodía. Todas las presentaciones de la melodía se encuentran dentro de un rango melódico de quinta.

Capítulo V OBRA

Introducción

Este capítulo se hará un análisis de la obra creativa reuniendo las características explicadas anteriormente, desde el contexto histórico, como el cinquillo, la síncopa y el análisis musical.

Mira tú pa' Ver⁸⁸

Forma

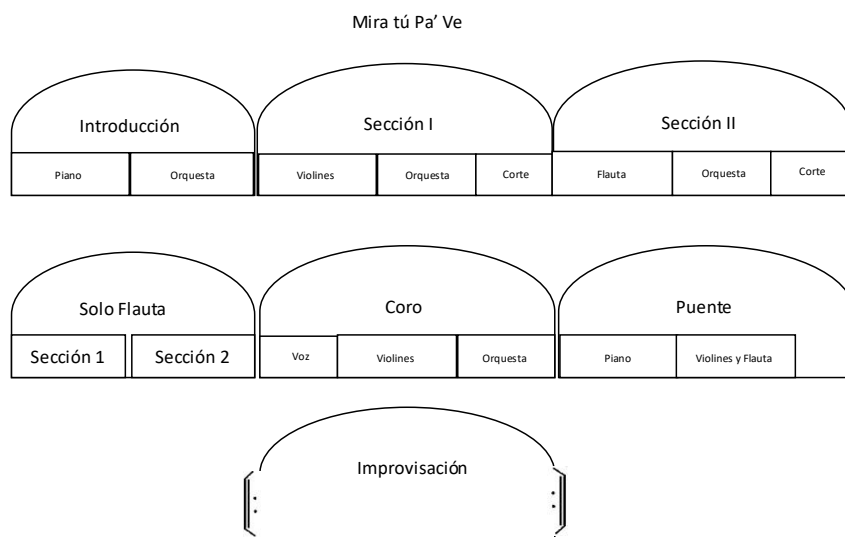


Ilustración 31 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Selenne Moreno (2023)

Introducción

La introducción se establece en los compases 1 al 8, con la presentación del tumbao⁸⁹ por parte del piano solo. Se presenta la síncopa entre tiempos dos y tres del primer compás, y cuatro y uno entre primero y segundo; para generar movimiento y volver

⁸⁸ En el siguiente enlace la obra: <https://youtu.be/snhldJiFpZ0>

⁸⁹ Denominación de un aspecto rítmico-melódico en el instrumento

a establecer tiempos fuertes en el tercer tiempo del segundo compás, lo cual ayuda a direccionar el primer tiempo del compás tres.

MIRA TU PA' VER SELENNE MORENO

Ilustración 32 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)

Es así como, en un gesto por cuatro compases que se repiten a manera de ostinato. Se caracteriza por tener dos gestos arpegiados descendentes que inmediatamente son correspondidos por otros dos gestos arpegiados con dirección contraria (ascendente)

MIRA TU PA' VER SELENNE MORENO

Ilustración 33 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)

Posteriormente los diferentes instrumentos de percusión realizan ataques que anuncian la entrada del bajo y se establece la base rítmica de la canción. El bajo únicamente acentúa el tiempo fuerte de cada cuatro compases, ayudando a establecer

el ciclo armónico que realiza el tumbao del piano. Principalmente acentúa contratiempos que ayudan a la sensación de desplazamiento y anticipo armónico.



Ilustración 34 Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Selenne Moreno (2023)

Sección I

En los compases 9 al 14 entran los violines presentando la melodía principal que consiste en la repetición de unos ataques que posteriormente suben con dirección melódica ascendente, lo cual, en relación al tumbao del piano, genera un movimiento oblicuo que posteriormente se vuelve paralelo. Hay un contraste interno en la melodía en relación a su interválica debido a que los ataques de la notas repetidas se generan en acople a dos voces con un intervalo disonante de cuarta al que le responden grados conjuntos ascendentes con una sonoridad más consonante por terceras.

Ilustración 35 Forma musical de "Mira tú Pa' ver", hecho por Selenne Moreno (2023)

Con este material melódico, más adelante, se basará la improvisación de la obra por medio de las voces. Al final de la sección se hace un corte en unísono de tres negras donde se detiene la base y es dado una reducción en la textura, para que el piano solo

haga un pequeño gesto melódico de octavas. Lo cual genera una pequeña tensión y suspende la atención del oyente antes de continuar con la obra.

