

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**Danzón y pachanga a propósito de la creación**

**(Obra: Dos estilos pa' gozar)**

Trabajo de grado presentado para obtener el título de  
Licenciado en Música

**JONNATAN VILLEGAS HUERTAS**

Código: 2016175048

Asesor: Javier Riveros Castillo

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ, 2021.**

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi familia, por su apoyo incondicional. En especial, quiero hacer mención de mi madre Deissy Huertas, quien es la persona que siempre ha estado ahí, para brindarme todo su cariño que ha sido reconfortante en los momentos más complejos de mi vida.

También, quiero agradecer a la Universidad Pedagógica, a los maestros de la Licenciatura en música, por haber compartido sus conocimientos conmigo, necesarios para este camino artístico y pedagógico que pretendo seguir recorriendo.

Por último, quiero agradecer a mi tutor, al maestro Javier Riveros, por su ejemplo, su dedicación, su exigencia y sobre todo su apoyo y confianza, pues fue fundamental en cada una de las etapas de esta monografía para poder alcanzar los objetivos planeados.

# TABLA DE CONTENIDO

## Contenido

AGRADECIMIENTOS .....	2
TABLA DE CONTENIDO.....	3
INTRODUCCIÓN .....	5
Capítulo 1: Planteamiento del problema.....	7
1.1 Descripción del problema.....	7
1.2 Objetivo general .....	9
1.3 Objetivos específicos .....	9
1.4 Pregunta de investigación.....	10
1.5 Línea de Investigación .....	11
1.6 Justificación .....	12
Capítulo 2: Música como fenómeno del Caribe (Salsa).....	14
2.2 Introducción .....	14
2.3 Algo de historia .....	16
2.4 Algunos ritmos llamados salsa.....	19
2.4.1 El Son .....	19
2.4.2 El danzón y sus variantes .....	23
2.4.3 El mambo.....	30
2.4.4 La rumba.....	32
2.4.5 La Salsa.....	34
2.4.6 En New York.....	35
2.5 América latina en su música .....	38
2.5.1 Lo indígena .....	40
2.5.2 Lo euro-centrista (la conquista y la colonia).....	41
2.5.3 Lo africano .....	42
2.5.4 La migración y su aporte.....	43
Capítulo 3: Cuba (Danzón y Pachanga) .....	47
3.1 Algo de historia (Cubanía) .....	47
3.2 Siglo XIX .....	49
3.3 Danzón.....	57
3.3.1 Danza y Contradanza .....	57
3.3.2 El Danzón cantado.....	68

3.3.3 El chachachá .....	74
3.4 Pachanga.....	77
Capítulo 4: Creación.....	89
4.1 El concepto de sublimación en el fenómeno de la creación.....	89
4.2 Mirada desde Stravinsky y Poincaré .....	92
4.3 Mirada compositiva de otros artistas.....	99
Capítulo 5: Análisis.....	108
5.1 Análisis obra Tres lindas cubanas.....	108
5.2 Análisis obra Mambo.....	131
5.3 Análisis obra Son de Pachanga .....	139
5.4 Análisis obra La pachanga se baila así.....	154
Capítulo 6: Composición Dos estilos pa' gozar .....	167
6.1 Análisis composición.....	167
Conclusiones.....	193
Bibliografía .....	197
Anexos .....	201

# INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado pretende enfocarse en tres puntos, que parten a propósito de la intención de desarrollar una obra compositiva, producto del proceso creativo.



En el primer capítulo del documento, se encuentran una descripción general de este trabajo monográfico, que incluyen: la descripción del problema, los objetivos generales y específicos, preguntas de investigación, línea de investigación y justificación.

En el capítulo dos, se pretende abarcar el fenómeno del caribe, bajo un contexto histórico, por medio de dos acápites: En el primero se pretende abordar algunos ritmos que pertenecen al marco caribeño, y que han sido parte del desarrollo del movimiento al que se conoce como “salsa”. El segundo, gira entorno a la indagación de algunas de las diferentes culturas que han influido en el entorno cultural cubano y latino americano.

En el capítulo tres, se encuentra lo relacionado al Danzón y la Pachanga. En primer lugar, se expone algo sobre la historia de cuba en relación al siglo XIX, a la cubanía

y a las ideas nacionalistas que empiezan a brotar de los habitantes. Luego una mirada histórica en relación a los ritmos de Danzón y Pachanga.

El cuarto capítulo, es abordado al asunto de la creación. Se parte desde la improvisación, tema que es visto desde cuatro miradas: psicológica, etnomusicológica, filosófica y pedagógica. Además, un acercamiento en varios temas que incluyen la consciencia y la memoria, la sublimación y la creación respecto a la mirada de Stravinski y Poincare. Se finaliza este capítulo con algunas posturas que exponen artistas reconocidos, sobre el tema de la composición.

En el quinto capítulo se puede detallar el análisis morfológico de cuatro piezas, Las dos primeras están relacionadas con el estilo de Danzón, las siguientes se encuentran escritas en ritmo de Pachanga. El análisis de estas obras, tienen como objetivo reconocer los diferentes elementos existentes, utilizados para la realización de música bajo estos ritmos. Puesto que nuestro conocimiento también puede ser basados en el ejercicio de la observación y el análisis detallado.

En el sexto capítulo se puede detallar, a manera de análisis, la composición o el producto creativo, resultado de esta monografía. La pieza es titulada *Dos estilos pa`gozar*. Por último y para concluir este trabajo, se encuentran las conclusiones, la bibliografía y los anexos.

# Capítulo 1: Planteamiento del problema

## 1.1 Descripción del problema

El arte musical, ha hecho parte de la cultura humana, como componente expresivo, ya sea desde lo espiritual, lo festivo y lo académico. La composición es un ejercicio inherente al arte, en todas sus manifestaciones que puede ser interpretado como el resultado de una manifestación creativa.

Ahora bien, la creatividad ha sido objeto de estudio de algunos investigadores, que intentan relacionarlo con el trabajo artístico, o generar hipótesis que tienden a justificar el acto creativo. También abordan el tema desde los productos desarrollados. Por ejemplo, Howard Gardner, en su escrito *Mentes creativas* aborda el tema de la creatividad a partir de diferentes personalidades que han atribuido con su trabajo, componentes importantes en su campo específico, el autor, parte desde diferentes factores como las inteligencias para indagar sobre el personaje y su trabajo.

El estudio sobre la creatividad, aborda el tema de la inteligencia humana, campo en el que Gardner principalmente ha basado su investigación. Se entiende que no hay dependencia sobre la inteligencia y la creatividad. Por ejemplo, el psicólogo Joy Guilford propone centrar las actividades científicas sobre el tema, realiza algunas investigaciones para determinar con cifras el potencial creativo, a partir de esto, según el psicólogo, determina que la creatividad no equivale en modo alguno a la inteligencia, esto quiere decir que una persona que tiene un alto grado de “inteligencia” (según diferentes test), no precisamente es creativa, o una persona creativa no necesariamente es inteligente. Se pueden dar diferentes combinaciones o contar con el privilegio de tener ambos.

Ahora bien, algunas propuestas han intentado plantear el cómo educar la mente creativa, pues bien, en este trabajo no precisa en una formula exacta, o una propuesta definitiva que permita desarrollar la creatividad. Más bien, pretende

suscitar el encuentro de la acción creativa como un ejercicio de selección, bajo el estudio histórico, y analítico de algunas piezas, con el propósito de generar un producto artístico, que en este caso es una composición en ritmo de Danzón y Pachanga, con formato instrumental de Charanga.

Para este trabajo, es primordial la indagación histórica, pues entre más se tenga conocimiento sobre la procedencia de los ritmos, su entorno musical, su desarrollo cultural, sus limitaciones y todo lo relacionado al contexto, permite obtener elementos de selección, además que suscita a la formación de un pensamiento musical.

Sobre los temas a indagar, se incluyen contenidos de autores que hablan de la procedencia, las costumbres y la historia que rodea la música de Cuba, ya que se pretende realizar el ejercicio de la composición a propósito del deseo de conocer por medio del trabajo consciente<sup>1</sup>, más acerca de la cultura musical de la isla.

Ahora bien, este proyecto bajo la necesidad de trabajar la música caribeña, más específicamente sonidos que hacen parte del marco sonoro cubano, propone abordar los ritmos Pachanga y Danzón, que hacen parte de la riqueza musical isleña. Con la intención de crear una pieza en la que se evidencie el trabajo analítico e histórico.

En efecto, la construcción de una composición enfocada por el sistema sonoro de los dos ritmos, se hará bajo un ejercicio experimental, con el propósito de aprender sobre los albores musicales del caribe, que se hacen pertinentes apreciar. En la música caribeña, se encuentra rodeada de tradición, en referencia a las prácticas culturales, que son símbolo del conocimiento que ha sido construido de generación en generación. En algunos casos, transmitida por medios que no son propiamente académicos, más bien que son incluidas en la cotidianidad de las personas, y cumple con un papel simbólico importante para los sujetos de costumbres y tradición.

---

<sup>1</sup> Con respecto al *trabajo consciente*, en el libro *“la invención matemática, como se inventa: el trabajo del inconsciente”* el matemático Henri Poincaré hace referencia al ejercicio que predomina la voluntad y la necesidad no automática de hacer algo.

En los espacios académicos musicales usualmente se presta más atención al conocimiento y a la concepción eurocentrista del arte musical, esto genera una idea valorativa que la privilegia en los espacios académicos. Al mismo tiempo, usanza de ideas hegemónicas, que obstruye la difusión de la práctica musical caribeña y a su estudio profundo, pues muchas veces se concibe como que no son muy pertinentes para el estudio musical.

## 1.2 Objetivo general

Crear una pieza original en ritmo de pachanga y danzón, a partir del estudio histórico y musical de los estilos que la componen, con el propósito de obtener diferentes insumos para el desarrollo del ejercicio creativo.

## 1.3 Objetivos específicos

1. Explorar diferentes miradas sobre el asunto de la creación, al consultar posturas que se desarrollan en diversas áreas.
2. Indagar sobre la procedencia histórica y cultural que dio lugar a diferentes sucesos que, a su vez, fueron influencia para la consolidación del ritmo de Danzón y Pachanga.
3. Analizar cuatro obras musicales, dos en ritmo Pachanga y dos en Danzón: *Son de pachanga*, *La Pachanga se baila así*, *Mambo* y *Tres lindas cubanas*, para efecto de la obra de composición.
4. Componer una pieza musical, con base en los contenidos tanto musicales analizados como culturales, que permiten ampliar el panorama conceptual de las piezas seleccionadas.

## 1.4 Pregunta de investigación

- ¿Cuáles influencias culturales marcaron el origen de los ritmos de Danzón y Pachanga, así como sus elementos instrumentales influenciados por la música tradicional cubana, para el acercamiento del desarrollo de los procesos creativos en una obra?

## 1.5 Línea de Investigación

Tipo de investigación: Investigación creación

El ejercicio investigativo se realiza por medio de situaciones observadas, que pueden generar preguntas, siendo el pilar en la vía del desarrollo del trabajo que se pretende realizar, en el cual se confrontan esas inquietudes, para luego desarrollar un proceso de análisis utilizando diferentes autores consultados que finalmente nos conducirán al desarrollo de algunas conclusiones.

Esta monografía pretende ser un acercamiento a la investigación-creación y nos conduce a evidenciar enfoques característicos con aspectos descriptivos, que consisten en narrar particularidades y propiedades de un sujeto, un objeto o una situación específica, sin utilizar juicios de valor. También aspectos históricos, en los que se pretenden reconstruir sucesos y hechos a partir de diversas fuentes confiables. Estos datos obtenidos, ayudan a alcanzar una mirada más amplia, para su exposición crítica.

A demás del tipo de investigación, fue utilizado dentro del marco metódico el analítico, con el que se busca estudiar diferentes partes, a partir de establecer una relación entre la naturaleza y el efecto de cada uno, que vaya desde lo concreto hasta lo abstracto.

## 1.6 Justificación

En el estudio instrumental, los repertorios clásicos ayudan a la comprensión y el dominio técnico. Entonces en la flauta travesera de llaves, su interpretación, su técnica, su aprendizaje, se da por medio de la práctica musical de repertorio clásico, con la intención de llevar al flautista por las diferentes corrientes de música instrumental europea, que, al mismo tiempo, aportan al dominio de los diferentes componentes interpretativos. Las obras son estudiadas bajo un marco histórico, en la que se estipula si la pieza es parte de una determinada época, compositor e incluso país. Por ejemplo, la época es constitutiva para su efecto interpretativo, como la mirada al contexto barroco o clásico, etc. Es así que cada obra es tratada, según la época o compositor que la escribió, con sus respectivos detalles melódicos, tímbricos y ornamentales. Ahora bien, este enfoque de estudio clásico, influye en la selección de repertorio y atribuye a que la mayor parte de aprendices de flauta, prioricen para su estudio personal repertorios de tipo instrumental que en su mayoría son de contexto clásico, sin contemplar la posibilidad de abordar la música realizada bajo el contexto cultural latino, que ha demostrado ser fuente de integralidad y exigencia instrumental.

En este trabajo se busca comprender la procedencia que dio forma, estructura y atribuyó de componentes funcionales musicales a los ritmos de danzón y pachanga, además de su influencia en la cultura caribeña. La intención es abarcar los ritmos a partir de diferentes enfoques, para obtener variados recursos que ayuden a la comprensión además de su función artística, también la cultural, en los entornos sociales que ha recontextualizado estos ritmos. Los elementos recolectados, fruto de la consulta y el análisis, ayudan a preparar el trabajo creativo, ya que este no aparece a merced de musas, sino que necesita del trabajo consiente en conjunto de la experiencia individual. En este trabajo se trata de indagar sobre este aspecto del proceso creativo, a propósito de la creación de una pieza musical, que incluya los ritmos de Pachanga y Danzón, que hacen parte del marco musical de Cuba.

Al mismo tiempo, con la creación de esta pieza, se pretende demostrar la exigencia técnica que la música tradicional cubana nos ofrece para la flauta, ya que obliga a que el instrumentista busque y se apropie de otros elementos técnicos y musicales característicos en estos ritmos, y por supuesto al acercamiento del músico intérprete con la riqueza cultural que ofrece la música popular.

Ahora bien, se recurre a ritmos cubanos los cuales no se consideran que estén alejados de nuestro contexto sonoro colombiano; todo lo contrario, hablar de música cubana es hablar también de ritmos comprendidos y apropiados por nuestra cultura, estos son conocidos dentro del conjunto sonoro de la música caribe, en el gran marco de la música comprendida con la palabra “salsa”, término utilizado para hacer referencia a algunos ritmos de la riqueza caribe, tema de discusión para muchos musicólogos. Por ejemplo, el escritor Alejandro Ulloa en su libro “salsa” *en discusión* sostiene: *“Mucha de la vieja y buena música cubana desconocidas en Latinoamérica, se ha difundido gracias a la “salsa”, no siempre reconociendo los créditos y no necesariamente porque los artistas hayan querido hacerlo así. Pero si como un efecto indirecto del proceso en que se desenvuelve la “salsa”, fuera de la isla”*. (Ulloa 2010, p.46).

## Capítulo 2: Música como fenómeno del Caribe (Salsa)

### 2.2 Introducción

El danzón y la pachanga que es el asunto de creación de este documento, se les han llegado a considerar “salsa”, ya que numerosas canciones contienen elementos musicales de estos ritmos y que justamente están incorporados en ese marco salsero y caribeño. En este aspecto, es necesario abordar un poco sobre el sentido histórico para poder determinar algo de los parámetros de la creación para la composición.

La “Salsa”<sup>2</sup>, es una música que ha dejado un precedente en la historia, ya que sus ritmos latinos se reconocen y se escuchan por oídos del mundo entero y que además participaron en el proceder de esta música.

Durante el desarrollo de los procesos que dan paso a la globalización, se presenta un fenómeno, que adopta el estilo de música rock, que en ese entonces hace parte de la industria joven. Esta a su vez, empieza a realizar cuestionamientos a las ideas sobre el supuesto “progreso”, relacionada con la visión conservadora de tratar de imponer un orden y una idea de aparente bienestar. En esos años, aproximadamente los sesenta, en pleno auge globalizante de las ideas rockeras, jóvenes habitantes de New York de procedencia latina, empiezan a buscar como expresarse musicalmente, pero no precisamente con los sonidos rockeros que identificaban a esos jóvenes que alegaban sobre otro tipo de progreso, más bien, esos jóvenes de raíces latinas, aprovechan sus recursos generacionales para arriesgarse a hacer otro tipo de música en la que incluirían también igual que el rock, el descontento y el cuestionamiento a la sociedad, revelando la verdadera cara

---

<sup>2</sup> Esta monografía no intenta abarcar sobre esta palabra, pues muchos autores han dejado ver la inexactitud de su origen. Por esta razón la pondremos entre comillas y con certeza de que en un futuro se abarcará sobre este asunto.

de una realidad que trataban de esconder, pero que vivía latente en los barrios de la ciudad.

En las calles del Bronx, nace y crece el músico Willie Colón<sup>3</sup> y son esos rincones, espacios que frecuentaba el joven músico que le sirven de inspiración y de igual manera que pasaba con los temas e ideas que tocaba las juventudes rockeras. Willie se arriesga a cuestionar e incorporar la vida real de las calles, (resultado de una sociedad rota), en sus canciones y música con un aire que no era el globalizado rock, más bien abriendo campo a la cultura caribe que llevaba incorporada en su sangre. En 1971 Willie Colón realiza el álbum “La gran fuga”, clásico en el que se evidencia la preocupación por hacer un homenaje a la tradición africana y latinoamericana, con canciones dedicadas a Colombia, a las mujeres latinas y a la tradición popular, recordando los refranes de las más veteranas mujeres, como por ejemplo con el tema llamado “Abuelita”. Un álbum lleno de significado, que contrasta con las ideas anteriores, de cuestionamientos rebeldes. Según dice Ángel Quintero Rivera: “Uno de los significados del encierro, frente al cual *La gran fuga* se da, es la cárcel que representa una particular cosmovisión”.

Ahora bien, la música durante la conformación y la construcción de la “modernidad” y del “sistema mundial” que es la base histórica de la globalización, es sometida al desarrollo sistemático, de igual forma que pasaba con otras áreas. Esto ayuda a consolidar la teoría, sobre las bases argumentales de la tonalidad, y a pensarse la música bajo una idea occidental “moderna”. En el encuentro de los sonidos afroamericanos con las ideas musicales occidentales, se afrontan a diferencias que chocaban con esas ideas modernas de teorización, traídas desde occidente, como, por ejemplo: la visión de tiempo, esta no lograba coincidir con algunas medidas de tiempo tradicionales, era necesario utilizar unas que a comparación del  $\frac{3}{4}$  del vals europeo, eran un poco novedosas, pero se acomodaban a las intenciones sonoras de la música afro.

---

<sup>3</sup> Willie Colón: (Nueva York 1950) Actualmente con 71 de edad, es un músico y compositor de ascendencia puertorriqueña, icono en el movimiento musical salsa. [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/colon\\_willie.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/colon_willie.htm)

La concepción de progreso en esa modernidad occidental, que influía en el acervo musical, entra en crisis, ya que los sonidos afroamericanos intentan incluir en su carácter musical formas libres, con composiciones que incluyen expresiones espontáneas vistas desde la improvisación, la relación entre diferentes ritmos, tratándolos de combinar y generar un diálogo multicultural, en el que retratan historias, tradiciones, y posturas críticas ante las mencionadas ideas sobre el progreso. Estas características describen la “salsa”, un movimiento que llega aproximadamente a finales de los sesenta y comienzos de los setentas, y recoge los pensamientos críticos juveniles que desean expresar y romper con los atisbos del supuesto progreso social y en nuestro caso también musical.

La “salsa”, retrata lo que considera Ángel Quintero como el movimiento que valora la heterogeneidad del momento globalizante, que se forja como propuesta musical y que engloba la música afroamericana.

Un ejemplo, que retrata esta labor diversa de sonidos y ritmos que caracteriza a la “salsa”, es uno de los tantos conciertos de Gilberto Santa Rosa que dio lugar en el Centro de Bellas Artes de San Juan en Puerto Rico en el año de 1993, en el que incluye en un momento del concierto, una pequeña representación con un personaje que pretendía realizar el arreglo de un foco de luz. Este preámbulo sugiere un entorno natural, como puesta en escena que es presta a generar un significado, además de la música que en seguida se muestra. Pues bien, la “salsa” en un entorno natural que gira en consecuencia de los momentos acontecidos según la década, prestándose como la expresión que reacciona al deseo de una comunidad que necesita de la música.

### **2.3 Algo de historia**

La “salsa” se ha consolidado a partir de la segunda mitad del siglo XX, no solo por su componente sonoro, sino también como un movimiento social. Esto lo afirma

Armando Cervantes, en uno de sus capítulos de su tesis que titula “*Desarrollo histórico y musical de la salsa*”<sup>4</sup>, dice lo siguiente:

«[...] La salsa ha sido un movimiento social que ha enarbolado la bandera de un orgullo y una identidad latina [...]» (Cervantes: 2004)

Es así, como toda la comunidad de emigrantes sienten la necesidad de generar un movimiento propio, es decir, un movimiento que sea moldeable a sus necesidades culturales y que garantice su identidad. Es llevar a cabo un modelo o un marco que sobrelleve la riqueza rítmica musical de sus antepasados, recogida desde las comunidades de esclavos africanos trasladados hacia el nuevo mundo. Así también de los grupos de hombres de origen europeo que, a la llegada de estas tierras, arrasan con comunidades nativas, imponiéndose culturalmente, organizándose en colonias con la intención de expandir sus territorios.