Ilustración 36 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Selenne Moreno (2023)

Sección II

En los compases 15 al 19, hace aparición la flauta por primera vez en la obra, en unísono con los violines, quienes a su vez abandonan el acople de voces y también van en unísono, y presentan la melodía del coro.

Ilustración 37 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Selenne Moreno (2023)

En esta ocasión la melodía se une a la dirección melódica descendente de la primera sección del tumbao y reposa cuando éste último expone su dirección ascendente, generando una continuidad de un gesto que oscila. De esta manera se contrasta la melodía de la sección I y de la sección II, en la primera el movimiento paralelo con el piano se realiza al final del tumbao (ascendente) y en la segunda se realiza al principio (descendente) y se repiten o mantienen las notas para generar el movimiento oblícuo cuando no se está en paralelismo.

The image shows a musical score for the piece "Mira tú Pa'ver". It features five staves: T (Tuba), Fl. (Flute), Vln. (Violin), Pno. (Piano), and E.B. (Electric Bass). The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat. A first ending bracket is shown above the Tuba staff. Red boxes highlight a descending melodic line in the Flute and Violin parts and a corresponding piano accompaniment. A green box highlights an ascending melodic line in the Flute and Violin parts. Blue boxes highlight piano accompaniment passages in the Pno. and E.B. staves.

Ilustración 38 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)

La sección II termina en el compás 19 con un corte al unísono en corcheas al cual le sigue un compás en solo del bajo y el piano que funciona tanto de cierre de la sección como de impulso para la presentación del solo de flauta.

The image shows a musical score for the piece "Mira tú Pa'ver" across measures 17 to 20. It features ten staves: T (Tuba), Fl. (Flute), Vln. (Violin), Pno. (Piano), E.B. (Electric Bass), Gto. (Guitar), Co. Dr. (Conga), C. Dr. (Cajón), T. Dr. (Tambor), and Ta. (Tambor). The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat. A first ending bracket is shown above the Tuba staff. Red boxes highlight a descending melodic line in the Flute and Violin parts and a corresponding piano accompaniment. Blue boxes highlight piano accompaniment passages in the Pno. and E.B. staves.

Ilustración 39 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)

Solo flauta, dos secciones:

En los compases 21 al 34 empieza el solo de flauta el cual se desprende como una aumentación de la melodía de la sección II, con un contorno melódico principalmente descendente que ahora tiene el doble de duración, cuatro compases. Por debajo de la flauta los violines presentan la melodía de la sección I pero una octava abajo para no interferir con el registro de la flauta, dándole prioridad al solo de ésta.

The image displays a musical score for the piece "Mira tú Pa'ver" by Selenne Moreno (2023). The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: T (Tenor), Fl. (Flute), Viol. (Violins), PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), Gno. (Guitar), CO. DR. (Congas), C. DR. (Cajón), T. DR. (Tambora), and Tb. (Tuba). The flute part (Fl.) is the central focus, showing a melodic line that descends over four measures (21-24). The piano accompaniment (PNO.) features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The percussion parts (CO. DR., C. DR., T. DR., Tb.) are marked with 'x' symbols, indicating rhythmic patterns. The measures are numbered 21, 22, 23, and 24 at the bottom of the score.

Ilustración 40 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Selenne Moreno (2023)

El acompañamiento del piano cambia, deja de tocar el tumbao y pasa a apoyar el gesto de los violines con ataques de acordes e intervalos. Se baja la textura de la percusión, entrando inicialmente solo bongoes y congas. El cambio en la base y la percusión se destaca por el cambio, generando mayor interés a lo que viene.

Entre los compases 25 y 38 vuelven a entrar todos los instrumentos de percusión. Cambia el acompañamiento del piano, no se retoma el tumbao, en cambio se presentan ataques cortos de acordes desfragmentados e intercalados entre ambas manos del pianista. La flauta sube una octava para resaltar más en su registro agudo y presenta un mayor movimiento melódico más libre y con carácter improvisatorio. Los violines

presentan una contramelodía de acompañamiento al solo de la flauta basado en los ataques que realizan los mismos en la sección I, al igual con acople consonante por terceras.