Llena de historia y ritmo latino, la “salsa” ha sido a su vez objeto de debate, en el que se discute si es un género, un ritmo, una forma musical, un complejo de ideas o solo un nombre que se creó para intervenir en el universo comercial. Por ahora, este texto no se atreve a mencionar a la “salsa” estrictamente en las anteriores categorías, sino más al alrededor de un movimiento, ya que esta música, ha presentado múltiples cambios en sus componentes, en una sola sociedad, en una sola década o siglo. Hasta ahora sigue con el papel simbólico que recoge toda una identidad del caribe. En su desarrollo histórico y cultural en las décadas pasadas se ha evidenciado que ha movido desde sus inicios, los sonidos latinos por todo el planeta.

En la historia de la “salsa”, son varios los factores que han intervenido en la adaptación del concepto, que permitió la conformación y la consolidación tanto del movimiento social que representó y forjó una parte del pensamiento musical como de su nombre que ha sido tema de discusión por parte de músicos, melómanos, compositores, personas amantes de los sonidos caribeños. Entre esos factores

---

<sup>4</sup> Capítulo: [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lco/cervantes\\_m\\_a/capitulo1.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/cervantes_m_a/capitulo1.pdf)

encontramos en primer lugar, lo referente a la historia de la formación y desarrollo de la cultura cubana, a partir de su descubrimiento y colonización que empieza en el año de 1511 a la cabeza de Diego Velázquez<sup>5</sup>. Con él, grupos de esclavos provenientes del continente africano de tribus como Yoruba, Bantú y Carabilí se asientan en las tierras que poco a poco se iban colonizando.

Los españoles justificaron el transporte masivo de esclavos negros, por la falta de mano de obra. Este hecho hizo que la cultura africana y europea, colmara diferentes rincones de la isla de Cuba, pero también las vecinas islas que iban siendo colonizadas por eso grupos de extranjeros que llegaban con la intención de expandir el poder de la corona en el nuevo mundo. Durante el ejercicio colonizador, eliminaron un gran número de nativos isleños llamados Taínos, incluso exterminaron con la comunidad indígena que habitaba en las Antillas.

El movimiento esclavista de la isla de Cuba, generó un modelo de organización colaborativa para los esclavos africanos al que se le denominó *cabildo*. Esto contribuyó a que su tradición religiosa, musical, junto con sus costumbres se lograra mantener entre las generaciones, producidas por la expansión natural, en la que al mismo tiempo se dio una mezcla entre comunidades.

Los aportes culturales de los diferentes grupos africanos, forjó el proceder de toda una tradición musical, tras el proceso de transculturización que se llevó a cabo con el pasar del tiempo en el territorio. Es necesario mencionar que bastantes elementos de culturas extranjeras migrantes aportaron a esta música, entre ellas, la francesa, la haitiana, la mexicana y la norteamericana (siglo XX). Estas fueron adoptadas y modificadas de acuerdo a las necesidades expresivas de las comunidades, que dieron paso al compendio rítmico-musical que daría forma a lo que más adelante se conocería como “salsa”. Este compendio compuesto por los elementos de tradición musical como: el son, el danzón con sus variantes, la rumba y el mambo, sirvieron como componentes principales para el surgimiento de la llamada “salsa”. A continuación, se especifica su procedencia y aporte al significado musical salsero.

---

<sup>5</sup>Diego Velázquez: (1465-1524) Conquistador y gobernador de Cuba entre el periodo de 1509 a 1515.  
[https://www.ecured.cu/Diego\\_Vel%C3%A1zquez\\_de\\_Cu%C3%A9llar](https://www.ecured.cu/Diego_Vel%C3%A1zquez_de_Cu%C3%A9llar)

## 2.4 Algunos ritmos llamados salsa

### 2.4.1 El Son

Algunos investigadores de la música cubana, afirman que los primeros indicios de los que se tienen sobre el Son, datan del siglo XVI, época en la que se asegura se escribió lo que sería el primer Son de Cuba, el *Son de la Ma' Teodora*, pieza que se considera fue escrita por una de las hermanas Ginès: Teodora. Ahora bien, musicólogos cubanos como Alberto Mugüersia contradicen lo afirmado sobre el origen del Son y sobre las hermanas Ginés (Micaela y Teodora), refiriéndose a ellas como un mito que ha crecido y no se ha detenido dentro de los que hablan sobre la historia de la música de Cuba, Mugüersia afirma que no es debido precisar que el primer Son fue escrito por Teodora ya que no hay suficientes registros que garanticen la existencia de ella.

Ahora bien, el Son es asociado con una manera de festejos tradicionales entre familias al que denominaban Changüí<sup>6</sup> realizados en las zonas de El Salvador, Manuel Tames y Guantánamo, surge a finales del siglo XIX, época en la que se empieza a popularizar por los carnavales de Santiago por el músico intérprete Nené Manfugás<sup>7</sup> que se encarga de dar vida a esta música acompañado de un instrumento llamado tres. A lo referente a la estructura musical del Son, al menos para sus inicios, solía basarse en dos partes: un estribillo de cuatro compases que era cantado en forma de coro que se le denominaba “montuno” y otra parte va entre cada estribillo donde el cantante realiza improvisaciones solo con su voz. Ahora bien, la llegada del Son a partes más urbanas, se acogió una nueva medida estructural por influencia de la música europea, en la que se propone al inicio del

---

<sup>6</sup> También se le denomina como una clase de música muy cercana al son.

<sup>7</sup> Nené Manfugás: Músico intérprete de origen haitiano, se le atribuye la difusión del son, popularizándose en las regiones por su interpretación de sones con un instrumento de nominado tres.

canto un tema cerrado, que genera una idea y luego utilizada para la improvisación. Después el montuno o estribillo, relacionado en función con el primer tema.

Con respecto a la instrumentación, esta varía con el paso del tiempo, miremos algunos:

Se considera que el primer formato instrumental posiblemente, se encuentra en la base original instrumental, compuesta por guitarra, tres, bongo, maracas y la clave que, entre otras cosas para este último, según consideraba el musicólogo Jesús Pérez, en la música cubana existían seis claves fundamentales, además de otras derivadas. Lo descrito en este apartado nos aleja de lo que denomina Leonardo Acosta como el mito de la clave, en la que se considera una clave única o general, una rítmica para los ritmos de clave que hacen parte de la tradición musical cubana. Dice Leonardo Acosta:

«[...] En mi opinión, el mito de la clave única lo han impuesto los músicos cubanos, ante todo los establecidos en Estados Unidos, para amedrentar y confundir a los a los músicos norteamericanos y otros que se aventuraban en nuestros ritmos. [...]» (Acosta: 2014, p. 56)

Otra forma instrumental de los formatos soneros, es la incorporación de instrumentos como la marímbula y la botija, que cumplían con el papel de llevar los sonidos más bajos en el conjunto, pero más adelante son sustituidos por el contrabajo. Para la década de los 20 los formatos de cuartetos que se llevaban tradicionalmente en los grupos soneros, empiezan a innovar en su instrumentación incluyendo otros instrumentos a su conjunto, convirtiéndose primero en sexteto<sup>8</sup>. Luego pasa a ser un septeto sumando a la propuesta sonora del Son, la trompeta como instrumento melódico. Uno de los ejemplos más destacados para la música que incluía el formato de septeto, está el “Sexteto Habanero”, aunque su nombre propone en su formato un sexteto, en 1927 con la inclusión de la trompeta a su

---

<sup>8</sup> Sexteto: Formato instrumental conformado por: tres cubano, guitarra, marímbula, botija, bongos y maracas.

formato, pasaron a ser un septeto, particularmente se decidió no cambiar el nombre. Otro ejemplo de grupo reconocido y destacado para la música dedicada al Son se puede mencionar el “Septeto Nacional” del músico cubano Ignacio Piñero<sup>9</sup>. Esta agrupación, fue representativa y punto de referencia para lo que tenía que ver la música de son. Entre los temas reconocidos interpretados por este grupo se encuentra “*Échale Salsita*” que para algunos es evidencia de la primera referencia que se acerca a la relación de la música del caribe con la palabra “salsa”, pero según Nicolás Ramos, el uso de esta palabra en la pieza musical no se acerca al sentido construido por el movimiento musical caribeño tiempo después, enmarcado en la palabra “salsa”, simplemente se conserva un sentido netamente culinario.

Ahora bien, los años 20 fue el periodo en que la música de Son se convirtió en el estilo musical de la nación, superando para ese entonces el estilo de danzón que era tan popular en toda la isla cubana, dando paso a agrupaciones como la reconocida *Sonora Matancera*, creada en el año de 1924 en la ciudad de Matanzas, por iniciativa del músico cubano de profesión Humberto Cané. Fue tanta la acogida que empezó a internacionalizarse para la década de los 30, llegando a los oyentes norteamericanos por la orquesta de Don Azpiazu junto al cantante Antonio Machín. Más adelante para la década de los 40 se propone otras sonoridades para el conjunto sonero, en el que Arsenio Rodríguez empieza a intervenir incluyendo para el conjunto de septeto otra trompeta, el piano y la tumbadora, empezando a ser con este formato ejemplo para las nuevas agrupaciones que seguían la referencia musical de Arsenio, siendo así, la música de son influencia importante para la música cubana y en efecto la “salsa”.

Como ya se mencionó, en Cuba predominaron ritmos que son el resultado de mezclas que se dieron entre diferentes culturas. Entre ellas se encuentra la española, francesa y africana, esta última traída de los pobladores negros que fueron trasladados al nuevo mundo para servir como esclavos. Durante la interacción cultural surge música criolla que nace en la isla y que es propia de la

---

<sup>9</sup>Ignacio Piñero: (1888-1969) Músico cubano, considerado como uno de los más importantes que lidero el Septeto Nacional.

corriente expresiva de los habitantes, entre esas la música de Son. Esta surge a finales del siglo XIX. Se dio en principio con los conjuntos que interpretaban este estilo de música, con un formato que era conformado por una marímbula, bongo, botija<sup>10</sup>, guitarra o tres cubano, y dos cantantes, uno se acompañaba de un par de claves y el otro de maracas. A medida que gana popularidad este formato, la botija y la marímbula son instrumentos que empiezan a mostrar limitaciones y pasan a ser reemplazados por el contrabajo.

Los conjuntos de Son empiezan a ser reconocidos como *sextetos*, adoptando ese nombre para el formato. La influencia del Jazz determina un cambio en el formato y en la sonoridad del Son de ese entonces. Los músicos deciden agregar una trompeta, y de esta manera el nombre cambia, pasando a ser *septetos*. Pero no es aquí donde se le da punto final a los cambios sonoros y tímbricos para el Son, ya que en los años cuarenta, se decide agregar a este último formato, el piano y la conga, pasando a ser reconocido esta agrupación instrumental como *conjunto*.

Ahora bien, pese a que la clase burguesa no aceptara el Son, a tal grado de expresar repudio por esta música, fue bastante popular para el resto de pobladores que buscaban una fuente expresiva propia, que hiciera parte de su identidad. También, en el régimen de Gerardo Machado<sup>11</sup> se impusieron una serie de censuras en las que no se aceptaban algunas canciones, con el argumento que eran ofensivas. Esto llevó a algunos artistas al exilio, pero aun así esta música llegó a ser ampliamente difundida.

Para finales de los años veinte, compañías discográficas de Norteamérica contratan a algunos grupos reconocidos para realizar grabaciones. Entre estos están: el Sexteto habanero, Sexteto Occidente, Septeto Nacional. Ese trabajo impulsó a la música de Son a su reconocimiento fuera de su país y ante los oídos de las poblaciones que antes no los consideraban como los clubes de blancos que

---

<sup>10</sup> Botija: Instrumento musical aerófono que se empleó en la música tradicional cubana. Echo de barro, incluía un agujero vertical, en el que se introduce aire que choca contra el borde, para así producir su sonido característico.

<sup>11</sup> Gerardo Machado: (1869-1939) Fue presidente de la República de Cuba, proclamado como tal en el año de 1925, representó una alternativa para la clase burguesa.

particularmente fueron estos los primeros quienes aprovecharon el furor del Son. Paradójicamente, las sociedades de negros de mayor “estatus” o “finos”, no acogieron esta música tan rápido como era de esperarse, ya que la consideraban muy africana para su gusto; algunos consideraban que al aceptarla podrían ser desacreditados por la sociedad.

Algunos músicos importantes que se encargaron de difundir el Son encontramos los siguientes: Ignacio Piñeros, con su septeto nacional, ganador de la medalla de oro en la Feria de Sevilla gracias a su tema *Suavecito*. El famoso *Trio Matamoros* creado en el año 1925, compuesto por los músicos Miguel Matamoros, Rafael Cueto y Ciro Rodríguez, que se encargaron de transmitir y servir como referentes para la tradición de la música cubana.

#### 2.4.2 El danzón y sus variantes

Esta música nace a finales del siglo XIX en la misma época que el Son. Es creada a partir de las contradanzas que llegaban a la isla, y se popularizaban en los salones de los bailadores burgueses. Esta música que llega primero como muestra de la tradición europea, se difunde entre las diferentes comunidades. Gana aceptación entre los músicos negros, que deciden transformar estos ritmos para generar una música propia, que haga parte de la identidad cubana. Más adelante, al partir de combinaciones musicales, realizan contradanzas criollas que posteriormente son llamadas *danzas*.

A sí mismo, a finales de este siglo, el músico compositor cubano Miguel Failde, joven mestizo, aporta a la cultura cubana con su música, que hasta ahora perdura en su historia. Además de eso, propone un nuevo estilo al que llamará *danzón*, que surge a partir de las *danzas* de aquel entonces.

*Las alturas de Simpson*, es una obra considerada como el primer danzón, es visto como música innovadora, compuesto por un formato instrumental contrastante a la música de Son, conformado por la flauta traversa de madera, piano, contrabajo,

violín, pailas<sup>12</sup> y güiro<sup>13</sup>. Alcanzó a enamorar al público bailador como a los músicos que consideran la música de Failde como un modelo para los posteriores ritmos que irán surgiendo. En este marco danzonero, compositores como José Úrfe<sup>14</sup>, hacen sus propios aportes a esta música, que cada vez toma más fuerza y prestigio. Su composición *El bombín de Barreto*, determina lo que va a ser la forma tripartita del danzón.

El estilo de danzón gana bastante popularidad no solo en la isla, pasa fronteras e incluso llega hasta los salones de Nueva York en los años treinta. Uno de los más reconocidos músicos cubanos, que se preocupó por difundir el danzón, 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, entre las más reconocidas está *Tres lindas cubanas*, pieza compuesta por el músico cubano Guillermo Castillo García, guitarrista y director del grupo Sexteto Habanero, conjunto dedicado a la interpretación de Sones, fundado en la Habana Cuba en el año de 1920.

Alberto Socarras<sup>15</sup> músico de origen cubano es otro ejemplo de instrumentistas destacados que colaboraron en orquestas americanas dedicadas al Jazz. El hizo parte de la orquesta del Cotton Club<sup>16</sup>, establecimiento que reunía en su mayoría a artistas negros. Entre otros músicos de esencia latina se encuentra Mario Bauzá<sup>17</sup>, quien trabajó en el grupo de Chick Webb y posteriormente en el de Cab Calloway.

---

<sup>12</sup> Instrumento musical de percusión, también conocido como timbales, timbaletas o tarolas tropicales. El origen del termino *Paila*, proviene de Cuba, ya que así se le denominaba a cualquier vasija construida de hierro u otro metal.

<sup>13</sup> Instrumento musical de origen Latinoamericano, característico en la música tradicional cubana. Hecho de una calabaza larga y hueca, en la que se tallan estrías que se raspan con un palo de madera, para producir su sonido característico.

<sup>14</sup> José Úrfe: (1879 – 1957) Músico clarinetista y compositor cubano. Sus aportes a la música de danzón, fueron cruciales para la determinada forma del estilo.

<sup>15</sup> Alberto Socarras: Músico flautista de origen cubano, nace el 19 de septiembre de 1908. Fue un precursor de la música de origen cubana en los Estados Unidos.

<sup>16</sup> Fue uno de los clubes más famosos de Nueva York, creado por el gánster Owney Madden en 1923.

<sup>17</sup> Mario Bauzá: (1911-1993) Saxofonista, clarinetista, trompetista, compositor y director de orquesta de origen cubano, hizo parte de las orquestas de Jazz más importantes de Estados Unidos.

Bauzá compositor y director de origen cubano, considerado como el creador de una de las fusiones más valiosas del siglo XX, determinó junto con otros músicos las bases de lo que llamaría luego el *afrocuban*, música conocida también como “Latin Jazz”, estilo musical que combina elementos del Jazz con ritmos cubanos.

Mario Bauzá, nació en el año de 1911 en el barrio de Cayo Hueso, en La Habana. Su interés por la música a sus catorce años, crece bajo la influencia del danzón, que reinaba en la época de las orquestas típicas. El joven músico, tuvo la oportunidad de iniciarse tocando el clarinete con importantes agrupaciones junto a músicos que tenían a su cargo las más importantes orquestas danzoneras, también alcanzó a tocar en la filarmónica de la Habana. Con la llegada de las charangas, Bauzá tiene la oportunidad de viajar por primera vez a la ciudad de Nueva York, tocando para la orquesta de Antonio María Romeu.

Al ver el movimiento musical de la ciudad, determina que su vida musical está en esa ciudad y decide quedarse allí, pero para ese entonces todavía era menor de edad y no podía sacar un su pasaporte. Tuvo que devolverse a su ciudad natal y esperar a cumplir la mayoría de edad. En el año de 1930 ya cumplidos sus dieciocho años, vuelve a Nueva York en búsqueda de nuevas oportunidades para su carrera musical. En el ambiente sonoro neoyorquino, Bauzá tiene la oportunidad de tocar con prestigiosas orquestas vinculadas en la escena musical latina, al mismo tiempo en bandas de jazz como la de Noble Sissle, Chick Webb y Cab Calloway. En esta última involucra a Dizzy Gillespie para que haga parte del conjunto. Junto a él, se embarca en la experimentación de combinar ritmos latinos con el jazz, y crea su propia agrupación a la que llamo *Machito y los Afrocubans*.

Bauza involucra a figuras como Charlie Parker<sup>18</sup>, Stan Getz<sup>19</sup>, Herbie Mann<sup>20</sup>, Tito Puente<sup>21</sup> que, entre otras cosas, fue el primer timbalero que la agrupación tuvo desde el año de 1940 hasta 1942. Otra figura importante que de necesidad obligatoria mencionar cuando se habla de afrocuban, es a Chano Pozo, percusionista cubano conocido como “el tambor de cuba”, hizo parte de la orquesta de Machito y los Afrocubans, con la que debuto con una de sus composiciones: *Manteca* en un recital hecho en el Carnegie Hall que hasta ahora marco la historia del jazz y del afrocuban. Dice Mario Bauza al referirse sobre la definición del afrocuban:

«[...] Mira, es como un matrimonio perfecto: uno va arriba y otro abajo, no importa quién. O como un árbol, que tiene la misma raíz, el mismo tronco (que viene del África) y dos ramas distintas, que fue lo que yo uní: el son y el jazz. Fue una unión cariñosa y natural [...]» (Padura: 2019, p. 79)

La música caribeña llega a posesionarse fuertemente en los Estados Unidos, donde se instalaron temas como *El manisero*, interpretado por el cubano Azpiazu<sup>22</sup>, que se populariza entre la población y gana posteriormente fama mundial. Este fenómeno caribeño crece e influencia a las personas en tal grado que encantadas con estos ritmos aprenden a bailarlos, e incluyen en su repertorio dancístico la

---

<sup>18</sup> Charlie Parker: (1920-1955) Músico norteamericano, saxofonista y compositor de jazz. Considerado como uno de los mejores intérpretes de saxofón alto.

<sup>19</sup> Stanley Gayetz: (1927-1991) Más conocido como Stan Getz, fue un saxofonista estadounidense de jazz, considerado como un revolucionario en la historia del jazz.

<sup>20</sup> Herbie Mann: (1930-2003) Flautista norteamericano, se dedica a la interpretación del jazz-fusión, y se especializa en combinaciones de funk, soul, pop y afrocuban.

<sup>21</sup> Tito Puente: (1923-2000) Ernesto Antonio Puente fue un compositor y percusionista norteamericano con origen puertorriqueño. Se convierte en una figura importante para la difusión del mambo. Incursiona también en el estilo del afrocuban.

<sup>22</sup> Justo Ángel Azpiazu: (1893-1943) Nacido en la provincia de Las Villas, Cuba, fue un músico y director de orquesta. Su música alcanzo a ser muy popular en los Estados Unidos de América.

rumba<sup>23</sup> y la conga<sup>24</sup> que se implanta en Norteamérica gracias al compositor Eliseo Grenet compositor y pianista cubano y Desi Arnaz, cantante y actor cubano. En ese entonces las grandes orquestas como la de Azpiazu, Esnesto Lecuona y Armando Oréfiche promocionaban los bailes haciéndolos populares en el extranjero.