4 MIRA TU PA' VER

The image shows a musical score for the piece "MIRA TU PA' VER". It includes a vocal line (T) and several instrumental parts: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Piano (Pno.), Bass (E.B.), Gong (Gno.), Bongos (Bco. Dc.), Congas (C. Dc.), Tom-toms (T. Dc.), and Timbales (To). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The vocal line begins with the lyrics "MIRA TU PA' VER". The instrumental parts provide accompaniment, with the violin and flute parts showing a contramelodic relationship. The score is divided into measures, with measure numbers 25, 26, 27, and 28 indicated at the bottom.

Ilustración 41 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Selenne Moreno (2023)

Coro

En los compases 37 al 52 Entra por primera vez la voz principal, presentando una melodía que proviene directamente de la melodía del violín presentada en la estrofa pero de manera simplificada y que inmediatamente después se repite con el mismo movimiento melódico pero con una variación rítmica de subdivisión en lo que antes eran notas largas. Posteriormente presenta mayor actividad melódica y también pequeñas variaciones melódicas y rítmicas en las repeticiones de los materiales. El piano retoma la presentación del tumbao. Los violines reducen sus presentaciones de ataques en contramelodía a solo algunos staccatos distanciados que principalmente apoyan contratiempos de la melodía, desfragmentando la contramelodía.

Ilustración 42 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Selenne Moreno (2023)

En el compás 45 presentan una nueva variación de su acompañamiento, esta vez basado en el arpeggio descendente del tumbao del piano pero simplificado a tres golpes consecutivos en acople de terceras el cual se aleja progresivamente en sus presentaciones, primero estando a distancia de silencio de negra y luego de negra con puntillo para apoyar la sensación de síncopa y contrastar con los demás elementos sonoros. La flauta entra a apoyar la melodía de la voz, doblándola al unísono, en los compases 42 al 51. La sección finaliza con dos golpes en unísono por parte de toda la orquesta.

Ilustración 43 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Selenne Moreno (2023)

Puente

En los compases 52 al 62 se presenta el Puente de la obra. El piano retoma el material propuesto en la sección del compás 25. Flauta y violín presentan una nueva melodía que se basa tanto en el ritmo del principio de la melodía del coro como en la melodía en inversión del primer gesto del solo de flauta en el compás 21. Mayormente esta melodía va demarcando un unísono con el bajo pero con figuraciones que generan un movimiento interno oscilatorio. La flauta dobla a la voz superior del violín una octava arriba y los violines van acoplados principalmente en intervalos de terceras y sextas. El bajo, cambia de figuración para presentar un movimiento cromático descendente por medio de notas largas.

The image shows a musical score for the bridge section of the piece "Mira tú Pa'ver". The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Tenor (T), Flute (Fl.), Violin (Vln.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Gong (GRO.), Bass Drum (Bco. Dr.), Snare Drum (C. Dr.), Tom Drum (T. Dr.), and Tambourine (Ta.). The score is in 4/4 time and is in the key of D minor. The bridge section spans measures 53 to 56. The flute and violin parts feature a melodic line with notes circled in red, indicating specific intervals or gestures. The piano part features a rhythmic pattern of chords. The electric bass part features a descending chromatic line. The percussion parts include a gong tremolo in the first measure and a final cut-off in the last measure.

Ilustración 44 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Selenne Moreno (2023)

La sección modula en su transcurso y finaliza en Do menor. La base percutiva está ausente casi toda la sección, a excepción de un trémolo de güiro que acompaña los primeros compases y el corte final al que se unen todos los instrumentos de percusión. En el compás 61 se realiza un corte al unísono para dar conclusión al puente.

El compás 62 solo es tocado por el bajo y el piano, inicialmente como un eco o revote del corte anterior y posteriormente generan el impuso por grado conjunto para que la orquesta entre en la siguiente sección.

Se hace reexposición completa de la sección I, en los compases 62 al 68 y reexposición de la Sección II, en los compases 69 al 74. Se vuelve a presentar todos los motivos en la tonalidad inicial, C mayor. Aquí es evidente el uso de la figura rítmica correspondiente al cinquillo.

Improvisaciones

En los compases 75 al 84 se presenta el final de la canción se da paso a la improvisaciones y es el punto con mayor actividad y densidad en la textura de toda la pieza. Se aumenta ligeramente la velocidad para generar la sección de “mambo”⁹⁰ de la obra.