«[...] En los bailes antillanos del París de los años treinta, reina un ambiente desenfrenado: Todo el mundo baila con todo el mundo -recuerda el clarinetista Ernest Léardée- [...]» (Leymarie:1997, p. 47)

En los años cuarenta y cincuenta, sigue la influencia innovadora para la música, José Dámaso Pérez Prado músico compositor cubano, llega para la época con el *mambo*, con el que gana mucha popularidad y significa el reconocimiento del músico. Instalado en México, conforma una orquesta en la que combina el formato del Danzón con instrumentos del jazz y con la que se dedica a realizar música instrumental. Su popularidad lo lleva a Estados Unidos, donde triunfa con composiciones como *Que rico mambo*, *Patricia*, *Mambo número 5*. El estilo de Pérez Prado conquista a Latinoamérica y posteriormente llega a Europa. Esta música sirve como base y da paso más adelante a lo que se conocería como Chachachá.

Para comienzos de los años cincuenta en la Habana, Enrique Jorrín músico cubano, violinista, orquestador y director de la orquesta que lleva su nombre, mientras tocaba con la Orquesta América crea su innovador estilo de Chachachá. Se dice que, en una ocasión, la orquesta interpretaba el danzón Silver Star, en un momento, los músicos inspirados por los bailadores, empiezan a cantar una onomatopeya “chachachá” seguido de otra frase que decía “es un baile original”. A partir de ahí, Jorrín adopta esa onomatopeya para su estilo musical que alcanzó a llenar grandes salones, como el Palladium Ballroom de Nueva York y a ser reconocido por gran parte del mundo.

---

<sup>23</sup> Conocido como un baile serpenteante, donde los bailadores se agarran de la cintura en fila india y avanzan al son de la música. Agregan una patada cada cuatro tiempos.

<sup>24</sup> Baile popular cubano, de origen africano. Utilizado más que todo en comparsas hechas en momentos de carnavales.

En el año de 1960, Fidel Castro toma el poder de Cuba. Estados Unidos rompe relaciones con la isla, impidiendo que los músicos que se encontraban por fuera se pudieran comunicar con sus contactos cubanos, esto invitó a buscar inspiración de música de origen puertorriqueño y americano. El auge creativo de los sesenta dio paso al *boogaloo*, música que nace de los latinos que viven en Estados Unidos, y brota de la influencia del rock and roll, el soul, la guajira y el son. Su mayor exponente fue Pete Rodríguez<sup>25</sup> conocido como “el rey del boogaloo”.

Esta música, junto con los demás ritmos latinos atrae a los jóvenes de la época de finales de los sesenta. Nacidos en las calles de Nueva York, y de descendencia latina empiezan a revivir y buscar su identidad, también su posición en un territorio que socialmente enfrentaba bastantes problemas. Esto inspiró a que se hicieran públicas las voces de esas minorías de descendencias latinas, que tenían la necesidad de expresar su posición, y de acercarse más a sus raíces, por medio de la música. Esta necesidad expresiva empezó a dar paso a lo que al marco envolvente de la música latina al que denominaron “salsa”.

El danzón ha sido música representativa de la cultura cubana, en su desarrollo histórico se evidencia el encuentro cultural por la participación de las diferentes comunidades que, al llegar y habitar la isla, influyeron con su tradición en darle forma al Danzón, que por mucho tiempo permeó y representó las costumbres musicales de los pobladores isleños.

Para algunos musicólogos como Alejo Carpentier y Cristóbal Díaz, el Danzón procede de las contradanzas cubanas y la habanera, que a su vez fueron producto de las circunstancias históricas, cuando las masivas migraciones de los franceses y consigo esclavos negros asentados en la isla de Haití, que huyen de la misma por la revolución que estalla en el territorio, influyen en la creación de la contradanza

---

<sup>25</sup> Pete Rodríguez: (1932 Nueva York, Bronx) Pianista, hijo de puertorriqueños, es uno de los que dio inicio al *boogaloo*.

que en este caso no sería propiamente tradicional europea, sería más bien una contradanza criollizada, netamente del territorio cubano.

Para la historiadora Zoila Lapique<sup>26</sup>, la contradanza desarrollada en Cuba, en un periodo de tiempo que va desde mediados del siglo XVIII hasta un poco más de la mitad del siglo XIX se presentaron dos momentos fundamentales: el primero es cuando la contradanza llega a la isla a manos de los españoles. Y el segundo momento es sobre la construcción musical hecha en la isla de Cuba de las expresiones sonoras de los migrantes provenientes de Haití en los que se incluyen franceses, esclavos negros y criollos.

En estos dos momentos se fraguaba lo que correspondería a la contradanza cubana, producida de ese encuentro cultural, de grupos extranjeros, los cuales acoplaban su tradición a ritmos o melodías con las que se topaban. Este estilo musical, a su vez dio paso a otras variantes, convirtiéndose en la semilla de música de: Danzón, Danzonete, Danzón mambo, Chachachá, Pachanga, entre otros.

El danzón, para la época de finales del siglo XIX se iría posicionando como la música preferida para los bailarines, se estima que en el año de 1879 el músico y compositor cubano Miguel Failde, estrena lo que se considera fue el primer danzón de la época, llamado "Las alturas de Simpson". Interpretado por la orquesta que tiene el formato de orquesta típica, que la constituía la siguiente instrumentación: dos violines, contrabajo, cornetín, trombón, bombardino, fígle, clarinete, pailas cubanas y güiro. Esta instrumentación más adelante empieza a ser reemplazada por el formato traído por los migrantes haitianos que consistía de: piano, violín y flauta. Ya en Cuba se adapta y se le incorporan otros instrumentos como: la tumbadora, la paila y el güiro, dando paso al formato que se le denominó Charanga Francesa que más adelante el nombre se reduce simplemente a Charanga.

Los danzones y el formato de charanga fueron aceptados por gran parte del público, enamorando a la comunidad isleña con piezas musicales que cabe resaltar eran instrumentales. Para comienzos del siglo XX al mismo tiempo crecía en

---

<sup>26</sup> Zoila Lapique Becali: (1930 La Habana, Cuba) Licenciada en historia de la Universidad de La Habana, también Musicógrafa, dedicada a la investigación histórica y musical.

aceptación la música de son, en su formato se incluía la voz, que se encargaba de difundir las letras de las canciones, en montunos e improvisaciones. Esto llamo la atención de algunos compositores danzoneros. Viendo la acogida del Son, incorporaron en la música de danzón una parte cantada, sumando la voz en el formato. Es el caso del Aniceto Diez, combinando elementos del danzón y el son genera una nueva mezcla musical a la que llamo danzonete, creando la pieza “Rompiendo la rutina” considerada como la primera composición echa con esta mezcla musical.

Para los años 30, el danzonete gana bastante popularidad, tanto así que, a falta de repertorio original, se adaptan tangos y boleros bajo este estilo para alcanzar a cubrir la demanda musical. Para la misma década, pero a finales es fundada la orquesta de Arcaño y sus maravillas, esta orquesta agrega nuevos elementos a la variante danzonera, con la intención de seguir innovando, pero sin alejarse de la tradición del danzón. Es así como Israel López, Orestes López junto con Arcaño, agregando nuevas mezclas y sonoridades al incluir al formato instrumental tumbadoras, dan paso a lo que llamarían el danzón mambo, que consistían en agregar a la forma del danzón en una sección un montuno al que dominarían mambo, de ahí su nombre.

En los años siguientes, en las décadas de los años 40 y 50, el danzón y sus variantes no dejan de sonar, compitiendo con los sonidos del Son, sus innovaciones permitieron el surgimiento de nuevos conjuntos que se encargaron de llevar la tradición danzonera y el formato charanguero a diferentes territorios, como Nueva York.

### **2.4.3 El mambo**

En la orquesta de Arcaño para la década de los 30 y 40, Israel López y Orestes López que hacían parte de la misma, innovan en la música de Danzón agregando a su forma una nueva parte, que a ritmos sincopados dio como resultado lo que llamaría Arcaño como Danzón mambo. En su forma se encontraba una parte A

introdutoria, una segunda parte B y por último una parte C que era compuesto por un montuno siendo repetitivo al que se le denominó mambo.

Pero no ha sido Arcaño y su orquesta la única que experimenta con un estilo sincopado, el músico Arsenio Rodríguez en sus sones ya agregaba montunos, experimentando con esos sonidos nuevos en sus composiciones durante la década de los 30, tiempo en el que desarrolla con mayor integridad sus rasgos musicales notorios, entre ellos “el diablo”, que según David F. Gracia<sup>27</sup> lo define como:

«[...] Nombre que se dio a la sección que cierra el arreglo típico del son montuno y que se caracteriza por una cierta anarquía rítmica estructurada. [...]» (Sánchez: 2009, p. 02)

Ahora bien, para finales de los años 40, el músico y compositor cubano Pérez Prado, debuta en México con un número musical titulado “Al son del Mambo” que realiza junto al cantante cubano Benny Moré. Su número los lleva a ser reconocidos en el mercado musical mexicano, ganando fuerza ante el público que iba aceptando la música de Pérez Prado.

Para comienzos de los años 50, Pérez Prado da forma a lo que denominaría Mambo, al tomar las características de la sección montuna del Danzón Mambo de Arcaño, haciendo relevante solo esta sección para hacer todo un estilo al que denominaría con Mambo, palabra que se hizo popular en las orquestas de Arcaño. De este ejercicio surge la canción “Rico Mambo”, el cual gana reconocimiento, siendo el primer éxito internacional del compositor. El Mambo de Pérez Prado rompe fronteras y gana aceptación a nivel mundial. En la ciudad de New York, los músicos y sus orquestas empiezan a aceptar este repertorio, que para los años 50 ganan reconocimiento al interpretar esta música Mambo, orquestas como la de Machito, Pupi Campos, Tito Rodríguez, Tito puente, entre otros, interpretaban el repertorio, pero estas orquestas que eran influenciadas por las bandas de Jazz, adquieren esa

---

<sup>27</sup> David F. García: Músico y docente de la Universidad de California del norte

orientación, diferenciando su sonoridad de la otra al estilo más típico cubano, que conservaba orquestas como la de Bebo Valdés.

#### 2.4.4 La rumba

En Cuba, después de la disolución de la esclavitud en el año de 1886, los grupos de personas negras que contaban con su libertad, deciden trasladarse a los alrededores de los pueblos y ciudades para poder crear pequeñas comunidades. Se tomaron terrenos e infraestructuras, por ejemplo, algunas casas abandonadas que dejaban sus antiguos amos, las cuales tomaban y ocupaban en comunidad. A estos poblados que por lo general su condición económica era desfavorecida se les conocen como “solares”. En ellos diferentes grupos de procedencia africana se encuentran, a su vez criollos y blancos trabajadores conviven con las comunidades.

En los solares, se empieza a popularizar festividades que eran propias de la colectividad que allí se construía. Estos encuentros empiezan a ser reconocidos como “Rumba”, término que se empieza a popularizar por todo lo ancho del territorio isleño y también por el caribe. En estas reuniones festivas, también llamadas “guateques”, la música era reproducida por objetos cotidianos no convencionales, muebles, cajas y objetos utilizados en el trabajo se utilizaban como instrumentos de percusión que acompañaban a un cantante, esta instrumentación era utilizada debido a la falta de recursos y a la pobreza que existía allí. Con el paso del tiempo en la rumba se fueron sustituyendo los objetos cotidianos por instrumentos como: la tumba, el llamador, cajas, el quinto y también el tres. Como parte de la rumba encontramos tres elementos que hacen parte de la forma:

**Diana:** Introducción melódica de ambientación sin texto con frases cortas.

**Décima:** Improvisación del cantante, en la que escoge un tema específico que no siempre en su forma literaria es precisamente de décima.

**Rompe la rumba:** Entra la parte de percusión, en ese momento ingresa uno o dos bailarines que demuestran su destreza en el arte. El cantante propone un estribillo

que es repetido por el coro en alternancia de las improvisaciones que realiza la voz principal.

Ahora bien, de la rumba también se identifican tres estilos, que son propios de este estilo de música, los cuales son:

**Columbia:** Su ritmo es rápido y acompaña el baile de un solo hombre que reta con sus movimientos al quinto<sup>28</sup>. De sus orígenes, se cree que nació en un caserío llamado Columbia que hacia parte de Matanzas.

**Guaguancó:** Es el ritmo más reconocido entre la rumba. Entre las características se encuentra la inclusión en sus letras de sucesos sociales o el nombramiento de algún personaje reconocido. Su baile se basa en el constante juego de atracción y repulsión de una pareja, el hombre con sus movimientos se acerca a la mujer, recreando lo que ellos denominan “vacuno” con movimientos pélvicos posesivos.

**Yambú:** su ritmo es lento, en su baile se recrean gestos de la vejez y se evita movimientos pélvicos que se asemejen al “vacuno”.

La Rumba, empieza a ser reconocida no solo por la comunidad cubana, que la asociaba más al baile, también por la aceptación de la cultura cubana en New York fue reconocida más por las ejecuciones y descargas del tambor, también por el estilo de Guaguancó que era el más explotado y agregado en algunas introducciones e improvisaciones de cantantes de canciones salseras. La industria musical de la época se encargó de popularizar el ritmo, aunque erróneamente utilizaba el termino solo para designar un título, como por ejemplo la canción de Curet Alonso llamada “La esencia del guaguancó”, en el nombre de la pieza se encuentra el ritmo implícito, pero en esta no se incorpora el mismo.

---

<sup>28</sup> Quinto: Es un tambor tipo conga de origen africano, el más pequeño de sonido agudo utilizado como tambor principal.

### 2.4.5 La Salsa

Dicho al principio del texto, el conglomerado de ritmos, tradición y cultura del caribe, (como lo es el Son, el Danzón con sus variantes, la rumba y el mambo, explicados anteriormente, que hacen parte del conjunto de ritmos del caribe pero que no son los únicos) fueron la base que influyó en la composición de la perspectiva de la “salsa”, que es constituida por la fusión y el encuentro en piezas musical de los diferentes estilos caribeños, en los que también se incluyen la combinación de ritmos que no solo provenían de Cuba, también podemos encontrar como por ejemplo la Plena, la Cumbia, la Bomba, el jazz, entre otros. Tal era la fusión de ritmos en algunas canciones, que los productores musicales deciden eliminar en las caratulas la clasificación de la base rítmica en la que se encontraban los temas grabados. A su vez, esta combinación musical, permitió la manipulación en la instrumentación en las orquestas, eliminando y sustituyendo algunos instrumentos que para algunas orquestas empieza a ser relevante la instrumentación, como por ejemplo la conformada por la combinación de trombones y trompetas o solo alguno de los dos instrumentos.

Ahora bien, la música “salsa” para sus inicios presenta tres aspectos característicos: El primero, consiste en el uso del Son como base de su desarrollo, apegándose más que todo a sus montunos. El segundo, es sobre las composiciones, que no pretendían ser muy complicadas en los arreglos, pero si trataban de transmitir agresividad en su música. En el tercero, pretendía representar el sonido del barrio marginal, una música que acompañaba las historias de la gente real, de sus problemáticas sociales y de lo que representaba el barrio de ese entonces en las calles del Bronx en Nueva York. A lo referente sobre que es la “salsa”, Cesar Miguel Rondón, periodista y escritor de “El libro de la salsa” se refiere a ella escribiendo:

«[...] La salsa pues, no tiene nomenclatura, no tiene por qué tenerla. La salsa no tiene un ritmo, y tampoco es un simple estilo para enfrentar un ritmo definido. La salsa es una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen

en la circunstancia del Caribe urbano de hoy; el barrio sigue siendo la única marca definitiva [...]» (Ramos: 2012, p. 23)

Para los años que cubren la década de los 60 hasta 1975, se consolida las bases comerciales y musicales de la “salsa”, esto, debido a la creación de la casa disquera “Fania Records” creada por el empresario estadounidense Jerry Masucci, y el músico dominicano Johnny Pacheco. Esta disquera se encarga en determinados momentos reunir a los mejores y más reconocidos músicos de la época, que hacían parte de la escena musical caribeña, en lo que se encuentra por ejemplo Willie Colón, que es contratado en 1967, año muy productivo para la compañía que iba cogiendo fuerza, difundiendo la música de las orquestas, llevando a la “salsa” representar todo un movimiento, que empieza a ser reconocido mundialmente, representante de la tradición musical caribeña.

#### 2.4.6 En New York

El reconocimiento que ganó el mambo, es debido al trabajo realizado por la orquesta de Antonio Arcaño, llamada “Arcaño y sus maravillas” en la que su nómina se incluye los músicos Israel López y su hermano Orestes López, con ellos, el estilo fue conocido en sus inicios como una sección que se hacía parte de los danzones, este detalle rítmico, que se presentó como algo innovador para la comunidad danzonera de la época, dio paso a lo que se conocería como “danzón-mambo”. El interés de algunos músicos como Bebo Valdés<sup>29</sup> y Rene Hernández<sup>30</sup> por la nueva sonoridad y por la sección que se denominaba mambo hicieron de esta parte una formula independiente de la estructura tradicional del danzón-mambo.

---

<sup>29</sup> Bebo Valdés: (1918-2013) Músico pianista y compositor cubano, murió a los 94 años, es considerado uno de los pioneros que influenció del encuentro entre la música afrocubana y el jazz. <https://gladyspalmera.com/coleccion/el-diario-de-gladys/bebo-valdes-100-jazz-afrocubano/>

<sup>30</sup> Rene Hernández: (1916-1987) Músico pianista y orquestador, nacido en la provincia de Villa Clara Cuba, dio paso a las ideas pianísticas cubanas en el territorio americano. [https://www.ecured.cu/Ren%C3%A9\\_Hern%C3%A1ndez](https://www.ecured.cu/Ren%C3%A9_Hern%C3%A1ndez)

En ese entonces, el tiempo en que los sonidos danzoneros eran difundidos y también alcanzan a llegar a oídos neoyorquinos, en el mismo espacio donde la comunidad latina se hacía sentir con su música, en los años 40 el afán de generar nuevas combinaciones e innovaciones musicales, sumando también el ambiente cultural de la ciudad en la que los sonidos de la música Jazz era frecuente, llevo a que los músicos interesados en experimentar con su tradición musical incluyeran fórmulas de las expresiones musicales que se popularizaban en ese entonces. Es el caso, por ejemplo, de la orquesta “Machito y los Afroclubans”, creada e impulsada por los músicos: Frank Grillo “Machito”, Mario Bauza, Dizzie Gillespie, entre otros. Su ritmo y música que proponía la orquesta por el encuentro cultural entre lo cubano que incluye los referentes sonoros del son y las secciones mambo de los danzones, junto con los innovadores sonidos de Jazz con formatos de Big band estalla en lo que se conocería como “afrocluban jazz”. A propósito, Mario Bauza define a esta combinación como un matrimonio perfecto, él dice:

«[...] Mira, es como un matrimonio perfecto: uno va arriba y otro abajo, no importa quién. O como un árbol, que tiene la misma raíz, el mismo tronco (que viene del África) y dos ramas distintas, que fue lo que yo uní. El son y el jazz. Fue una unión cariñosa y natural. [...]»  
(Padura: 2019, p. 79)

Ahora bien, la música latina predomina en los albores culturales neoyorquinos, no llegaban a dar abasto las orquestas para suplir la necesidad de los bailadores y oyentes. Para los años 50 surge como propuesta musical el “mambo” en el que el músico Dámaso Pérez Prado<sup>31</sup> con su número artístico “Rico Mambo” da renombre y proporciona un nuevo concepto a lo que se conocía como sección o parte de un danzón.

---

<sup>31</sup> Pérez Prado: (1917-1989) Músico cubano, compositor y pianista. Dio inicio a su carrera musical tocando en la charanga de Senén Suárez. Se le considera como el creador del estilo de mambo. [https://www.ecured.cu/D%C3%A1maso\\_P%C3%A9rez\\_Prado](https://www.ecured.cu/D%C3%A1maso_P%C3%A9rez_Prado)

La comunidad de músicos latinos que empezaban a ser reconocidos como: Tito Puentes, Tito Rodríguez, Noro Morales, Machito, el anterior mencionado Pérez Prado y la nueva música que surgía de la isla cubana como: el Cha cha chá de Enrique Jorrín y más adelante “La pachanga” que es difundida por la orquesta Duboney de Charlie Palmieri, alcanzaron a llevar la música latina a lo más alto en los entornos de la gran manzana, ganando un importante papel en lo que sería la cultura musical neoyorquina.

Para la década de finales de los años 50, en la isla de Cuba gana el movimiento popular revolucionario que tenía como propósito tumbar el gobierno de Fulgencio Batista y posteriormente estableciéndose un gobierno comunista. En ese entonces se implanto para la isla un loqueo comercial, impuesto por los Estados Unidos, esto trajo como consecuencia que la música la negación de cualquier tipo de intercambio cultural que proviniera de Cuba, no por esto la música dejó de brillar, ya no con la frecuente sonoridad de grandes orquestas, ahora por el giro inesperado que se atribuye al choque ideológico entre dos naciones los músicos se vieron obligados a reducir sus propuestas orquestales, ya que la opción de presentar su música en los grandes salones era negada.

Una nueva generación de jóvenes, hijos de migrantes latinos crecían en los ambientes citadinos de New York, viviendo con los conflictos políticos y sociales que se presentaron en la época, generando en ellos una necesidad de hacer visibles sus vivencias, y expresar la realidad en la que vivían.