La melodía de los coros es un desarrollo de la melodía de la estrofa presentada por los violines. Los violines presentan una reexposición de la melodía que hace la voz en el coro, compás 37, pero con leves variaciones en la segunda parte de la melodía. Entra la campana en la percusión y cambian el patrón rítmico de acompañamiento en otros instrumentos percutivos. La canción termina con el corte característico con el cual se han finalizado las secciones internas, negra con punto – negra con punto – dos corcheas, y con un pequeño eco de la última corchea que resuena dos veces más.

⁹⁰ Término acuñado por los compositores de este género para denominar la parte final e improvisadora de una obra del chachachá

10 $\text{♩} = 125$ MIRA TU PA' VER

The musical score is arranged for a full orchestra and vocal soloist. It consists of the following parts from top to bottom:

- T (Tenor):** Vocal line with lyrics: "MI - RA TU, MI - RA PA' VE', SA - BRO - DO E' CHA - CHA - CHA".
- Fl. (Flute):** Empty staff.
- Vln. (Violin):** Melodic line with slurs.
- Pno. (Piano):** Right and left hand accompaniment.
- E.B. (Euphonium):** Bass line.
- Gno. (Gongos):** Percussion line with rhythmic patterns.
- Bco. Dr. (Bass Drum):** Percussion line with 'x' marks.
- C. Dr. (Cymbal):** Percussion line with 'x' marks.
- T. Dr. (Tom Drum):** Percussion line with 'x' marks.
- Tb. (Tuba):** Percussion line with 'x' marks.

 Measure numbers 75, 76, 77, and 78 are indicated at the bottom of the score.

Ilustración 45 Forma musical de "Mira tú Pa'ver", hecho por Sellenne Moreno (2023)

CONCLUSIONES

Este trabajo de monografía me ha generado como futuro licenciada una consolidación del aspecto de investigación con los documentos analizados, en este caso por archivos históricos, y como músico el trabajo experiencial en la búsqueda y selección de lo referenciado en el estilo y estética del chachachá.

También se hace importante mirar algunas conclusiones desde diferentes perspectivas, que las he clasificado en algunas temáticas, veamos:

Histórico

- ✓ Las referencias históricas ayudan a la comprensión y profundización de especificidades, como en este caso, en nombres y designaciones del chachachá, que de hacerse un estudio más riguroso y completo, podría conectar con épocas más lejanas y contextos no imaginados, de los que este trabajo pudo abarcar. Entender el danzón y el cinquillo, revela formatos y ritmos que se dan por hecho en la práctica actual, donde sus transformaciones respondieron a un contexto que cambió por hechos socioculturales que se han de entender con la recopilación de documentos de quienes lo relatan.

Investigación-creación

- ✓ Términos como la investigación y la creación se pueden abarcar desde diferentes puntos de vista, ilustrados en otras disciplinas o ciencias, quienes también se han preocupado por su definición y pretensión de uso. El no excluirlas determina un pensamiento amplio sobre este asunto. En arte se trabaja el asunto como algo innovador⁹¹, pero debe ser de una manera crítica y de revisión de lo que ya se ha escrito para poder dialogar con los trayectos ya supuestos de los demás. En este caso

⁹¹ No se ve cómo este término –que es muy usado para un aspecto cultural– pueda emplearse.

se tomó la visión de autores como Stravinski, Poincare, Comenio, etc., por la subjetividad que contiene la selección de bibliografía, sin descartar que se puede discutir desde otros puntos de vista igualmente aceptados.

- ✓ Los términos como la estética⁹² y la descolonización⁹³ son nombrados o a penas dilucidados por el trabajo estando presentes, pero por su complejidad e importancia no se trabajaron a profundidad en el mismo. Se espera que en estudios que se interesen por este tipo de discusión o en la profundización en otro trabajo académico, esto pueda cumplirse de una manera más completa. De la misma manera se hablaría de la “Cubanización⁹⁴” en los aspectos culturales y como esto influye en la cultura que se permea, se expresa y se codifica en el término.
- ✓ Desde un aspecto disciplinar pedagógico este trabajo me ayuda a la enseñanza por los procesos rigurosos que fueron sometidos cada una de las instancias: el conocimiento sobre la expresión musical, lo investigativo y el uso del lenguaje para posteriores estudiantes que se acerquen a esta expresión en particular.
- ✓ De igual manera el entender y el escribir desde este tipo de conocimiento, que es amplio en vocabulario y sintaxis, es determinante para comunicarse de manera elocuente en un trabajo académico que pretende ser este.

Musical

- ✓ La experiencia como músico inscrito en la academia, revalora aspectos de la visión que se puede tomar sobre una interpretación, composición o el análisis hacia la música del chachachá, dado que esto como ya se discutió, no hace parte del estudio en la misma, generando un cambio y una nueva adquisición de términos, tecnicismo y lenguaje de la interpretación al explorar, interpretar y componer en este. Es así como, el contexto musical cubano influye de una manera significativa para la interpretación del violín.
- ✓ El trabajo se sustenta en su investigación para su posterior composición, en este caso, de una obra que pudiese reunir los aspectos definidos y discutidos. No se hace

⁹² Ver el libro de Estanilao Zuleta, *Arte y Filosofía estudia este término en el arte* (1986).

⁹³ Leonardo Acosta aborda esto en su libro *Música y Descolonización* (1982)

⁹⁴ Esto puede indagarse en el libro de Fernando Ortiz “ Fernando Ortiz y la Cubanidad”

indispensable que se haga una imposición sobre el hacer compositivo, como se hizo en este trabajo, pero si se hace una acotación de una manera distinta a otras formas del ejercicio creativo.

- ✓ Entender el violín por fuera del contexto de una orquesta sinfónica da pie a descubrir nuevas funciones que tiene en distintas músicas y cuando se presenta en ensambles más pequeños, donde pasa rápidamente de tener melodías a doblar instrumentos armónicos o incluso realizar acompañamientos más rítmicos, lo cual exige unas particularidades sonoras que invitan al intérprete a una constante búsqueda de diferentes sonoridades para adaptarse mejor al contexto en el que se encuentra.
- ✓ A nivel compositivo, el proceso de investigación-creación me ayudó a desglosar las obras analizadas y, a pesar de no ser compositora, lograr una comprensión de la construcción melodía, la orquestación de cada tema, la forma de las canciones y finalmente plasmar estos conocimientos en una obra propuesta a raíz del conocimiento adquirido.
- ✓ Los objetivos de la descripción, análisis y composición se cumplen de una manera satisfactoria por la rigurosidad que conllevó el presente trabajo, obteniéndose como resultados el trabajo escrito y de composición como muestra de ello.
- ✓ Por último se hace gran reflexión sobre la indagación en este tipo repertorio de una manera reflexiva, crítica y objetiva, en contextualización pertinente, pero con la pretensión que se hace en el aporte de lo que constituye el hacer academia.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, L. (1982) *Música y Descolonización*. La Habana, Cuba: Arte y literatura.
- _____. (2007). *Otra visión de la música popular cubana*. Barranquilla, Colombia: La iguana ciega. 2004.
- Adler, S., & Hesterman, P. (1989). *The study of orchestration* (Vol. 2). New York, NY: WW Norton.
- Álvarez, F. (1999). *Sin clave y bongó no hay son: música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Bourdieu, P (2006). *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona, España.
- Asprilla, L. I. (2014). *La producción de conocimiento desde las artes. Propuesta para un programa Nacional de las Artes adscrito a Colciencias*. A Contratiempo: revista de música en la cultura, (23), No 6. Bogotá, Colombia.
- Bustamante, G. (1999). Algunos elementos para pensar la investigación educativa. *Pedagogía y saberes*. Vol.13 Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.
- _____. (2004). *Las divinidades africanas en la música del Caribe*. Bogotá, D.C, Colombia: Editorial Pontificia Javeriana.
- Bonilla, H., Cabanzo, F., Delgado, T., et. al. (2017). *Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación*. Bogotá, D.C, Colombia: Editorial Pontificia Javeriana.
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. Colección Popular, México D.F (1972).
- Casellas, E. (1965). Causas y antecedentes diplomáticos de la Guerra Hispanoamericana. En *Revista de Ciencias Sociales*. Universidad de Puerto Rico. Vol1. San Juan, Puerto Rico
- Cassin, E., Bottero, J., et. al. (1970). *África: desde la prehistoria hasta los estados actuales*. Madrid, España: Historia universal Siglo XXI.
- Delgado, T. C., Beltrán, E. M., et. al. (2015). *La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento*. Bogotá, D.C, Colombia: Iconofacto, 11(17), 10-28.