## 2.5 América latina en su música

En América se generó un encuentro cultural sustancial para el nacimiento de sus tradiciones, sus costumbres y en sí de su esencia, que trata siempre de hacer memoria<sup>32</sup> para no olvidar la reminiscencia de los antepasados, que viven en cada manifestación cultura. Ese encuentro, producto de la intención colonizadora de civilizaciones europeas, influyó en el nacimiento de diferentes danzas y géneros musicales que han determinado los cimientos para los ritmos más significativos, que empezaron a nacer desde los aportes de poblaciones inmigrantes de origen africano, europeo, precolombinas y hasta chinas. Estas últimas, llegan a Cuba para la mitad del siglo XIX las primeras oleadas de personas.

En la mayor parte del territorio latinoamericano, al que hacemos referencia se dio en mayor medida. Las diferentes costumbres se mezclaron y se establecieron como fuente característica de cada población. Como resultado, encontramos una riqueza cultural enorme, y en ese marco, se incluye a la música, que ha sido parte determinante en el encuentro social, mítico y religioso de todas las poblaciones. Ahora bien, en el proceso de colonización algunas costumbres fueron duramente prohibidas. Los colonos bajo la idea de evangelizar a las poblaciones de indígenas y esclavos, impusieron costumbres religiosas, enseñando la cultura cristiana. Pero esta imposición como de resistencia, genero un sincretismo en toda la región, es decir, que el legado religioso de las poblaciones indígenas y africanas no desaparecieran, más bien se encubrieran en el marco religioso que les imponían.

Algunas de las tradiciones y de la música de estas poblaciones (africanas e indígenas) perduraron, pero con el paso del tiempo, presentan diferentes cambios y terminan con la aceptación de los ritmos que provenían de la música de los colonos, dando paso a un tipo de música criolla. Esto dio como efecto las contradanzas, canticos cristianos, marchas militares, polcas entre otra música que se mezcla con las ideas musicales de los africanos e indígenas, así dando paso a

---

<sup>32</sup> Implícita en el ejercicio de la creación, como determina Henri Poincare en *La invención matemática*, un momento de seleccionar las mejores combinaciones, que se encuentran en la memoria. Esto quiere decir que crear, es elegir.

la aparición de la cultura latinoamericana y de su música, que contiene una procedencia multicultural, y que es un claro ejemplo de nuestro origen criollo y mestizo.

En este gran marco latinoamericano, el fulgor sonoro de cada territorio está lleno de ritmos, géneros, músicos instrumentistas y compositores que han hecho de la música latinoamericana lo que conocemos hoy en día. Entonces, abordaremos el conjunto cultural musical del caribe, en el que se encuentra el marco sonoro cubano y los albores rítmicos del mismo encuentro cultural del que hemos mencionado.

La música, como arte sonoro que abunda sin discriminar los oídos de las personas gustosas de melodías, es instantánea y depende de la habilidad y el entrenamiento del instrumentista para traducir lo propuesto en una partitura o incluso los recuerdos que abundan en su mente por su tradición sonora. El estudio de los efectos de la música ante la sociedad se ha presentado desde tiempo atrás, desde los griegos que se presentaba como una cuestión también de estado y ha sido tema de discusión, en la que se problematiza la relación que hay entre las diferentes clases sociales con ella, generándose clasificaciones y diferentes géneros, cada uno de estos aceptados por un nicho que se apropia de uno, generando una relación contraria, una contraparte, por ejemplo: música profana y religiosa, música de cámara y de salón, música culta y popular, etc. Esto como ejemplo ante las discusiones planteadas y la concordancia entre clases sociales y música.

Ahora bien, en Latinoamérica se ha abordado el asunto, y se le ha prestado atención al menos de forma estadística como lo planteado en el libro “Music in Latin America” de Nicolas Slonimsky que trata de generar un panorama en razón a los compositores influyentes en cada territorio. Daniel Devoto<sup>33</sup> para generar un acercamiento de la expresión musical ante el tema social trata de valerse de un método que pone en consideración cuatro compendios que son pertinentes para la comprensión, teniendo en cuenta los acontecimientos y diferencias culturales: lo indígena, los conquistadores colonizadores, lo africano, la migración y sus aportes.

---

<sup>33</sup> Daniel Devoto. (1916-2001) Musicólogo argentino. Fue escritor y profesor del Instituto Musicológico de Poitiers.

Con estos elementos, se intenta comprender la expresión musical latinoamericana y sus características.

### 2.5.1 Lo indígena

Para muchos casos, en lo que tiene que ver el estudio de la música precolombina de América Latina no ha sido suficiente la recolección de datos, llegando al punto de la resignación a saber algunos sobre algunos datos que se quisieran reconstruir. Ahora bien, gracias a otras disciplinas como: la antropología, etnografía, historia, entre otras, han aportado en el ejercicio investigativo, según su especialidad para tratar de reconstruir la historia musical de la América precolombina.

En lo relacionado al estudio de la música antigua en América Latina, se han encargado estudiosos como: Rubén M. Campos para México, Jesús Castillo en Guatemala con su estudio llamado "*La música maya-quiché*", Baltasar de Matallana en Venezuela con su investigación "*La música indígena taurepán*", Andrés Sas con su trabajo titulado "Ensayo sobre la música inca" y "Ensayo sobre la música nazca", entre otros, son algunos referentes que se han encargado de reconstruir y dejar documentada la tradición sonora de unas cuantas comunidades indígenas. Ratificando al mismo tiempo, con los estudios realizados que la actividad musical prehispánica se ha organizado bajo dos referentes: desde el imperio mexicano y el imperio inca. Cada uno con unas características específicas, llegando también a puntos confidenciales con culturas asiáticas que veremos a continuación.

Con respecto a lo organizado bajo el imperio mexicano, su música no presentaba mayor desarrollo, esto a comparación de la música del sur, ya que la concentración sonora se basaba en instrumentos de percusión y también de otros con pocas posibilidades melódicas. La música del sur bajo el imperio inca, alcanzó un desarrollo más amplio, la variedad de instrumentos melódicos en especial flautas, permitieron un alcance melódico con escalas no temperadas, con afinaciones similares a las que se pueden encontrar en la cultura china y en otros territorios aledaños.

Los datos recopilados y alcanzados que guardan información de la música prehispánica, se valió también por el interés de algunos hombres en épocas de conquista que llegados del nuevo mundo documentaron las manifestaciones culturales que se encontraban a su paso, como por ejemplo la recopilación de datos escritos por el Fray Bernardino de Sahagún<sup>34</sup> estos han ayudado a preservar algunos nombres de instrumentos tradicionales utilizados por las comunidades del territorio mexicano, también incluyen transcripciones de motivos rítmicos que generan una idea de la música de ese entonces.

Los estudios alcanzados de la música indígena americana, indican algunas características, entre ellas la notoria mestización con la música española y la imposición de la misma en los centros poblacionales importantes, también las escalas utilizadas con estructura anhemitónica y sistemas pentatónicos, teniendo en cuenta que estas parten de una tradición no tonal. Con el pasar de los siglos según los testimonios etnográficos, arqueológicos, etc. La música de al menos las dos regiones donde se encontraban los dos imperios ya mencionados, alcanzaron un desarrollo notorio, influencia de la mezcla cultural y la religiosidad de los territorios con sus cantos chamánicos. Con el pasar de los siglos aún se siguen preservando algunas de las tradiciones sonoras propias de la música indígena de América Latina.

## **2.5.2 Lo euro-centrista (la conquista y la colonia)**

En el proceso de colonización y organización de América Latina, en que se gestaban poblaciones, gobernaciones que se expandían e imponían la religiosidad occidental, la música jugó un papel importante para la expansión y la imposición espiritual que pretendía acabar con los factores paganos de la cultura indígena.

Para las nuevas ciudades y capitales que iban creciendo en el nuevo mundo, así como en las regiones aledañas, los habitantes trataban de generar una vida similar

---

<sup>34</sup> Bernardino de Sahagún: (1499-1590) Historiador español, viajó a América y se encargó de estudiar la lengua de los nativos indígenas mexicanos. Su mayor obra fue "Historia general de las cosas de Nueva España" <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sahagun.htm>

a lo acostumbrado en las metrópolis europeas, trasladando mucha de su cultura e implantándola en las nuevas generaciones que nacían en el nuevo mundo. Entre ese desempeño de implantación cultural, la música respondió como forma de propaganda para las catedrales que imponían su fe desde las nuevas capitales americanas, ante esto las regiones adoptan música de influencia española incorporándola en su cotidiano, con algunos compositores criollos que impulsan esa actividad musical, como, por ejemplo, según los datos más recientes sobre la música y su influencia en América Latina, la llegada de Francisco Pedro de Gante, en 1527 se encuentra que México sede a la influencia española. En otras regiones como Guatemala, en el año 1548 en su catedral de Santo Domingo se sabe que se implanta la música europea. En Caracas en el año de 1591 se contaba con un organista. En Quito se cuenta con Diego Lobato uno de los mejores compositores del periodo colonial. Así, la huella europea en muchas regiones deja un precedente para lo que va a ser la actividad musical latinoamericana, en algunas regiones tarda un poco más que la práctica musical fuera reconocida, como paso en Chile o en Uruguay. En regiones como Brasil, se solidificó a tal grado que se interpreta y se compone música en estilo barroco y rococó, lo más fiel a como se consideraba en la época la composición bajo las cualidades musicales de las épocas.

Con la expresión musical que traspasa las ideas eclesiásticas viene implícita la aceptación de bailes y danzas de origen español, por mencionar algunos encontramos: la española, los matachines, el pasacalle, chacona, la zarabanda, entre otros que podrían haber sido generados desde el interés de tratar de imitar pasos o movimientos exóticos.

### **2.5.3 Lo africano**

Para el año de 1501, se autoriza la introducción de esclavos de origen africano a la isla La Española, son transportados allí un número aproximado de doscientos, introducidos a tierras desconocidas en las que anualmente empiezan un crecimiento natural, forjando descendencias a partir de las mezclas de los pobladores que llegaban de tierras lejanas. Los grupos de esclavos son distribuidos desigualmente

por diferentes regiones de América, esto es evidente por la influencia negra que es más latente en algunos países, donde se forjaron ideas expresivas influyentes de África.

Ahora bien, los estudios dedicados a los aportes culturales traídos desde África a América han sido notablemente estudiados, entre los estudios y algunos autores se pueden encontrar a Arthur Ramos con su trabajo “Las culturas negras en el nuevo mundo”. En un aspecto netamente musical se tiene en cuenta el trabajo de Yvonillo de Souza “Influencia negra na música brasileira”, los artículos de P. Rodríguez Molas como “La música y danza de los negros de Buenos Aires en los siglos XVIII y XIX”, entre otros autores dedicados a documentar los influjos culturales africanos que se ven en la música y danzas de algunas poblaciones de América.

#### **2.5.4 La migración y su aporte**

Las naciones americanas inician un proceso de emancipación para el siglo XIX, un periodo que genera naciones independientes, de estos acontecimientos nace un estilo musical que impulsa el nacionalismo y el sentido de pertenencia por parte de las poblaciones a las naciones nacientes de las múltiples independencias. El estilo “La canción patriota” en el que se reconoce la creación de los himnos patrios, danzas nacionales y cantos patrios que sobresalen en algunos como emblemas nacionales.

Para la mitad del mismo siglo (siglo XIX) periodo de carácter nacional emancipador, sobre sale también por el movimiento en masa de los migrantes europeos que llegan al continente americano. Entre ellos los italianos que, con su cultura implantada por la consolidación de sus colonias, dejan huella en los caracteres culturales del continente, que particularmente es más evidente en Argentina. La corte portuguesa y su influencia en el territorio de Brasil, deja un precedente cultural con la presencia de grandes maestros extranjeros que intervienen en el desarrollo musical, del que

nace compositores como Carlos Gomes<sup>35</sup>, considerado como primer compositor de sudamericano y uno de los más importantes.

La migración de procedencia española junto a su influencia que fue de más envergadura sobresale ante el ejercicio de acoger por parte de las poblaciones la música de origen español que llega a ser manipulada, criollizada y convertida para la aceptación de las tradiciones de los territorios. Algunos de los géneros aceptados por las poblaciones se encuentra el llamado “chico español” que más adelante dio origen a la “zarzuela criolla”, que fue utilizado para manifestar problemas o acontecimientos locales, políticos que fueran necesarios resaltar. v En los años treinta, la popularidad de los grupos latinos es muy influyente en la cultura musical Neoyorquina, ya que pasa un fenómeno, y es que instrumentistas y compositores de origen cubano y puertorriqueño migran a tierras norteamericanas en busca de oportunidades, donde los grupos conformados por estas poblaciones latinas, llenan los clubes, bares y teatros de música caribeña.

Las migraciones masivas puertorriqueñas fueron una de las consecuencias de políticas propuestas por Muñoz Marín, quien fue proclamado como primer gobernador de Puerto Rico para el año de 1948. En su intento de generar un mayor desarrollo industrial para la isla, impulso estrategias y operaciones como la llamada “manos a la obra”. Impulsada por la Pridco (Puerto Rican Industrial Development) organización creada en el año de 1942. Bajo este marco, fábricas estadounidenses se implantaron en la isla y aprovechan las ventajas otorgadas por el gobierno: mano de obra barata y exoneración de impuestos. Las expectativas laborales e industriales generadas por la Pridco no fueron alcanzadas. El plan en un principio era generar al menos diez mil empleos en un año, y que Puerto Rico pudiera alcanzar una economía autosuficiente, pero no se logró ni siquiera la mitad, y se llegaba a una dependencia económica hacia los Estados Unidos, ya que la industrialización de la isla dependía de las fabricas extranjera, además que eran las más beneficiadas por los privilegios otorgados en el país.

---

<sup>35</sup> Carlos Gomes: Compositor brasileño [https://www.ecured.cu/Carlos\\_Gomes](https://www.ecured.cu/Carlos_Gomes)

Además de los proyectos industriales del gobierno puertorriqueño, la migración masiva también fue impulsada por el derecho de residencia que tenían los isleños a cualquier estado americano. Se alcanza a registrar esas migraciones a partir de la década del cuarenta, y alcanza un pico en el año de 1953 (Tablante: 2014, p. 40). Estas comunidades puertorriqueñas al llegar a nueva York, se instalan en el East Harlem, undécimo distrito de Manhattan. En este territorio, un barrio con esencia latina neoyorquino, que en principio era habitado por migrantes italianos, crece la cultura migrante puertorriqueña. Dice Tablante:

«[...] El barrio Neoyorquino es, como la identidad puertorriqueña en su conjunto, una zona escindida entre la nostalgia de un pasado hispano tradicional y las exigencias de los valores capitalistas angloamericanos [...]» (Tablante: 2014, p. 47).

Ahora bien, el contraste social afrontado por las comunidades puertorriqueñas y en general latinoamericanas, conllevó a la generación de una cultura latina inmigrante, un barrio que cómo lo identifican Tablante, es un “gueto”, que proclamo el derecho a su identidad y genera expresiones y productos estéticos musicales como la “salsa”. Dice Tablante al respecto:

«[...] La salsa es el producto estético de una minoría étnica en la ciudad de Nueva York y en el entorno cultura angloamericano a partir de las limitaciones del proceso de modernización puertorriqueño [...]» (Tablante: 2014, p. 47).

Las comunidades de músicos inmigrantes, participan en la difusión de la música de estos guetos latinos, y aprovechan el gusto de los ritmos caribeños del público neoyorquino para trabajar en grandes salones, pero no solo se dedican a tocar repertorio latino para sobrevivir, también música norteamericana. Se incorporan en los grupos de origen americano que en ese entonces seguían el concepto musical del Jazz. Evidencia de esto, encontramos a algunos músicos destacados como:

Agusto Coen, trompetista, compositor y director de origen puertorriqueño, que colabora con el pianista, compositor y director estadounidense Duke Ellington, el cual fue una figura importante para el movimiento del Jazz de la época de los treinta y cuarenta.

## Capítulo 3: Cuba (Danzón y Pachanga)

### Introducción

En este punto es necesario abordar algunas características de estos ritmos para nuestra obra creativa titulada “Dos estilos pa` gozar”. Es preciso tener en cuenta que esta obra es escrita en danzón y pachanga, por tanto, es importante el carácter investigativo-histórico para obtener referencias de tipo cultural, de este modo generar un acercamiento de tipo contextual por medio de compositores que nos aproximan más a los estilos planteados. Todas estas referencias ayudan a que la composición se acerque más al estilo deseado.

### 3.1 Algo de historia (Cubanía)

En la isla de Cuba, para época del siglo XIX, empieza a manifestarse un estado de pertenencia, que va sobresaliendo conforme las comunidades criollas, van tejiendo una esencia propia, que da lugar a un nacionalismo y fortalecimiento de la cultura cubana. De ese nacionalismo, se desprende el interés por el fortalecimiento de las manifestaciones criollas, que fueron evidenciándose en los cambios que se dieron en algunas expresiones europeas, cuando se iban divulgando e instalar por todo el territorio. Se resalta el nacionalismo cubano de expresiones como: *cubanidad*, *cubanía*, *cubanismo* o *cubano*, que aparentemente podrían ser sinónimos, que se refieren plural y singularmente a una población, sin embargo, el significado propone más allá que solo encerrar en un conjunto a un grupo poblacional. Por ejemplo, Fernando Ortiz<sup>36</sup> resalta cada uno estos significados. Señala que la “cubanidad” hace referencia a la calidad, de lo que el menciona como: cubano, que representaría lo saliente o el resultado de lo que produce el territorio y su gente en su forma de

---

<sup>36</sup> Fernando Ortiz Fernández: (1881-1969): Nacido en la isla de Cuba, en ese entonces reconocida como La Capitanía General de Cuba, Reino de España. Ortiz fue un periodista, jurista, antropólogo, entre otras cosas, es considerado como el tercer descubridor de Cuba después de Cristóbal Colon, debido a su importante labor investigativa. Hizo valiosos aportes a la antropología cultural. Su trabajo fue declarado patrimonio de la nación.

ser, su carácter y su índole, o como dice el autor “*condición genérica de cubano*” (Ortiz: 1996, p.3). Lo que respecta al término de “cubanía” Ortiz lo define como:

«[...]Cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable, cubanidad con las tres virtudes, dicha teologales, de fe, esperanza y amor [...]» (Ortiz: 1996, p.3)

Los dos términos (cubanidad y cubanía) aunque para Ortiz es conveniente que la comunidad cubana comprenda una distinción, están bastante relacionados. De igual manera, Fabio Betancour Álvarez, en su texto: *Sin clave y bongó no hay son*, al utilizar estos dos términos, no señala una exacta definición para cada uno. Este término de cubanidad, Ortiz añade que no podría ser algo momentáneo, o de tendencia, como una moda que cumple una condición de calidad. Ahora bien, para obtener algo de cubanidad no es necesario ser nativo, o ser llamado oficialmente cubano por haber precisamente nacido en el territorio ya que como lo describe Ortiz:

«[...] La cubanidad es principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba. Dicho en términos corrientes, la cubanidad es condición de alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes [...]» (Ortiz: 1996)

En otros términos, la cubanidad no se consigue en una nacionalidad, o una tarjeta que lo identifica como compatriota cubano, se considera que se puede encontrar en el interés por sentir y por ser partícipe de esta cultura. Dicho esto, nos acercamos al otro término: cubanismo, que deriva de la cubanidad y precisamente versa del interés ajeno por la personalidad de las personas. Dice Ortiz:

«[...] El cubanismo en sentido estricto, es el giro o modo de hablar propio de los cubanos. [...]» (Ortiz:1996)

Pero no solo hace referencia sobre el cubanismo al nacido en el país, el término señala también la disposición de imitar lo cubano. Eso quiere decir que un extranjero podría experimentar el cubanismo.

«[...] La pasión por la danza es uno de los rasgos principales de la sociedad colonial. El minué, el rigodón, y sobre todo la contradanza, hacen furor [...]» (Ortiz:1996)

Ahora bien, esa cubanidad influye para el siglo XIX en la música y en el interés de los compositores criollos porque sobresalgan los estilos nacionales, que hacen referencia a la cultura criolla, a los sentimientos nacionalistas. De estos, emana un Manuel Saumell<sup>37</sup> y sus contradanzas criollas o cubanas, un Miguel Failde<sup>38</sup> con su Danzón, un Ignacio Cervantes, que, entre otras cosas, es catalogado según Alejo Carpentier como el músico más importante de Cuba, entre otras personalidades que han inmortalizado sus nombres por los valiosos aportes a la cultura cubana y que le han dado más sentido a la llamada cubanidad.

Del siglo XIX a comienzos de la segunda mitad del siglo XX, se presentaron una serie de sucesos, que han sido hasta ahora comprendidos como principales hechos históricos de la música cubana. Como una línea de tiempo, a continuación, se presentan algunas fechas relevantes, con sus respectivos sucesos:

### 3.2 Siglo XIX

**1803:** Surge la pieza *San pascual bailón*, de un compositor desconocido. Indicios de las primeras contradanzas cubanas.