- Fernández, J. L. (2015). *La charanga y sus maravillas: Orquesta Aragón*. La Habana, Cuba: Ediciones Museo de la Música.
- Fontalvo, J. P. (2003). *La música cubana en Colombia y la música colombiana en Cuba*. Bogotá, D.C, Colombia: Disformas Triviño S.A.S.
- Galán, N. (1983). *Cuba y sus Sones*. Editorial Pre-textos. Valencia, España. 1997.
- Gaviria, G. (1993). *La enseñanza de la composición musical o" Si usted fuera a comprender lo invisible, mire cuidadosamente lo visible"*. Bogotá D.C, Colombia: Editorial Pontificia Javeriana, 38(38).
- Gil, B. (2012). *Cuerpo de Maestros. Educación Musical*. Madrid, España: Editorial CEP.
- Gómez Cairo, J. (2010). *Dos enfoques sobre géneros de la música cubana: Odilio Urfé y Argeliers León*. La Habana, Cuba: Clave, 12(1), 28-49.
- Simondon, G. (1965-1966). *Imaginación e invención*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cactus, 2015.
- Hernández, R., Fernández, C., et. al. (2014). *Metodología de la Investigación*. Sexta E: McGraw Hill / Interamericana Editores. 369(1). México.
- Herrera, E. (2005). *Teoría musical y armonía moderna (Vol. 1)*. Madrid, España: Antoni Bosch editor.
- Joliot, P. (2004). *La investigación apasionada*. México D.F, MX: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, R. (1997). *La rumba en la provincia de Matanzas*. En *Panorama de la música cubana*. Santiago de Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Montejo, C. (2004). *Sociedades Negras en Cuba 1878-1960*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Riveros, J. (2023). *Didáctica Magna: arte y sublimación*. En *Comenio y la Didáctica magna: el problema de la formación*. Universidad Pedagógica Nacional, Colección filosofía y enseñanza de la filosofía, Bogotá, Colombia.
- Torres, D. I. (1997). *Del danzón cantado al chachachá*. En *Panorama de la música popular cubana*. Universidad del Valle. Santiago de Cali, Colombia:

- Torres Cabrera, A. I. (2022). *Coro de claves y rumbas de Santi Spíritus. 1961-2012 cincuenta y un años de tradición*. Chihuahua, México: Estudios Sobre educación, Artes Y Humanidades, 4(7).
- Posada, A. (1993). *La influencia de la Música folklórico-popular*. En música" clásica" o académica. Editorial Pontificia Javeriana. Bogotá, D.C, Colombia.
- Ruidíaz, A. R. (2019) *El Chachachá*. Recuperado de: <https://d1wqtxts1xzle7>
- Orovio, H. (1981). *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1950). *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba*. La Habana, Cuba. Editorial Letras Cubanas, 1993.
- Ortiz, F., & Suárez, N. S. (1996). *Fernando Ortiz y la cubanidad* (Vol. 1). Cuba: Fundación Fernando Ortiz.
- Poincare, H. (1908). *Cómo se inventa: el trabajo del inconsciente*. En *La invención matemática*. Traducido por Francisco González Fernández. Oviedo. KRK Ediciones, 2018.
- Skriagina, S. (1993). *El papel de la historia de la música en la formación musical profesional*. Bogotá, D.C, Colombia: Editorial Pontificia Javeriana. 38(38).
- Stravisnky, I. (1940). *La poética musical*. Barcelona, España: El Acantilado, 2006
- Pallasma, J. (2016). *Habitar*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Roy, M. (1998). *Músicas cubanas*. Madrid, España: Ediciones Akal, 2003.
- Villegas Huertas, J. (2021). *Danzón y pachanga a propósito de la creación (Obra: Dos estilos pa'gozar)*. Bogotá, D.C, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Zuleta, E. (1986). *Arte y filosofía*. Medellín, Colombia: Consejo Editorial Percepción, 2001.

Referencias de audio

- [Rene Lorente] (24 de marzo de 2018). *Enrique Jorrín y la Orquesta Aragón en el Teatro Terry, Danzón-chá "Osiris" 1982* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/dRwNZ85sRAE?si=k1la3E1Xb1HP4Ugc>

- [Sonerito Suena Tu Bongo] (29 de junio de 2021). *Enrique Jorrín y su Orquesta* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hEyqXsOsMOI>