**1840:** Surge la habanera, estilo musical que fue reconocido y acogido por algunos compositores europeos.

**1848:** Se nombra a la contradanza criolla.

---

<sup>37</sup> Manuel Saumell: (1818 – 1870) Considerado como el padre del nacionalismo musical en Cuba. Músico compositor y pianista. [https://www.ecured.cu/Manuel\\_Saumell](https://www.ecured.cu/Manuel_Saumell)

<sup>38</sup> Miguel Failde: (1852 – 1921) fue un músico compositor y director de orquesta cubano. Imprescindible para la música cubana ya que dio origen al estilo del Danzón. <https://fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/audio-del-dia/113-audio-del-dia/1696-audio-del-dia-miguel-failde>

**1850:** Nace Nené Manfugás, compositor cubano, referente del Son. Creador de la pieza *Guantánamo*.

**1852:** Año de nacimiento del violinista Claudio Brindis de Salas. Reconocido en Europa y América y triunfa como el mejor violinista negro. Muere en 1911.

**1857:** Año de nacimiento del músico y compositor José Sánchez, Conocido también como Pepe Sánchez. Aporto a la canción cubana con la consolidación del bolero.

**1867:** Nace Sindo Garay, importante trovador tradicional cubano. Muere en 1968 a los 101 años.

**1875:** Se tiene en cuenta esta fecha porque es en esta, donde la influencia de Ignacio Cervantes es más relevante en la música cubana. Según Carpentier es el músico más importante de Cuba. Cervantes nace en 1847 en la Habana y muere en 1905. Su legado musical deja piezas como: Picotazos, Adiós a Cuba.

**1879:** Miguel Faílde estrena el que es considerado el primer danzón, titulado: *Las alturas de Simpson*. En este año nace el clarinetista José Urfé.

**1880:** En esta fecha nace Manuel Corona, conocido como uno de los cuatro grandes de la canción de trova cubana<sup>39</sup>. Más adelante fundador del Sexteto Occidente junto con María Teresa Vera.

**1890:** Nace El compositor cubano Moisés Simons, reconocido por su pieza *El manisero*.

**1895:** En este año, Nace María Teresa Vera. Reconocida vocalista de la trova tradicional cubana.

**1896:** Nace el pianista y compositor Ernesto Lecuona, considerado como uno de los compositores más divulgados en el mundo. Muere en el año de 1963.

## **Siglo XX**

---

<sup>39</sup> En este grupo se incluye a Sindo Garay, Alberto Villalón y Rosendo Ruiz.

**1900:** Nacen en esta época los músicos Rita Montaner y Antonio Machín, quienes más adelante en América Latina, Estados Unidos y Europa, hacen popular *El manisero*.

**1901:** En este año se considera que fue introducido el piano en el conjunto de charanga francesa.

**1908:** Nació el compositor cubano Joséíto Fernández, reconocido autor de la canción *Guantanamera*.

**1909:** En este año nace el músico compositor y trompetista cubano Félix Chappotín.

**1910:** José Urfé, clarinetista y compositor cubano, da a conocer su pieza titulada *El bombín de Barreto*. Composición relevante para la tradición danzonera, en esta se agrega en la parte final del danzón un montuno. En este mismo año se funda la orquesta de Antonio María Romeau.

**1911:** Por primera vez aparece María Teresa Vera. Ante el público interpreta la Criolla de Manuel Corona: *Mercedes*.

**1912:** Nace Miguelito Valdés, cantante, compositor y percusionista. Hizo parte del Sexteto Occidente y de la orquesta Casino de la Playa. Muere en la ciudad de Bogotá en el año de 1978.

**1915:** Nace el percusionista y compositor Luciano Chano Pozo. Autor de la pieza *Manteca*, con la que debuta junto a Dizzy Gillespie en un recital hecho en el Carnegie Hall. Momentos relevantes que hacen parte de la historia del Afrocuban jazz.

**1916:** En este año María Teresa Vera hace dúo junto con Rafael Zequeira. Hacen parte primordial como referente de la música tradicional cubana. En este mismo año nace el músico y compositor Dámaso Pérez Prado.

**1919:** En este año nace uno de los referentes más importantes para la música cubana: Benny Moré, cantante considerado como el sonero mayor de Cuba.

**1922:** Es fundada la agrupación Cuban Jazz Band, primera que es dedicada a la música jazz en Cuba. En este mismo año Rita Montaner cantante cubana nacida en 1900, se convierte en la primera mujer escuchada en la radio de Cuba.

**1924:** en este año es fundada la estudiantina llamada Sonora Matancera. Más adelante se convierte en el Conjunto Sonora Matancera.

**1926:** En este año María Teresa Vera crea el Sexteto de Occidente, grupo que alcanzo gran reconocimiento. Fue disuelto en el año de 1933.

**1927:** Es fundado el Septeto Nacional de Ignacio Piñero. En sus inicios llamado Sexteto.

**1929:** Nace el danzonete. Aniceto Díaz, es considerado como el creador de este estilo con su composición *Rompiendo la rutina*, que incluye parte del son y la voz.

**1934:** Nace la orquesta de Cheo Belén Puig, quien fue un reconocido pianista y compositor cubano, nacido en 1908. En esta orquesta se encontraba el reconocido cantante Pablo Quevedo y el flautista José Antonio Díaz.

**1936:** María Teresa Vera crea un dúo con el cantante Lorenzo Hierrezuelo. Trabajan durante veinte años.

**1937:** Es fundada la orquesta Casino de la Playa. En este mismo año, Antonio Arcaño, flautista y director de orquesta cubano, nacido en el año de 1911, junto con su orquesta empieza a debutar con su nuevo estilo de danzón el que llama más adelante Danzón-mambo.

**1940:** Es fundado el Conjunto Casino, en el que se encuentra el sonero Roberto Faz y el percusionista Carlos Valdés. En este mismo año es fundada la charanga Melodías del 40.

**1948:** Muere el percusionista Chano Pozo. En este mismo año es fundado el grupo de Celina y Reutilio.

**1950:** En este año Celia Cruz, reconocida cantante cubana, nacida en la Habana en el año de 1925, ingresa a la Sonora Matancera

**1951:** Pérez Prado, compositor y pianista cubano, presenta su tema *Rico Mambo*.

**1953:** Enrique Jorrín, violinista y compositor cubano debuta con su nuevo estilo llamado *Cha cha chá*.

**1955:** Es creada la orquesta Aragón, fundada por Orestes Aragón Cantero. Actualmente es una de las orquestas más reconocidas que hace referencia a la música tradicional cubana.

Las fechas anteriores, nos acercan solo a algunos sucesos que han sido relevantes para la consolidación de la cubanía musical, la cual empieza a brotar a principios del siglo XIX. Antes de este, no se podría precisar en ideas de cubanía, según lo afirma Fabio Betancur<sup>40</sup>, ya que la música llegada a la isla provenía de otras tierras, y el adoctrinamiento, se posicionaba ante las ideas musicales de los pobladores. La identidad musical propia de la isla, empieza a crecer desde lo criollo, que es el resultado de las combinaciones entre los elementos que llegaron en tiempos del colonialismo. Estos, fueron adoptados y al mismo tiempo adaptados por las comunidades criollas, que empezaron a generar su propia identidad cultural y un nacionalismo criollo en ese siglo.

De ese reconocimiento cultural de orgullo nacionalista, emana la cubanía, sin embargo, otros autores aseguran que se observa algo de ella desde los villancicos de Esteban Salas<sup>41</sup> en el siglo XVII, quien es considerado como el primer compositor que escribe en la época, música bajo los estándares clásicos. En sus composiciones, se denota la influencia de músicos como Pergolesi, ya que, para la época, este compositor fue en la isla uno de los primeros que se conoció, además, en los días de semana santa, era tradición cantar el *Sabat Mater* de Pergolesi. Afirma Carpentier<sup>42</sup> que, la manera en que el compositor Salas componía, era por la influencia de su escuela, directamente napolitana. (Carpentier: 1972, p. 83). Sin

---

<sup>40</sup> Fabio Betancur: Autor del célebre libro, *Sin clave y bongó no hay son*

<sup>41</sup> Esteban Salas Castro: (1725-1803) Músico compositor cubano. Fue maestro de capilla, en la Catedral de Santiago de Cuba. Considerado como uno de los más importantes referentes de la música clásica hecha en Cuba.

<sup>42</sup> Alejo Carpentier: (1904-1980) Novelista y musicólogo cubano. Su obra lo ha convertido en una de las figuras más destacadas en el mundo de las letras hispanoamericanas.

embargo, aun que su formación musical fue basada en estándares teóricos europeos, Betancur asegura que:

«[...] lo criollo vino por la época de Esteban Salas y sus villancicos que lo hicieron un clásico de la música cubana [...]» (Betancur:2012, p. 95)

Ahora bien, Carpentier refiriéndose a la cubanía, señala que la pieza *Son de la Ma Teodora*, que precisa ser del siglo XVI. (Betancur: 2012, p. 96) es el punto de inicio o la primera revelación de un indicio de cubanía musical. Esto lo justifica con tres putos: el primero, por su letra, que tiene forma de pregunta respuesta y una frase que se repite.

*¿Dónde está la Ma Teodora?*

*Rajando la leña esta*

*¿con su palo y su bandola?*

*Rajando la leña está*

*¿Dónde está que no la veo?*

*Rajando la leña está*

*Rajando la leña está*

El segundo por la misma letra, en la que se ilustra el ejercicio de rajar la leña, que era parte de la labor de un círculo social. Y el ultimo por la transformación del instrumento bandola, que paso a ser un tipo de tres cubano, por la pérdida de unas cuerdas que componían al instrumento. Esta pieza ha sido tema de discusión, se dice es el primer Son de la historia, pero precisamente Alberto Muguercia investigador y musicólogo cubano, dice todo lo contrario, en un artículo escrito por en *la revista de la biblioteca nacional Jose Martí* en el año de 1971. En este escrito contradice las creencias aludidas al primer Son de la historia (*El son de la ma Teodora*), además, pone en cuestión la existencia de la autora de la pieza, quien se dice fue Teodora Ginés. Muguercia señala que Teodora, y su hermana Micaela Guinés, hace parte de los mitos y leyendas de la tradición histórica de la isla, señala que:

«[...] No existen documentos originales fidedignos del siglo XVI que corroboren su paso por nuestra historia colonial [...]»  
(Muguercia: 1971, p.53)

Al parecer no se han encontrado pruebas que aseguren con exactitud quien fue el compositor de este tema, o que al menos se pueda asegurar que efectivamente podría ser el primer Son, esto lo argumenta Danilo Orozco<sup>43</sup> en su texto *El son: ¿ritmo, baile, o reflejo de la personalidad cultural cubana? Musicología en Latinoamérica*.

Ahora bien, un dato muy interesante, y es que hay vestigios del tema *La Ma Teodora* en la música colombiana, esto lo asegura el investigador cubano Samuel Feijoo, quien encuentra una similitud en una canción llamada *La guacamaya*, que se encuentra en el *Cancionero de Antioquia* de Antonio José Restrepo<sup>44</sup>:

¿Dónde está la guacamaya?  
En palenque está  
¿Dónde está que no la veo?  
Volando va

Esta pieza, a ritmo de Bunde<sup>45</sup> asegura Betancur “aparece con el mismo corte del Son Cubano” (Betancur: 2012, p. 98). Esta encrucijada sobre el origen del Son, acerca a mucha de la música latinoamericana a un factor común, y es la influencia de los bienes culturales de los antepasados de origen africano, y de mucha de la

---

<sup>43</sup> Danilo Orozco: (1944-2013) Fue un investigador cubano, sus escritos sobre el Son cubano, son un referente importante para su estudio.

<sup>44</sup> Antonio José Restrepo: (1855-1933) Nació en lo que antes se dominaba República de la Nueva Granada, fue un historiador, escritor y economista.

<sup>45</sup> Este ritmo se puede encontrar como: Un género de tipo fúnebre, tradicional en la Región Pacífica o también de celebración popular de la misma región. Se encuentra también el Bunde tolimense, que es el nombre de una canción, considerada el himno de la región del Tolima, Colombia.

música o tradiciones que fue transmitida por medio de la oralidad, que aún se conoce, como por ejemplo *El Son de la Ma Teodora*.

Ahora bien, la música criolla es reconocida en el transcurso del siglo XIX, las composiciones de Manuel Saumel<sup>46</sup> son importantes para eso. Su obra se encarga de difundirla, y propiciar ese nacionalismo, que no solo crece en importancia por el hecho de agregar el toque caribe a las configuraciones musicales europeas, también porque aportó al paso de los distintos estilos criollos, que empezaban a conformarse, como por ejemplo en danzón.

Los estilos, que primero aparecieron como ensayo de cubanía, que dieron lugar al nacionalismo musical, hasta ahora siguen aún presentes, como parte inherente de una primera estructura, que hizo que algunos de los ritmos musicales que pertenecen a la cultura cubana, tomaran un rumbo sonoro, que es compartido y construido de aportes diversos, de los que se pueden encontrar vestigios en algunos rincones del continente americano, además, que suministra de recursos a la cultura latina, como ya se vio, a propósito de la cubanía, un toque latino, sin discriminaciones, y para el que sienta ese deseo de llegar a ella, es brindado para todos desde la isla.

---

<sup>46</sup> Manuel Saumel: (1818-1870) Músico cubano, considerado como el padre del nacionalismo musical. Se destacó en la música de contradanza, su trabajo es reconocido no solo por haber sido un importante compositor, también su labor como intérprete del piano lo llevó a ser un referente importante de la época.

## 3.3 Danzón

### 3.3.1 Danza y Contradanza

Natalio Galán 1983

En la Cuba de comienzos del siglo XIX, surge una controversia de tipo estético, y se dan cambios en las expresiones culturales de algunos sectores sociales, pues las de ideas euro-centristas predominaban, y eran determinantes para la población, en tanto disponía el estatus que se otorgaba a los estándares o moldes que pretendían encerrar la conducta de un nicho. En su mayoría, pretendía desconocer las raíces culturales del territorio isleño, que, por otro lado, se constituía a partir de ese conjunto de europeos junto con comunidades negras, esclavizadas traídas del África.

Ahora bien, en el contexto cultural y sonoro del siglo, aproximadamente para la década de 1830, la música de *contradanza* predominaba en los salones, y era la que acompañaba los momentos del baile, en los que el movimiento dancístico era determinado por figuras específicas, que fueron cambiando a medida que el término *contradanza* iba siendo asimilado de otra manera, y posteriormente pasa a ser llamado *danza*. Pero estos dos términos para la época fueron controversiales, ya que no se tenía claridad en diferenciar uno del otro.

En la misma década, Esteban Pichardo<sup>47</sup> proporciona un diccionario que se convierte en el primer referente de los estudios de la lengua española, en la isla de Cuba llamado *Diccionario provisional*. Una década después, presenta una segunda edición, en la que agrega la definición de lo que figuraba en ese entonces el término *danza*:

«[...] Baile favorito de toda estas Antillas y generalmente usado en la función más solemne de la capital, como en

---

<sup>47</sup> Esteban Pichardo: (1799-1879) Geógrafo Cubano. Entre sus obras más destacadas se encuentra *Itinerario general de isla de Cuba*.

el más indecente *Changüi*, del último rincón de la isla [...]» (Pichardo: 1862, p. 89)

En la misma descripción, aparece el término *contradanza* y señala lo siguiente:

«[...] La contradanza, como antes se denominaba, se considera en su parte musical de un estilo peculiar y afamado [...]» (Pichardo: 1862, p. 89)

En otra parte, se dedica un pequeño apartado con respecto a la definición de *Contradanza*<sup>48</sup>.

Ahora bien, el diccionario sugiere tratar con la misma definición los dos términos, pero ¿Por qué se dio ese cambio si aparentemente se trata de lo mismo?

En la época, aunque la contradanza era el baile preferido y aceptado ante las sociedades blancas, existía un tinte de desprestigio sobre los oficios artísticos. La danza y la música usualmente no eran aceptadas como un oficio, o no se les veía como tal, dando lugar a ciertos prejuicios que no permitían que el desarrollo musical de las poblaciones de blancos aumentara.

Se preferían oficios como las leyes, la medicina, etc. La negativa ante la aceptación de la música como un oficio y el desinterés, afectó a la conservación de la música que llegaba de Europa, dando cabida a contradanzas criollas que no detenían su producción y pasaban a ser preferidos por las comunidades burguesas, esto permitió a las sociedades negras sentirse aceptados e integrados ante un nicho, que poco a poco generaba aceptación ante la música que se iba forjando. Al mismotiempo, debido a la posterior decisión de la población blanca a ejercer el ejercicio musical, se posiciona el interés de la música producida en la isla.

Esa música, producto de la expresión criolla, se utilizaban bastantes componentes de las contradanzas de tipo europeo, y diferenciar unas de otras era un ejercicio que no todos podrían ejercer a mayor profundidad, y no es de extrañarse, ya que el

---

<sup>48</sup> Véase Danza (Pichardo: 1862, p. 68)

referente más cercano precisamente eran los acervos franceses, italianos y españoles.

«[...] El empleo de las trompas lo sabemos tradicional en la sonoridad del minuet y contradanzas del 700. Con haberle añadido el fagot... el conjunto hubiera podido ejecutar a Mozart y Haydn [...]» (Galán:1997, p.123)

Sin embargo, ya se generaba un designio a ciertas reacciones musicales criollas, que pasan a ser reconocidas como *Danza*.

La contradanza por otro lado, permanece en vigencia como término, el cual no era muy clara su designación, y que al utilizarse se hacía referencia más bien a las *Cuadrillas*<sup>49</sup>. Ahora bien, en este paso de intentar definir el estilo de *Danza* surgen algunas controversias, en el intento de aclarar de algún modo el porqué del nuevo designio que iba reemplazando a la contradanza. Se supone que esta pasaba a ser obsoleta, por cambios que iban dando forma al nuevo estilo que se empezaba a llamar *Danza*, pero ¿Cuáles eran esos cambios destacados que sugerían un nuevo nombre? Pues bien, con respecto al baile que acompañaba la *Danza*, algunas figuras que se proponían, fueron utilizadas anteriormente en otros estilos de contradanza: de tipo inglés y francés, y posteriormente en la *Danza* estas figuras eran llamadas de otro modo.

«[...] Sugiere que de su etapa anterior una figura aún persiste en la Danza. Pero resulta que todos los nombres de las figuras existían desde el siglo pasado en España. Además, ya se habían utilizado en la contradanza francesa e inglesa [...]» (Galán:1997, p.124)

---

<sup>49</sup> Estilo de música y también danza de salón, herencia de la música francesa, antiguas contradanzas del siglo XVIII.

Al parecer, lo que correspondía como *Danza*, no proponía muchos objetos innovadores como se pretendía. Asimismo, lo que respecta a la parte musical, al menos en su forma, no hubo cambios. En ese sentido solo se estaría dando una sustitución de un nombre.

Esto lo hace notar Pichardo, que según lo menciona anteriormente en su diccionario: la contradanza es como se le llamaba anteriormente a la danza. Ahora bien, hay que tener en cuenta que como lo afirma Natalio Galán<sup>50</sup>, en Cuba las definiciones, sobre todo, las que se refieren a la música popular, no son muy exactas, y se le puede atribuir a una sola palabra diferentes significados.

Pero es de extrañarse que ese cambio no se haya valido de nada, y simplemente se diera sin motivo alguno. Pues bien, esta intención de cambio, ocurre a consecuencia de que la *Danza* permanecía inmersa como variación de algunos momentos, más que todo en las segundas partes de algunas contradanzas, ya que se empezaba a incluir más movimiento, pero esta característica empieza a ser identificada por como Danza criolla. Precisamente es la personalidad cubana, incluida en las Contradanzas tradicionales europeas.

Ahora bien, con respeto a estas categorías, como primera medida, existía la contradanza española, que era para ese entonces la que predominaba sobre todas las danzas, pero detrás de este predominio se encontraba también la contradanza cubana, que era como se le conocía en Europa a este tipo de contradanza que era hecha por cubanos, y que llegaba a esos territorios. Esa era la misma contradanza criolla, que así era como se le conocía, pero en Cuba. El carácter más movido, el contraste de esa segunda parte que incluían las contradanzas criollas (o cubanas) llamaron la atención lo suficiente para declarar esta música como un peligro a las costumbres españolas:

---

<sup>50</sup> Natalio Galán: (1917 – 1985) Musicólogo y compositor cubano, formado en la Habana en el Conservatorio municipal de Música.

«[...] En esa década la contradanza española está en franca competencia con la contradanza cubana. Aquélla ha logrado imponerse en la corte madrileña a tales extremos que luego Pedrell consideró dañinos para la música popular española. [...]» (Galán:1997, p.128)

En la Habana, fue donde más se consumió esta música criolla, de la que luego aparece como termino general, para agrupar el compendio español, francés y hasta italiano el nombre de danza, que crecía como música que iba en contraposición a las costumbres españolas, y que, a escondidas, hacia parte del gusto del lugareño, que prefería las creaciones musicales locales, para satisfacer esa necesidad expresiva propia del lugar donde habita, y alejarse de pretender sacar copia de otras culturas que no pretendían reconocer los componentes tradicionales del nativo isleño, que de hecho venían de diferentes lugares del planeta.

Esa realidad hegemónica, que prevalece en algunas costumbres, cambiaba con el simple hecho de aceptar significados y componentes expresivos que nacían del creciente nacionalismo musical.

Para referirnos al Danzón es preciso abarcar cuatro factores esenciales para la comprensión de esta música:

a) *el baile*: la influencia de la danza fue fundamental en el ritmo, pues la música estuvo en función, generando cambios en los ritmos y la velocidad. Maya Roy<sup>51</sup>, dice:

«[...] La pasión por la danza es uno de los rasgos principales de la sociedad colonial. El minué, el rigodón, y sobre todo la contradanza, hacen furor [...]» (Roy: 1998, p. 85)

b) *las migraciones*: estas fueron impuestas especialmente por: Francia y España. Al igual, comunidades de origen africano traídos a cuba por los colonizadores.

---

<sup>51</sup> Maya Roy: Profesora de la universidad de Paris- VIII. A escrito diferentes documentos sobre la relación de Cuba con la música salsa. <https://herder.com.mx/es/autores-writers/maya-roy>

«[...] La mayoría de los especialistas cubanos considera que la contradanza fue introducida en Cuba por los emigrantes franceses de Santo Domingo y Nueva Orleans a finales del siglo XVII [...]» (Roy: 1998, p. 86)

c) *los compositores*: Arreglistas y transcritores que se dedicaron a recopilar y a transmitir la música tradicional cubana a través de las partituras, como el catalán Juan Casamitjana<sup>52</sup> y nacionales como Failde.

«[...] Juan Casamitjana, sentado a la mesa del café *Venus*, vio pasar a una de aquellas comparsas famosas, la del cocoyé, [...] la canción le gustó tanto que la transcribió y compuso una partitura que interpretó días después la banda de música del regimiento de Cataluña [...]» (Roy: 1998, p. 89)

d) *la música extranjera*: Por ejemplo, la contradanza y la tumba francesa, traída de los haitianos esclavos que viajaron junto a los franceses.

«[...] El cinquillo, que ya estaba presente en las músicas de la tumba francesa, se incorpora a la tradición de las comparsas-congas de las fiestas de mamarrachos [...]» (Roy: 1998, p. 86)

Estos elementos propiciaron insumos al estilo, que le permitió forjar su esencia musical, popularizándose para todos los sectores sociales, abriéndose campo en la tradición de la isla de Cuba. Parece ser, que el Danzón decidiera negarse a la desaparición, tratando de mantener su popularidad durante décadas. Los compositores, arreglistas y directores de orquestas se aferraron al gusto musical nacional, a su encanto invaluable, negándose a la posibilidad de que su música perdiera la popularidad ya adquirida, garantizándole al público lo que quería con respecto a sus exigencias musicales, con la intención de fortalecer y hacer conocer su tradición musical.

---

<sup>52</sup> Juan Casamitjana: (1805- 1881) Músico flautista, compositor y director de origen catalán.  
<https://cubaenlamemoria.wordpress.com/2016/03/15/abre-que-ahi-viene-el-cocuye/>

El influjo musical europeo se impone en la vida de los habitantes de Cuba. Aproximadamente hacia finales del siglo XVIII, las sociedades burguesas llenan sus salones con música cortesana, en la misma época se da la apertura de las primeras academias de baile y en la Habana se da autorización a los bailes públicos, generando un fenómeno a raíz de la necesidad de músicos. Para las poblaciones de color, llegadas al territorio isleño a manos de los colonizadores españoles que procedieron a transportar grupos de esclavos negros procedentes de África, en ese entonces, tenían la oportunidad de generar un ascenso social al momento de aprender música, tocar un instrumento europeo creaba un estatus, eso sí, con permiso de sus amos si les permitían aprender, dando paso a los primeros talentos instrumentales mulatos.

La música europea que empieza a sonar en la isla es la contradanza, se considera que esta, llega a territorio cubano gracias a los emigrantes franceses que huyen de la revolución haitiana. Sin embargo, según expone Maya Roy en el libro "*Músicas cubanas*" esta música ya era conocida en el territorio cubano a mediados del siglo XVIII, traída desde España, pero aun así seguía presente la influencia francesa por la popularidad de su baile en los salones y corte española, a razón de la intervención de los borbones en la corona. También es posible mencionar otra influencia por parte de los ingleses, con una contradanza de carácter más criollo, establecida por el paso a la isla de Guadalupe y su despojo a los franceses.

Estas influencias empiezan a dar forma a la contradanza de origen cubano, como por ejemplo la pieza "*San Pascual bailón*" que es considerada la primera contradanza criolla, compuesta aproximadamente a comienzos del siglo XIX, obra anónima escrita en 2/4, medida que será considerada por los compositores de color, calificada como la más asertiva para la expresión de sus ritmos. En las partituras musicales, de obras creadas en el territorio isleño, existía la costumbre de mostrar que tipo de contradanza era, escribiendo en ellas un indicativo, por ejemplo: contradanza cubana. En el momento que la música salía de la isla la indicación cambiaba por otro nombramiento: contradanza habanera, esto para aclarar la diferencia de las contradanzas de procedencia europea. Se genera confusión a

propósito de la segunda designación, bajo el mismo término se encuentra también la habanera<sup>53</sup> cantada, estilo de procedencia cubana, acogida en España y otros países latinoamericanos.

De la mano de las contradanzas compuestas por compositores negros y mulatos, empieza a crecer la identidad de la música cubana, que es producto de diferentes componentes culturales que llegan al territorio, uno de ellos, que interviene en el ritmo de las contradanzas y que es adoptado por los músicos es el cinquillo. Este es, básicamente una célula rítmica (corchea, semicorchea, corchea, semicorchea, corchea) adoptada para la realización de un nuevo estilo de contradanza, que se considera, según una cita de Maya Roy de la “Gaceta de la Habana” del año 1852, que tiene “una notable superioridad sobre las antiguas contradanzas, pues rompen con la monotonía propia hasta entonces del acompañamiento, sobre todo en los bajos” (Roy:1997, p.90). Este ritmo de procedencia haitiana llega como consecuencia de los grupos migratorios de franceses que deparan en Santiago de Cuba junto con sus esclavos, criollos haitianos que son arrastrados por sus amos y que llevan consigo costumbres, tradiciones y música que llama la atención y empieza a ser incluida en el entorno tradicional de la región, como el canto traído por los esclavos llamado “el cocoyé”, su melodía es adaptada y manipulada, no premisamente por los mismos haitianos. Cuenta la tradición que un músico de origen catalán llamado Juan Casamitjata transcribió la melodía y los ritmos para realizar una adaptación del canto a la banda de música del régimen de Cataluña. Maya Roy relata lo siguiente:

«[...] Una tarde de agosto de 1835 un músico catalán, Juan Casamitjata, sentado a la mesa del café *Venus*, vio pasar a una de aquellas comparsas famosas, la del Cocoyé, dirigida por dos mulatas célebres en la ciudad, María de la Luz González y María de la O.

---

<sup>53</sup> Habanera: Ritmo creado en Cuba que data del siglo XIX. Se considerada fue la adaptación por parte de las poblaciones negras del baile europeo *Country-dance*.  
[file:///C:/Users/JONATHAN/Downloads/Dialnet-PrimeraAproximacionALaHabaneraEnCataluna-2937091%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/JONATHAN/Downloads/Dialnet-PrimeraAproximacionALaHabaneraEnCataluna-2937091%20(1).pdf)

Soguendo: la canción le gustó tanto que la transcribió y compuso una partitura [...]» (Roy: 1997, p. 83).

La melodía del “Cocoyé” gana bastante popularidad, sus adaptaciones llegan a ser parte del repertorio de conjuntos de bandas.

Ahora bien, las contradanzas se popularizan en la mayor parte de la isla, el ritmo criollo y cubanizado en los que se proponen ritmos sincopados es aceptado por los bailadores de la época, estos a su vez van transformando la danza que se realiza con figuras, por una que propone un encuentro de parejas enlazadas. Las contradanzas, a propósito de lo instrumental, eran interpretadas por orquestas llamadas “típicas” formadas por una cuerda de vientos compuesta por: un trombón, un figle, un cornetín y dos clarinetes. También un grupo de cuerdas frotadas: dos violines y un contrabajo. Por último, se complementa el conjunto con una cuerda de percusión: timbales y güiro. Este tipo de formato más adelante empieza a sufrir algunos cambios, a gusto de los músicos que disponen de nuevas propuestas, dando paso a formatos instrumentales propios que se popularizan.

Las variantes musicales criollas que se introducen en las contradanzas empiezan a dar como resultados nuevas combinaciones. Los ritmos y melodías que se organizan como expresiones propias de la isla, previstas del encuentro entre las culturas vistas anteriormente, se consolidan como propuestas que van aportando a la tradición cubana. La música de contradanza que tuvo mayor auge en la parte este de la isla, va llegando a las tierras que hacen parte de la costa norte. En Matanzas provincia de Cuba que es conocida a partir de la primera mitad del siglo XIX por su fuerza artística, apodada también como la Atenas de Cuba, es donde las melodías del danzón suenan por primera vez, a manos del compositor cubano Miguel Failde Pérez<sup>54</sup>.

En el año de 1879 da a conocer su pieza titulada “las alturas de Simpson”, esta composición es considerada como el primer danzón. El nombre con el que es

---

<sup>54</sup> Miguel Failde: (1852-1921) Músico compositor y director nacido en Matanzas, influye en la tradición cubana creando la música de danzón. <https://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/audio-del-dia/113-audio-del-dia/1696-audio-del-dia-miguel-failde>

denominado el nuevo estilo de Failde, según relata Maya Roy es utilizado en años anteriores en algunos escritos: El periódico “*Aurora del Yumurí*” publica un artículo titulado “baile con danzón” del año 1860, este dedicado a la velada que tuvo como propósito recaudar fondos para la guerra que se libraba con Marruecos.

Las composiciones en este nuevo estilo, eran muy similares en su forma a la contradanza, pues de ahí parte Failde para empezar a innovar. Inicia por la instauración del compás de 2/4 para la escritura, en la pieza de “las alturas de Simpson” conformada por tres partes que son diferentes, empieza con una introducción que al mismo tiempo sirve de transición para los demás temas. Se repetía tantas veces que era necesaria la introducción para dar paso a las melodías principales que daban continuidad a la pieza. El baile inicia con las parejas agarradas, e imitan un paseo, esta transición se repite y se realiza antes de pasar a la parte bailada con las parejas agarradas. En los encuentros musicales las orquestas típicas, eran las que se encargaban de darle vida a estas melodías. Entre las más importantes, podemos nombrar algunos, como la orquesta de:

- Raimundo Valenzuela. (1848-1905) Músico pedagogo y director de orquesta, nacido en Santo Antonio de los Baños, Cuba. Uno de los creadores y exponentes de las orquestas danzoneras.
- Félix González. (1877-1967) Músico cubano, director de orquestas típicas. Fue profesor de la Academia Provincial de Música de la Habana. En el año de 1915 organiza su orquesta en la que José Belén Puig participa.

Más adelante, el formato es interpelado por una nueva instrumentación que es más cercana a los conjuntos de cámara y que empieza a ser la instrumentación preferida y predilecta para el Danzón.

La Charanga francesa, conformada por: El piano, que es incorporado a finales del siglo XIX, la flauta hecha en ébano, el clarinete que sigue estando presente y no es reemplazado, contrabajo, violines, güiro y pailas criollas. Este formato cambia radicalmente el timbre de la música de danzón, dando paso a secciones más largas y protagonizadas inicialmente por la flauta, el piano y los violines. Las piezas tenían un talante instrumental, que exigía un nivel más amplio en la interpretación. Los

compositores, en su mayoría negros y mulatos, realizaban obras en las que incorporaban elementos melódicos de música que, para la época, hacían parte del repertorio popular, realizaban versiones con fragmentos melódicos reconocidos, sacados también de obras de Zarzuelas y operas.

Las orquestas de charanga, adquieren bastante reconocimiento, su timbre generado por la instrumentación, es adoptada y popularizada por los músicos de la época. Su nombre pasa de charanga francesa a simplemente charanga. Entre las primeras orquestas conocidas con este formato, está la del músico y flautista cubano Octavio “tata” Alfonso. En el periodo aproximado de principios del siglo XX reina la música inspirada bajo los términos instrumentales de las orquestas charrangueras, que van reemplazando a las orquestas típicas para forjarse en el estilo del danzón. En el mismo periodo, más exactamente en 1910 según la escritora Maya Roy, en la historia oficial José Urfé incluye en el danzón un fragmento un poco más acelerado en forma de montuno, siendo este agregado sonoro inspiración en la música de Son que venía sonando desde tiempo atrás en la parte oriental de la isla, haciéndose conocer más adelante en la Habana y llegando a volverse muy popular. En los años veinte, aproximadamente, los músicos danzoneros notaban que el son se iba abriendo paso ante las preferencias musicales de los bailadores y el público oyente. Precisamente ha sido el afán por que el danzón siempre sobresaliera.

Impedir que su ritmo, su instrumentación y toda la tradición bajo el marco danzonero no muriera fue la tarea de los compositores, que con cambios que eran innovadores para la época esta música siguió sobresaliendo. Por ejemplo, se realizaban versiones de los mismos sonos conocidos en ritmo de danzón, una de ellas hecha por Antonio María Romeu<sup>55</sup> titulada “tres lindas cubanas” pieza muy conocida hasta en nuestra época.

---

<sup>55</sup> Antonio María Romeu: (1876-1955) Músico cubano, pianista y compositor destacado, divulgador de la música cubana y conocido por su maestría para realizar danzones. [https://www.ecured.cu/Antonio\\_Mar%C3%ADa\\_Romeu](https://www.ecured.cu/Antonio_Mar%C3%ADa_Romeu)

### 3.3.2 El Danzón cantado

En el siglo XIX el danzón fue una propuesta musical instrumentalailable, importante para la identidad de los pobladores. Sufró cambios sustanciales por sus pensamientos ideológicos, por su función social y de lucha artística contra los españoles. Las difusiones por parte de los sectores populares se encargaron de brindar la oportunidad de conocer y de hacer propia esta música. Aunque el danzón tenía bastante popularidad en sus verbenas no era lo único que sonaba, con el paso del tiempo, llegaron a difundirse sonidos que empezaron a llamar la atención: los boleros, la guaracha y hasta música extranjera, entre ellos el tango que llegaba a la isla, esto por ser un importante puerto marítimo. La diferente música que se escuchaba proponía en su formato un cantante, con él se hacían sonar letras que compartían diferentes mensajes, esta influencia de música cantada dio paso a innovar en la propuesta musical y en el formato del danzón, generando un nuevo estilo, que era el danzón cantado. Este conservaba los elementos musicales característicos del danzonete, que ahora da sustancial protagonismo a los cantantes.

Este nuevo formato fue tendencia para la década de los 30, las orquestas como Orquesta Gris y la Orquesta de Cheo Belén Puig implementaron este estilo, que competía con otros géneros y cantantes ídolos presentados en los medios de difusión. En la época ya la música instrumental perdía popularidad, la preferencia de la comunidad cubana iba en dirección de los géneros que incluían cantantes. Dentro del furor de este estilo musical, crece uno de los ídolos de la época, el cantante Pablo Quevedo que con su voz sobresale haciendo música de danzón cantado, quizás, uno de los grandes cantantes cubanos que era reconocido como “el divo de la voz de cristal”. Murió en el año de 1936 dejando todo un legado sonoro que ha sido parte crucial para la historia de la música cubana.

Para la década de los treinta, el estilo de danzón cantado era el preferido para el baile, con respecto a sus letras, estas no hacían referencia a la situación social de la isla, que en ese momento vivía circunstancias difíciles por sus problemas económicos en pleno periodo de régimen dictatorial. A finales de los treinta, la

popularidad del género empieza a bajar debido a que se reconocen otros géneros musicales provenientes de Cuba. Además, las variantes del son y la música que venía de Norteamérica con las orquestas de jazz-bands llamaban la atención del público, al mismo tiempo para las fechas mueren dos de los grandes ídolos que hacían brillar al estilo con sus voces, Fernando Collazos en 1939 y Pablo Quevedo en 1936.

A finales de los años 30 periodo donde el estilo del danzón cantado empieza a pasar a un segundo plano, en el año de 1937 Antonio Arcaño<sup>56</sup> crea su orquesta y la llama "Orquesta de Arcaño y sus maravillas" con la que la música de Danzón empieza a coger otro rumbo. A los nuevos danzones se les empiezan a incluir elementos musicales procedentes de Norteamérica, de estilos como el Fox-trot y el Charleston, la mezcla permite el paso a un nuevo estilo, a un danzón que tiene componentes notoriamente diferentes al tradicional, ritmos que fueron modificados y adoptados de una construcción que no se le atribuye aun solo autor o compositor, más bien es el producto de la obra colectiva, de la aceptación musical de las orquestas y compositores que insistían en la preservación del danzón.

El afán de incorporar material nuevo e innovador que le genere interés al público bailador da como resultado un nuevo estilo que incluye un talante sincopado, esto lo intenta añadir el compositor y contrabajista cubano Orestes López en sus nuevos danzones. En la parte final de las piezas se empieza a agregar un montuno<sup>57</sup>, esto permite hacer más larga las piezas musicales, generando la oportunidad que otros instrumentos sobresalgan con improvisaciones. Antonio Arcaño se refiere al tema en una entrevista del año 1982 diciendo, "*Desde el año 1930, Orestes López y yo andábamos por los cabarets y otros lugares tocando y haciendo descargas, y el estilo mambo ya caracterizaba sus interpretaciones... En 1940 a Orestes López se le ocurre en la última sección de uno de sus danzones un montuno al estilo de los que ya se venían tocando desde antes por la orquesta, escribiendo las partes*

---

<sup>56</sup> Antonio Arcaño Betancourt, (Cuba 1911-1994) Músico intérprete de flauta y director de la Orquesta de Arcaño y sus maravillas. [https://www.ecured.cu/Antonio\\_Arca%C3%B1o](https://www.ecured.cu/Antonio_Arca%C3%B1o)

<sup>57</sup> Montuno: Momento de una pieza musical que se repite, en estilo de pregunta respuesta. Puede introducirse solos instrumentales. [https://www.ecured.cu/Son\\_montuno](https://www.ecured.cu/Son_montuno)

*fundamentales de acuerdo con la concepción del mismo, y así este danzón cuyo título fue Mambo, le da nombre a los que hace rato veníamos haciendo. Después yo le puse a este estilo ritmo nuevo” (Torres, 1997).*

Este nuevo componente al que Arcaño empieza a llamarle “ritmo nuevo” es incluido para la consolidación de un estilo nuevo, al que se le empieza a conocer como Danzón-mambo. Existe la controversia sobre a quién se le atribuye la inclusión de un montuno a un danzón, aunque Orestes López y Arcaño antes del “ritmo nuevo” indagan en el estilo mambo, que precisamente es el estilo sincopado interpretativo de los montunos, según una cita de Odilio Urfé<sup>58</sup> *“Arsenio Rodríguez, gran sonero, fue el primero en incorporar en el seno de los septetos o conjuntos el nuevo ritmo emanado de las Maravillas de Arcaño”*. A su vez otros investigadores afirman que en la pieza *Rareza de Melitón* de Israel López (Cachao) estrenada por la orquesta de Arcaño, aparece escrito un tumbado sincopado, convirtiéndose en el primer danzón con este material musical escrito. A si pues se le atribuye la creación del estilo danzón-mambo a Israel López y no a Orestes que era músico de la orquesta de Arcaño. Ya Arsenio Rodríguez en ese entonces tocaba ese estilo sincopado que le llamaba mambo o candela.

En ese sentido, ha sido la creación conjunta la que dio paso al estilo del Danzón-mambo. Los músicos: Israel López, Antonio Arcaño, Arsenio Rodríguez, Orestes López, eran músicos con una amplia experiencia en la tradición danzonera, al momento de darse a conocer los estilos y gustos nuevos que iban surgiendo del público bailador, los músicos danzoneros buscaron contribuir a la conservación del estilo, generando cambios e incluyendo elementos que hicieron del Danzón un estilo perdurable, e innovador que nunca paso al olvido.

Ahora bien, han sido dos fuentes las que determinaron elementos armónicos y melódicos al estilo del danzón-mambo: la primera, del estilo del propio danzón y la segunda, de la música norteamericana que a su vez venia incluida en el cine. También la comedia musical y las agrupaciones que con su música de Jazz

---

<sup>58</sup> Odilio Urfé: (Cuba 1921-1988) Músico pianista, musicólogo y director de orquesta.  
<https://www.vintagemusic.fm/es/artist/odilio-urfe/>

influyeron en la musicalidad de la isla, siendo estas difundidas por los medios de defunción.

Empieza a aparecer en el estilo elementos armónicos que usualmente no se utilizaban, como por ejemplo las quintas paralelas, los acordes con novena y oncenava, armonía cromática, el uso frecuente de acordes disminuidos, esto último propio de la música norteamericana. En el danzón *Permanganato*<sup>59</sup> de Antonio Arcaño y sus maravillas por ejemplo se puede notar la utilización de acordes con novenas.

Ahora bien, la propuesta armónica que se empieza a implementar en el danzón-mambo, en síntesis, es la elaboración de progresiones más complejas y elaboradas, realizando sustituciones que mantienen sus funciones armónicas. Esta elaboración da paso a su vez a la producción de melodías utilizando no solo las escalas mayores, menores o menores armónicas, se empiezan a incluir escalas disminuidas y de tonos enteros. No solo las inclusiones de los caracteres expuestos, empezaron a ser parte del estilo, hay que agregar también el uso de algunos temas centrales de obras conocidas de música norteamericana o clásica, como es el caso de la pieza *Caragua se botó*, de Orestes López, que incluye un fragmento de la Petit Suite del compositor francés Claude Debussy. Es evidente que en la época surge el interés por buscar algunas mezclas que fueran asertivas y al mismo tiempo permitieran al estilo seguir innovando en diferentes aspectos.

Arcaño por ejemplo, con su orquesta utilizaba un cuarteto de cuerdas completo, además en la misma propone un gran número de violines con los que consigue otro timbre fuera de lo habitual, Dice Arcaño *“Yo era muy exagerado y hubo danzones en que grabe hasta con dieciséis violines”*. (Torres: 1997). Esto dio paso a la conocida orquesta “Radiofónica”, con la que Arcaño a aproximadamente en los años 40, cambia su concepto y vuelve a la música netamente instrumental para sus presentaciones radiales.

---

<sup>59</sup> Pieza Permanganato de Antonio Arcaño y sus maravillas del álbum Danzón Mambo. Link del audio. <https://www.youtube.com/watch?v=BqVm3dTcoi8>

La orquesta hace su propia contribución al estilo, otra innovadora fórmula que perdura en su música, agrega la tumbadora en las partes donde no intervienen las pailas o timbales. Ahora bien, Arcaño afirma que la inclusión de las tumbadoras en el estilo se le atribuye al hermano de Arsenio Rodríguez llamado Israel Travieso, conocido como "Kike", tumbador de su orquesta. Estos aportes que van haciendo del estilo algo diferente, siguen afirmando que la consolidación del danzón-mambo ha sido un trabajo de creación conjunta, de ir agregando y mezclando ritmos, timbres, componentes musicales provenientes de diferentes estilos, manipulados por los conocedores músicos danzoneros y aceptado por el gran público bailador.

En el danzón-mambo, con referencia al ritmo, se empieza a implementar sincopas para las últimas secciones de las piezas en el piano, las cuerdas frotadas y el bajo, esta parte correspondería a los montunos que empiezan a ser parte esencial del estilo. El ritmo estable de la base percutida contrastaba con los ritmos repetitivos de los demás instrumentos. En los danzones no era habitual utilizar estos recursos sincopados, pero es precisamente la combinación lo que impulsa a los danzoneros utilizar tumbaos y llevar al ritmo a jugar con ideas provenientes del son, ya que para este estilo si era habitual la utilización de montunos. Precisamente la importancia del danzón-mambo radica en que se empieza a escribir en este estilo los caracteres rítmicos de los tumbaos.

Las variaciones rítmicas no solo han sido producto de la influencia del son, también de la música de Jazz, blues, ritmos que hicieron parte del momento musical de la isla. Se puede escuchar, por ejemplo, retomando la citada anterior, el danzón-mambo *Permanganato*, la primera parte que sirve como introducción, el ritmo que hacen todos los instrumentos a la vez, aunque sea una sección corta, parte de la idea rítmica de la corchea swing, típica del jazz, que correspondería en un contexto de medida de 4/4 a una unidad de primera división con puntillo, seguido de una unidad de segunda división. Aunque hay que aclarar que el ritmo suena similar, la escritura en este corte no es la misma, ya que este fragmento introductorio del danzón lo que sonaría como corchea swing en realidad sería en un contexto de

medida de 2/4 una unidad de segunda división con puntillo, seguido de una unidad de tercera división.

El estilo, con su variedad rítmica, instrumental y melódica que se desarrolló en el marco de la tradición danzonera, hizo parte de los espacios fiesteros, más que todo de las comunidades negras o mestizas, afirmaban los bailadores de la época donde el danzón-mambo no dejaba de sonar, que este estilo denotaba una complejidad rítmica que no era fácil seguir con los pasos, para las sociedades blancas era complejo tratar de bailar al son del estilo, su entorno musical no utilizaba los aspectos rítmicos que hicieron del danzón-mambo lo que era.

Los aspectos socio políticos que se presentaban en ese entonces hicieron de la música una alternativa de difusión, cosa que sería aprovechada no solo por el apoyo sustancial que mantuvo algunas orquestas con las ideas del Partido Socialista Popular, también por el hecho de difundir a mayores grados el estilo. Arcaño, por sus ideas progresistas que compartía con el partido, se prestaba para su apoyo, gracias a la popularidad que alcanza la orquesta con ayuda de la emisora de radio la "Mil Diez", que en ese entonces alcanza un grado de importancia en los oyentes cubanos, esto hace relucir la música de la orquesta, también el estilo de danzón-mambo que incluso procuraba acompañar un ideal social y político.

Ahora bien, el encuentro con el ámbito social y su comercialización influye en el estilo, pero también, el baile que era precisamente algo complejo para algunos individuos, contribuyo con la inspiración para empezar a implementar cambios al estilo. Arcaño y su orquesta, trabajan en tratar de solucionar precisamente esa complejidad a la hora de bailarse, trataban de encontrar que el danzón-mambo fuera cómodo para todo bailador. En su música intentan bajarle al tiempo, tratan de hacer menos ritmos sincopados en la percusión, estos intentos fallan para el encuentro de alguna solución al problema. Es entonces cuando el músico, compositor y violinista cubano Enrique Jorin Oleaga, propone solucionar ese problema, nota que la parte de mayor dificultad a la hora de bailar un danzón-mambo es la última, e intenta agregar en este segmento melodías sencillas que no tuvieran muchos ritmos sincopados. Este carácter de sencillez rítmica que no abusa de la sincopa donde se

procuraba realizar melodías con la combinación de figuras sencillas, da paso a un nuevo estilo llamado Cha cha chá. *“Tal procedimiento dio como resultado que los acentos que se encuentran en la segunda mitad del primer y segundo tiempo del 2/4 en el mambo fueron desplazados hacia el inicio del tiempo en el Cha cha chá”*. (Torres: 1997).

### 3.3.3 El chachachá

La influencia de manifestaciones culturales y sociales, han permitido diferentes cambios del danzón en el transcurso del tiempo, dando como resultado el estilo que conocemos hoy en día.

El danzón ha significado para los pobladores, ser el símbolo de las costumbres culturales de la sociedad cubana, gracias a ídolos y momentos fundamentales que influyeron en la creación de la música que hasta ahora sigue cautivando a los bailadores.

El desarrollo de los elementos musicales<sup>60</sup> del danzón, se pueden notar dos etapas, cada una desarrollada en un periodo de tiempo que se dio entre los años de 1900 a 1950 aproximadamente. Es importante mencionar, que al tratarse de los intervalos temporales que se toman dichas etapas, no se pueden designar fechas exactas:

- Primera etapa: este periodo de tiempo va desde comienzos del siglo XX hasta finales de los años 20 de la misma época, donde fue relevante el cambio de la orquesta típica<sup>61</sup> por la charanga francesa<sup>62</sup>, la aparición del danzonete<sup>63</sup> y la inclusión de rasgos musicales que se proponían como acompañamiento en la inserción de cantantes a las orquestas.

---

<sup>60</sup> Ritmo, armonía, melodía e instrumentación.

<sup>61</sup> Orquesta típica: Orquesta tradicionalmente compuesta por instrumentos de viento, pailas cubanas y güiro, proveniente de las bandas militares importadas a la isla por parte de la metrópoli española. <https://worldwidedubanmusic.com/2016/02/24/grupaciones-de-la-musica-cubana-la-charanga/>

<sup>62</sup> Charanga francesa: Conjunto instrumental compuesto a finales del siglo XIX. Alcanza mayor popularidad hacia el público bailador por su repertorio compuesto de danzones y su instrumentación que consistía de una flauta de cinco llaves, violines, contrabajo, piano, pailas cubanas y güiro. <https://worldwidedubanmusic.com/2016/02/24/grupaciones-de-la-musica-cubana-la-charanga/>

<sup>63</sup> El Danzonete: Ritmo tradicional cubano, variante del danzón que empieza a incluir el canto. Se considera como primer Danzonete la pieza “Rompiendo la rutina” (Link de la pieza

- Segunda etapa: La década de los años 30 hasta los años 50, es un periodo que permitió el crecimiento del danzón cantado<sup>64</sup>, estilo que surge del danzonete. Este periodo permitió el surgimiento del estilo de danzón-mambo y el chachachá (más adelante hablaremos de estos estilos).

Así pues, se le atribuye la creación del chachachá a Enrique Jorin, esta propuesta, por su sencillez rítmica permitió que las personas encontraran un estilo cómodo que se ajustara a la necesidad de las personas que buscaban una música que no fuera muy compleja para bailar.

En el estilo del chachachá, Jorin retoma algunos componentes y trae como referencia otros que más adelante se abordarán. Con respecto a la forma, se proporciona una primera propuesta en la pieza *“la engañadora”*<sup>65</sup>. Por otra parte, este tema contiene la esencia de lo que será la estructura del Chachachá: introducción instrumental - parte cantada - parte final. Las orquestas de la época se negaban a tocarla, ya que dudaban de su forma innovadora, lo que retrasó su estreno. Ya en 1952 la obra es finalmente estrenada.

El chachachá cuenta con características melódicas que han sido influidas esta vez de estilos musicales provenientes de España, tales como: el Chotis y los Cuplés, estos conocidos por la difusión en la televisión, radio y hasta show de cabarets del teatro de variedades español.

Las melodías bajo este estilo se distinguen por sus motivos repetitivos, de carácter rítmico simple, de líneas melódicas ascendentes o descendentes, construidas por la sucesión de intervalos pequeños. La misma pieza *“la engañadora”* sirve como ejemplo de esta característica, en la canción la melodía que realiza la voz tiene un motivo que se repite varias veces.

---

<https://www.youtube.com/watch?v=qQwSI0dwa2s> ) del compositor cubano Aniceto Díaz.  
<http://generosmusicalescuba.blogspot.com/2009/07/el-danzonete.html>

<sup>64</sup> Danzón cantado: Ejemplo <https://www.youtube.com/watch?v=BxcmfEAmQ9s>

<sup>65</sup> Pieza *“La engañadora”* del compositor cubano Enrique Jorin (link del audio de la canción [https://www.youtube.com/watch?v=OW\\_Fv3qfqsE](https://www.youtube.com/watch?v=OW_Fv3qfqsE) )

Estas características mencionadas sobre el estilo del chachachá las podemos notar por ejemplo en el chotis de Agustín Lara llamado “Madrid”<sup>66</sup>. En este se nota la repetición y la sencillez rítmica que tiene la melodía.

En referencia a la armonía en el estilo del chachachá, se retoman las funciones tradicionales, las progresiones son sencillas, sin tendencia a realizar modulaciones a tonalidades lejanas, no se utilizan frecuentemente las sustituciones y aún se conservan los acordes con novenas y oncenas que se suelen utilizar en el danzón-mambo.

La instrumentación en este estilo no varía: ya que el timbre de la charanga hace parte de su esencia sonora, en comparación con el danzón-mambo, este tipo de ensamble es aprovechado de otra manera. La orquesta en el chachachá se limita a servir como acompañante, para que la voz y los coros sobresalgan, por último, las partes instrumentales como los solos del piano son cortadas. La diferencia en la explotación tímbrica de la charanga en el chachachá y en el danzón – mambo está en que, *“este es un estilo netamente instrumental, con el cual se llevó a un alto nivel la forma de ejecución típica de la agrupación, mientras el chachachá es un género vocal-instrumental, donde la orquesta tiende a convertirse en modulo acompañante del coro de voces integrado por todos los músicos”*. (Torres: 1997). Esto quiere decir que, aunque en el danzón-mambo también se incluía la voz, los demás instrumentos de igual manera tenían protagonismo en las piezas, mostrando un nivel instrumental más complejo. En el chachachá es la voz la que sobresale, los demás instrumentos están a su función.

El chachachá gozó de popularidad al tratar de complacer a los oyentes con una música que se acercaba a los estilos variados de las poblaciones blancas, negras y mestizas, que era fácil de bailar, permitiendo dejar a un lado los prejuicios raciales de la época. El estilo por su popularidad también fue explotado, difundido masivamente convirtiéndose en parte del legado musical de la cultura cubana.

---

<sup>66</sup> Pieza “Madrid” del compositor español Agustín Lara, es grabada por primera vez en el año 1948. (link del audio <https://www.youtube.com/watch?v=4ZuPwt-rGpE> )

### 3.4 Pachanga

A pesar de la variedad de ritmos en Cuba, se menciona al Danzón y la Pachanga, pues estos estilos, son constitutivos para nuestra creación.

Los colonos europeos que llegan a tierras nuevas, especialmente a territorios del atlántico que eran desconocidos para ellos, se asentaron allí, con la intención de seguir expandiendo los territorios de los reinos a los que obedecían. Ante eso, se presenta un exterminio de los grupos nativos que habitaban esas nuevas tierras. Debido a esto, los colonos de origen europeo no contaban con suficiente mano de obra. Por esta razón, trasportan hacia el nuevo mundo, grandes grupos de personas de origen africano para ser utilizados como esclavos. Su cultura y su tradición junto con el roce europeo de estos grupos provenientes de África, influyó en el desarrollo de la identidad cultural de lo que empezaba a conocerse como el pueblo cubano.

Las poblaciones negras por su condición de esclavos, no contaban con la suficiente libertad para manifestar sus costumbres. Sin embargo, se enfrentaron a las circunstancias y adaptaron mucho de la ideológica católica, para mantener sus prácticas musicales, religiosas y festivas llenas de ritmos de tambores, en las que se incluyen los grupos yorubas<sup>67</sup>, que al tratar de seguir en la práctica de adoración a sus deidades, en el marco de imposición por parte de sus amos junto a los componentes litúrgicos católicos, unificaron los nombres de los santos de la iglesia junto con el concepto de los dioses Yorubas, tendiendo por ejemplo a confundir a Santa Bárbara con Changó, San Antonio con Elegua, a San Lázaro con Babalé Ayé, entre otros. Este sincretismo, entre las creencias yorubas con las católicas dio como resultado “la santería”, religión que se muestra como ejemplo de transculturización, por el enfrentamiento y aceptación de dos mundos diferentes.

Ahora bien, respecto a lo musical, las comunidades negras que se distinguían por sus ritos religiosos al son del tambor batá, empiezan a generar una simpatía con los

---

<sup>67</sup> Yoruba: Religión conocida también como Santería. Legado cultural de los esclavos africanos que mantuvieron sus costumbres de generación en generación.

bailes traídos desde Europa. Entre estos se encuentra la contradanza. Según Armando Cervantes, en relación a las afirmaciones de Alejo Carpentier, dice:

«[...] La aceptación que los negros tuvieron hacia la contradanza fue gracias a que esta respondía a un mecanismo análogo de calenda, el congo y otras rumbas creadas por los negros, de ahí que los músicos negros la adoptaran. [...]» (Cervantes: 2004, p. 03)

La contradanza llega a la comunidad cubana por medio de la primera colonia francesa de “Saint Domingue”<sup>68</sup>, a finales del siglo XVIII cuando estalla la revolución en Haití. Es así que los colonos franceses migran a Santiago de Cuba, llevando consigo su tradición musical, en la que se incluyen contradanzas criollas, resultado de las combinaciones culturales con las comunidades negras. Antes de la llegada de los migrantes, las sociedades más privilegiadas se deleitaban al escuchar y bailar música a ritmo de minué, danzas, entre otros. Con la llegada de los franceses, la actividad musical de la isla toma otro rumbo. Con el paso del tiempo, se vuelve relevante la música compuesta a ritmo de contradanza, que particularmente llegan al territorio cubano con cambios que ya la diferenciaban de la tradicional europea, esos cambios permitieron que los pobladores aceptaran las contradanzas y las transformaran para la creación de su propio estilo musical, generando después la contradanza cubana.

Esta música da paso a otros ritmos que harán parte de la tradición sonora cubana, que a su vez darán forma a otros estilos. Entre ellos está el danzón, estilo creado por la necesidad de las sociedades aristócratas de bailar música de duración corta, ya que las danzas que solían acompañar los encuentros sociales eran demasiado extensas. Así, en el año de 1890 en la ciudad de Matanzas, se compone uno de los primeros danzones titulado “Las alturas de Simpson”, escrito por el compositor cubano Miguel Failde. Al mismo tiempo, se consolida en el territorio isleño el son montuno, elemento musical considerado como uno de los primeros ritmos creados

---

<sup>68</sup> Conocido también como Santo Domingo francés. Colonia establecida por los franceses en la isla que se llamaba en ese entonces La Española.

netamente en cuba, que influye en la creación de la “salsa”. Esta expresión derivada de las comunidades afrocubanas del monte, incluye los vestigios de sus antepasados, con su tradición rítmica hecha con tambores.

El son, con un formato de tambores realiza un acompañamiento, a manera de colchón rítmico que no se apega a melodías, sigue un patrón de acompañamiento en el que se prestan repiques e improvisaciones por parte de los tambores, esto no altera a la melodía principal, ya que los tambores se encuentran en función de la misma. Siguiendo la intención musical de los ritmos criollos, y de las corrientes populares de la isla, los músicos se acoplan a los ritmos del son y empiezan a innovar incluyendo inicialmente el formato de septeto. Este incluye los siguientes instrumentos: tres cubano, trompeta, marímbula (instrumento que hacía el papel de bajo), maracas, claves, bongó y voz. Más adelante, gracias a su popularidad y a la acogida del público bailador que veía en el son una expresión de naturaleza netamente cubana, se empieza a implementar en su interpretación el formato conocido como charanga, que incluye los instrumentos: violines y flauta.

Ahora bien, la expresión sonora de Cuba empieza a llegar a territorio norteamericano. Después de la primera guerra mundial, Estados Unidos crece como potencia, generando ideales como la realización del llamado “sueño americano” que los emigrantes latinos pretendían hacer realidad. Los músicos de tierras caribeñas con la intención de adentrarse a nuevos territorios para enamorar al público estadounidense, le abrieron puertas a la música cubana, tomándose algunos espacios de Nueva York como Broadway, con presentaciones que permitían a ese público americano escuchar melodías provenientes de la música autóctona cubana. Por ejemplo, encontramos “el manisero”, pieza grabada por RCA Victor que se popularizó y llegó a ser un éxito a mediados de los años 30. El valor que ha ganado la música cubana permitió que en las salas de baile como “The Rumba” y “Rainbow Room” se irrumpieran los espacios con música de danzones, sones, congas, entre otros. Las calles de New York se vuelven testigos del movimiento que va creciendo, por parte de las comunidades de músicos latinos que impulsan la estancia de los ritmos caribeños en la gran manzana. Su popularidad da paso a un momento

cúspide, impulsado por las creaciones de los músicos cubanos, en el que se puede resaltar por ejemplo un ritmo nuevo, que fue conocido y popularizado con el nombre de Mambo.

Ahora bien, la historia de la música de Cuba, nos muestra que los ritmos o géneros que surgieron, que en muchos casos se mantienen aún vigentes, son consecuencia de encuentros culturales en los siglos pasados, de momentos de imposición y resistencia, que dieron como resultado la música que hace parte de la riqueza cultural de la isla. A su vez, esos sonidos han alcanzado un valor importante en diferentes países latinoamericanos, ayudando a contribuir a las comunidades en sus manifestaciones sonoras.

Como en la gran mayoría de música latinoamericana, en su estudio histórico es inevitable hablar del sincretismo. Este choque de dos realidades, cada una sujeta a sus tradiciones. Una de ellas, que es la cultura europea con sus ideas hegemónicas, busca la expansión y el dominio de territorios, y la otra que es la cultura de los primeros pueblos latinoamericanos, sometida a un cambio obligatorio, se da a la tarea de tratar de mantener su tradición.

El ejercicio de conservación se convirtió en un acto de tenacidad, practicada por los pobladores nativos que se negaban a la imposición cultural y a perder las tradiciones de sus territorios. Estos trataron de conservar algo de su cultura, como sus manifestaciones musicales que eran muy importantes para ellos. Ahora bien, los primeros pobladores de Cuba, llamado el pueblo Taíno<sup>69</sup>, tenían un canto típico llamado Areíto, con el que acompañaban sus diferentes encuentros sociales. Estos cantos eran acompañados con el tambor Mayohuacán y los pobladores seguían la música con movimientos dancísticos. A su vez, el Tequina, era la persona que tenía que cumplir dos tareas fundamentales en este encuentro: uno era cantar en el centro del círculo areitos que repetían los demás participantes del festejo a modo

---

<sup>69</sup>Taíno: Los pobladores taínos, son considerados como los primeros habitantes de la isla de Cuba y demás islas cercanas como: República Dominicana, Haití, Puerto Rico y Jamaica. Proviene del norte de Suramérica. [https://www.ecured.cu/Ta%C3%ADnos\\_\(etnia\)](https://www.ecured.cu/Ta%C3%ADnos_(etnia))

de coro, y otra gran tarea era dirigir estos cantos. Esto suponía un estudio disciplinado para los encuentros, que miraremos más adelante.

Las letras recordaban y exaltaban sus costumbres; las hazañas dirigidas por los más valerosos, le cantaban a sus dioses, a sus caciques y otros acontecimientos que intentaban no dejar en el olvido, haciendo un ejercicio de memoria por medio de este canto. Visto también, como uno de los tantos ejemplos de expresiones musicales que se resistían ante la hegemonía cultural, impuesta por la conquista española, que en el caso de la isla de Cuba fue adelantada por el español Diego Velázquez de Cuéllar<sup>70</sup>.

Los Tainos mayores con sus areitos, enseñaban a los jóvenes su cultura, su historia, comunicaban sus costumbres y expresaban su oposición contra los españoles, que compartían algunos cantos con las demás comunidades aledañas. Por ejemplo, el “areito de la libertad”, haciendo esta una costumbre como parte de ejercicio formativo por medio de la oralidad y el canto.

Fue entonces impuesta en la isla la cultura europea por las colonias españolas asentadas en el territorio, a mano de las tropas de origen africano, llevadas por los españoles como esclavos. Este grupo, expuesto a la voluntad de expansión española en tierras nuevas, contribuye en la consolidación de los ritmos cubanos, gracias a su tradición, tal como paso con los Tainos que se negaron en ese entonces a desaparecer. Ese grupo de esclavos, hacen resistencia, pero al mismo tiempo se acomodan a los estándares musicales, generando mezclas ante la necesidad de negarse a olvidar, que de cierta manera buscaban continuar con su tradición en los bailes y ritmos que empezaban a ser parte del entorno isleño.

La música europea empieza a tener una amplia acogida entre sus pobladores. Entre estos, los ritmos y las tradiciones, se encuentra la contradanza. Aunque esta tuvo su origen en Normandía, llegó al territorio de Cuba por embarcaciones de origen

---

<sup>70</sup> Diego Velázquez Cuellar: (1465-1524) De origen español fue un conquistador y primer gobernante de la isla de Cuba. [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/velazquez\\_diegode.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/velazquez_diegode.htm)

francés que escapaban de Haití, aproximadamente a finales del siglo XVIII, en busca de refugio en la isla por motivos de la revolución haitiana.

Según en el escrito, “*Solo de música cubana*” de Olga Fernández, los inmigrantes de origen francés edifican un espacio llamado “Tívoli” que haría la función de teatro. Adentro del lugar, en el que sus cimientos de forma novedosa fueron forjados con palma real, sonarían los “pasapiés” y las “contradanzas”, también sería el escenario de la orquesta dirigida por Monsieur Dubois<sup>71</sup>, acompañando la voz de Madame Clarais<sup>72</sup>.

En este espacio, la música de origen europeo tomaba fuerza, abriéndose paso ante los pobladores, que empezaban a familiarizarse con estos movimientos. El espacio teatral desaparece, pero deja un legado, con su nombre entre los pobladores llamado barrio “Tívoli” en Santiago de Cuba, para recuerdo de los primeros encuentros de espacios teatrales en la isla.

La acogida musical de la contradanza francesa, dio paso a su transformación un siglo después. Los Músicos como Manuel Saumell<sup>73</sup> e Ignacio Cervantes<sup>74</sup>, contribuyeron al origen nacional de la música cubana, con la composición de danzas criollas que eran básicamente contradanzas de origen cubano. Bajo este estilo, la pieza “*San Pascual Bailón*”<sup>75</sup> es considerada la primera danza criolla. La invención musical de estos dos compositores cubanos, fue suficiente para que sirvieran como influencia de la creación de ritmos como la habanera, la danza y entre ellos el danzón. Este último luego sería criticado y finalmente aceptado como uno de los ritmos más importantes para el desarrollo de la música cubana.

---

<sup>71</sup> Monsieur Dubois: Músico francés Director de orquesta y coro, que llegó a principios del siglo XIX a Cuba

<sup>72</sup> Madame Clarais: Cantante soprano de origen francés.

<sup>73</sup> Manuel Saumell Robredo: (1818-1870) Compositor y pianista cubano, considerado como el padre del nacionalismo música. [https://www.ecured.cu/Manuel\\_Saumell](https://www.ecured.cu/Manuel_Saumell)

<sup>74</sup> Ignacio Cervantes Kawanagh: (1847-1905) Compositor, pianista y pedagogo cubano, se le considera como uno de los grandes músicos que influenciaron la música cubana. [https://www.ecured.cu/Ignacio\\_Cervantes](https://www.ecured.cu/Ignacio_Cervantes)

<sup>75</sup> San pascual Bailón: Pieza anónima, publicada en el año de 1803. <https://www.fiestadeltamborpopular.com/musica/generos-musicales/contradanza>

Estos compositores también incursionaron en el mundo del danzón. Recordemos que anteriormente mencionamos que el danzón es un estilo musical que llega a finales del siglo XIX, de la mano del músico cubano Miguel Faílde. Este fue criticado por ciertos grupos conservadores, pero eso no fue razón para que no se implantara ante los oídos de los jóvenes que admiraban la música de Faílde.

Fue en la sociedad liceo de Matanzas (hoy conocida como Sala White, llamada así en honor al violinista de matanzas José Silvestre White) donde se estrenaría la pieza “*Las Alturas de Simpson*” exactamente en el año de 1879, considerada como el primer danzón, creado y dirigido por Faílde, quien logra cautivar y enamorar a la comunidad cubana. Dice el compositor con respecto al danzón:

«[...] Fue aquí, en matanzas, donde hace cerca de cuarenta años se tocó y se bailó, bajo mi dirección y por primera vez, el danzón. Después yo mismo lo llevé a la habana y lo toqué y se bailó allí por primera vez también en una reunión familiar donde se hallaba el célebre profesor Raimundo Valenzuela, quien lo aplaudió y lo aceptó como baile típico cubano [...]» (Fernández: 2005, p. 16).

El danzón es la música que desde la primera vez que se escuchó, aún sigue interpretando, esto hace más de un siglo. Esto ha permitido su permanencia gracias a sus intérpretes y compositores anteriores como Barbarito Diez<sup>76</sup> y Antonio María Romeu<sup>77</sup>, después de ellos orquestas y músicos que se preocuparon por su permanencia, hicieron de este estilo algo vigente para las generaciones de bailarines, que exigían música que les permitiera bailar al son de una buena melodía.

Los éxitos musicales han proporcionado de reconocimiento a sus autores, o a las personas que, de algún modo, se atribuyen cierto crédito por haber intervenido de cualquier forma en obras o ritmos, que crecen popularmente y se vuelven la

---

<sup>76</sup> Barbarito Diez Junco: (1909-1995). Músico cantante cubano, más conocido como La Voz del Danzón. [https://www.ecured.cu/Barbarito\\_D%C3%A9z](https://www.ecured.cu/Barbarito_D%C3%A9z)

<sup>77</sup> Antonio María Romeu Marrero: (1876-1955) Músico pianista y compositor cubano. Considerado como iniciador de las charangas francesas. [https://www.ecured.cu/Antonio\\_Mar%C3%ADa\\_Romeu](https://www.ecured.cu/Antonio_Mar%C3%ADa_Romeu)

fascinación de un público. Estos autores, que inmortalizan sus nombres con un trabajo dedicado a la difusión de su herencia, llevan por el mundo cada canción, que carga en su esencia, el fulgor tradicional de años de construcción cultural, de las comunidades que se encargaron de generar los pilares iniciales de cada ritmo, o de cada género.

Al hablar de la procedencia de un ritmo o de un género en particular, por lo general se delega un autor, un periodo de tiempo, una situación social, un país, entre otras cosas. Ahora bien, es complicado recargar toda la responsabilidad a un solo sujeto, así ese mismo asegure que ha sido el encargado de inventárselo, pues todo el bagaje cultural recolectado, es la materia prima de donde el sujeto ha seleccionado algunos elementos, que combina y modifica para completar un resultado, el cual se le asigna un nombre. Pero este resultado no es producto de una mente en blanco, que, en determinada ocasión, decidió de la nada crear un ritmo, ya que en el ejercicio creativo antecede de influencias. Por ejemplo, Leonardo Padura, en una entrevista que él le realiza al músico Wilfrido Vargas<sup>78</sup>, pregunta sobre cómo llega a involucrarse con el merengue, contestando:

«[...]Mi formación, como ves, es ajena al merengue propiamente dicho: hay música cubana, de bolero, de jazz y hasta de música árabe y muy poco de merengue, aunque había vivido oyéndolo todos los días, porque el merengue en Santo Domingo está en el aire y la gente vive a ritmo de merengue: el cartero camina a paso de merengue, en el ómnibus o en el taxi vas todo el tiempo oyendo merengue, en las cantinas y colmaos, mientras te tomas un ron, jamás falta el merengue... Esa es mi educación ambiental, pero no mi educación musical. Por eso, cuando yo me lanzo al fin a hacer merengue, ninguna idea rítmica, ningún elemento inspiracional de los que tengo, se parecen a los de Johnny Ventura o un Cuco Valoy y los de más

---

<sup>78</sup> Wilfrido Vargas: Músico cantante, arreglista, trompetista y compositor. Nació en el año de 1949 en Altamira, municipio de la provincia Puerto Plata en República Dominicana. Es reconocido como uno de los grandes exponentes del Merengue.

merengueros ortodoxos, porque yo no lo he sido, no soy clásico, no soy típico [...]» (Padura: 2019, p. 203)

Según afirma Wilfrido, aunque adopta un estilo que ya venía siendo popular, la música que el realiza, contiene su sello personal, que es influencia de su formación artística, y de la experiencia que acumulo cuando joven.

Ahora bien, el músico no se atribuye la creación del merengue, todo lo contrario, fue este estilo, el cual escuchaba en todos lados, lo que lo llevo a crear su orquesta, *Willfrido Vargas y sus Beduinos*. En ese orden de ideas, ¿fue el merengue en realidad quien creo a Willfrido?

Con certeza se puede asegurar que el merengue, fue el pilar del músico, para más adelante, crear su propio estilo que como lo menciona el, no es ortodoxo ni clásico. El resultado musical al que llega Wilfrido, proviene de otros estilos que el mismo pudo tocar.

En algunas ocasiones, investigadores o escritores que hablan sobre los orígenes musicales, dan crédito a algunos artistas, como si a partir de uno solo, brotara la consolidación de todo un estilo musical. Pero también, los mismos músicos caen en esa atribución, cuando se auto proclaman creadores de algún ritmo. Ya lo dice Leonardo Acosta “todo empezó antes de lo que se cree” (Acosta: 2014, p. 12) esto quiere decir que, aun que alguien se atribuya la creación de algo, mucho antes de esa mención, ya existían indicios del aparentemente “nuevo” estilo creado.

Ahora bien, la *Pachanga*, un estilo que hace parte del marco caribeño, fue adoptada y desarrollada para el gusto del público de ese entonces. Tras sus orígenes, y sobre los elementos que dieron forma al estilo, algunos escritos consideran diferentes hipótesis, en los que se mencionan como presuntos inventores a personajes como: Johnny Pacheco y Arsenio Rodríguez. Aunque ellos ayudaron para la difusión y popularidad de la *Pachanga* fuera de la isla de Cuba, es Eduardo Dadvison quien se lleva todo el crédito como creador del estilo. Esto al menos lo sostiene María

Argelia Vizcaíno<sup>79</sup>, quien en su escrito titulado *El ritmo pachango y el baile*, sustenta el origen del ritmo y contradice posturas, de escritos que tratan de demostrar que el ritmo proviene de otras personalidades.

La palabra *pachanga*, contiene diversas interpretaciones. Las siguientes consultas, son solo dos ejemplos de lo encontrado sobre el termino: “una fiesta a todo dar” (Dufasne, 2018). La Real Academia Española, proporciona cuatro significados: 1. Danza originaria de Cuba. 2. Alboroto, fiesta, diversión bulliciosa. 3. Partido informal de fútbol, baloncesto y otros deportes. 4. Fiesta popular o familiar, generalmente con baile. (RAE, 2020).

Es posible que varias palabras como pachucho, pachorra tengan relación con pachanga, por su primera raíz “Pach” que está vinculada a la idea de “gordo” o “gordura”, palabras que también pasan ser una idea de algo vulgar. De esta última, puede que se derive otra definición de *Pachanga* como “diversión bulliciosa” (Vizcaino, 2008).

La *Pachanga* es un ritmo de origen cubano. Se le atribuye su creación a Eduardo Dadvison, quien fue un actor, músico y compositor cubano, nacido en 1929 en Baracoa. Su verdadero nombre era Claudio-Eddy Cuza. (EcuRed, s. f.).

En el año de 1959, Dadvison compone una pieza que titula “*La Pachanga*”, en la que combino distintos estilos, con la intención de generar algo novedoso. Algunos escritos aseguran que utilizo ritmos afrocubanos como el Bembé y el Samba brasileño. (EcuRed, s. f.). El escritor Cristóbal Díaz Ayala<sup>80</sup> describe la Pachanga como un Chachachá un poco más libre. La escritora Vizcaino, en su investigación sobre el estilo, afirma que es una combinación del merengue con guaracha cubana. El mismo músico Arsenio Rodríguez asegura que la Pachanga contiene influencias del merengue, puesto que nació en el Oriente de la isla, territorio donde

---

<sup>79</sup> María Argelia Vizcaíno: (1955) Es una periodista, escritora, editora, historiadora e investigadora cubana. Ciudadana estadounidense, sus trabajos se han enfocado en el estudio de temas culturales. Es miembro de la Academia de historia de Cuba.

<http://librocubanoexiliadoautores.blogspot.com/2015/05/maria-argelia-vizcaino.html>

<sup>80</sup> Cristóbal Díaz Ayala: (La Habana, Cuba 1930) Investigador, académico. Se ha dedicado a la divulgación de la música latinoamericana. <https://aduanavieja.com/otrosautores/cristobal-diaz-ayala/>

frecuentaban personas que provenían de Jamaica, Puerto rico y Haití. De estas comunidades, que traían sus propios ritmos, y especialmente los puertorriqueños que llegaban con su merengue, apareció el primer indicio rítmico de la pachanga al que se le llamaba *Chivo*, que se tocaba con un tres cubano, bongos o tumbadoras, una tinaja y dos pedazos de madera que hacían de calves. Ahora bien, tiene mucho sentido la influencia musical del oriente de la isla a la Pachanga de Davison, ya que el músico nace en Baracoa, que se encuentra en la región oriental, con una fuerte influencia hispanofrancohaitiana.

La composición de Davison, es escrita por una petición que hicieron los músicos de la *Orquesta Sublime*, puesto que necesitaban de algo novedoso. La idea musical pasa a manos Richard Egües<sup>81</sup>, a quien se le encargó hacer un arreglo diferente, y el año de 1957 es grabada por la misma orquesta. Esta música, empieza a popularizarse a partir de la fecha por toda la isla, pero en la época cuando se proclama Cuba como un país socialista, la música de Davison junto con su Pachanga trata de ser excluida, puesto que el compositor no volvió a la isla, aprovecho una presentación en el exterior para salir y no volver. Esto, significó para el país una falta grave, tanto así que la Pachanga empezó a ser eliminada de los medios de comunicación.

La censura en la isla, no impidió que la Pachanga se popularizara en otros territorios. Encontró acogida en la ciudad de Nueva York, en tiempos que la cultura musical cubana salía masivamente de la isla. En su establecimiento en nuevos territorios, se emprendieron cambios, realizados por músicos que se interesaron en incluir en sus orquestas las novedades que encontraban en la Pachanga, pero para esto tuvieron que trasladar el ritmo a sus formatos charangueros.

Una de esas orquestas, que innova con el repertorio Pachanguero, es la de Johnny Pacheco. Esta orquesta, llamada La Duboney, es conformada junto a Charlie Palmieri. Los músicos aprovechan la popularidad de esta música para llegar a más

---

<sup>81</sup> Richard Egües: (1924 – 2006) Músico flautista y compositor cubano. Hizo parte de la célebre Orquesta Aragón. [https://www.ecured.cu/Eduardo\\_Richard\\_Eg%C3%BCes\\_Mart%C3%ADnez](https://www.ecured.cu/Eduardo_Richard_Eg%C3%BCes_Mart%C3%ADnez)

público bailador. En un trabajo que realiza Néstor Emiro Gómez<sup>82</sup> sobre los orígenes de la Pachanga, describe al ritmo como una creación de Johnny Pacheco, esto lo sustenta basándose de entrevistas y de artículos que aseguraban que el mismo músico que en una ocasión dice ser el padre de la Pachanga, era el autor intelectual del ritmo de moda. Pero Vizcaino contradice estos argumentos y asegura que Dadvison es quien da inicio a este movimiento pachanguero, además de ser el inventor de los primeros pasos de baile que acompañan el ritmo. Aunque Pacheco junto a su orquesta, si ayudaron a difundir y popularizar la Pachanga, no fue el quien inicia con el ritmo, pero si se le debe junto a la Duboney la adaptación de su orquesta charanguera en función de la Pachanga.

«[...] Cuando la Pachanga invadió a la gran ciudad, y se convirtió en una locura, ahí estaba Pacheco en el lugar exacto donde se cocinó la pachanga, el club Social Tritón en el Bronx, modificando su charanga e introduciéndose en el nuevo ritmo con las magníficas voces de un trio de oro. (Vizcaino, 2008)

Aunque la popularidad de la Pachanga con formatos de charangas se debió por la amplia difusión en Nueva York con orquestas como la Duboney, y artistas como Joe Cuba, Joe Quijano, Manollin Morel, entre otros, sus orígenes están situados en Cuba, pero la combinación colectiva de diferentes elementos culturales, fue la que permitió la aceptación de su ritmo y sus letras con componentes picaros, llegara a ser aceptado y popularizado en las comunidades inundadas por la hispanidad caribeña y norteamericana.

---

<sup>82</sup> Néstor Emiro Gómez: Nacido en Barranquilla, Colombia. Se ha dedicado a la Investigador musical del Caribe. Es licenciado en educación, se especializa en el área de matemáticas y física. Egresado de la Universidad del Atlántico. <https://zonacero.com/cultura/el-licenciado-nessor-gomez-en-que-carnavales-aquellos-de-la-zona-radio-99435>

## Capítulo 4: Creación

### Introducción

Como veremos en este capítulo se hace necesario dar un espacio a la memoria en la inconciencia, pues el concepto de sublimación, está directamente relacionado con la creación que es la que expondremos más adelante.

### 4.1 El concepto de sublimación en el fenómeno de la creación

Sigmund Freud, considerado como el padre del psicoanálisis, nació en el año de 1856 en Austria. Creció en el seno de una familia de origen judío, con una condición económica humilde. En un pequeño recuento de su vida, podemos mencionar que ingreso a la Universidad de Viena en la que estudio medicina, culminando con éxito su proceso. Más adelante, trabajó en el Hospital General de Viena.

Su fascinación intelectual de ver la psicología desde lo neurológico lo llevo a construir sus propias teorías. Para el año de 1900 publica su libro *La interpretación de los sueños*. En ese entonces empieza ya a plasmar algunos términos que aparecen en el marco del desarrollo del psicoanálisis. El consiente el preconsiente y el incontinente son los elementos que hacen parte del aparato psíquico del sujeto, así:

- El consiente: Es lo que tiene que ver con lo racional y con la lógica. Nos permite tomas decisiones, saber cómo hacerlo y que es lo que vamos a hacer.
- El subconsciente (preconsiente): Básicamente se encarga de los sentimientos, es la mente emocional.
- Inconsciente: Es la encargada de las acciones fisiológicas, como por ejemplo respirar. El inconsciente también, nos permite sentir dolor y placer.

En el psicoanálisis se plantea la represión como un proceso, que no consiste en ser cancelada, si no que genera al mismo tiempo pulsiones. Ahora bien, estos son resultado de un deseo reprimido que se mueve entre lo consciente e inconsciente.

El síntoma es una muestra, de esta represión por censura generando pulsiones, siendo un efecto que ocurre en el inconsciente.

Hay otro estado del sistema psíquico en psicoanálisis y es el “Preconsciente”, este, aparece en medio del inconsciente y el consciente. Contiene las ideas reprimidas, que quedan en un punto y no pueden acceder a la consciencia, pero tampoco a la inconciencia.

Ahora bien, es la pulsión una fuerza que ayuda a la satisfacción de un deseo reprimido. De esta acción, emana la sublimación. Con respecto al acto creativo, es aquí donde se ve involucrado, ya que la sublimación convierte algo valioso por pulsión, que da, al mismo tiempo origen a sujetos dedicados al trabajo artístico, científico, estético, deportivo, etc. Esto a su vez, ligado al narcisismo del yo, que es resultado de la sublimación con respecto a la creación.

El psicoanálisis ha hecho sus propios aportes al arte, entre estos algunos estudios que realizo Freud, como por ejemplo “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci” (Freud, 1910), este es un trabajo aludido al arte visual.

Es interesante mencionar como para el psicoanálisis el tema del sonido es importante, sin embargo, no se ha tocado el tema a profundidad. Sobre este se refieren desde varios puntos de vista: El ser humano y su encuentro con el ambiente sonoro, la sonoridad interior, la sonoridad y su relación con fingirla.

Aunque eventualmente, según Freud en la *Metapsicología* (Lo inconsciente, 1915), las acciones de todo sujeto están relacionadas con la satisfacción pulsional. Ahora bien, el sujeto también reacciona a la música y esta genera cierta satisfacción, esto quiere decir que entre la música y la pulsión puede haber alguna relación. Pascal Quignard en su libro, *El odio a la música* dice:

«[...]Es posible que escuchar música consista menos en desviar la mente del sufrimiento sonoro que en esforzarse por

refundar la alerta animal. La característica de la armonía es resucitar la *curiosidad sonora*, extinta desde que el lenguaje articulado y semántico se proponga en nosotros. [...]» (Quignard: 1998, p.13)

En ese anuncio, Quignard liga la música y al sujeto con algún sentimiento desde lo sonoro. Eso quiere decir que el sonido puede estar ligado a varios asuntos, por ejemplo:

- En lo físico y la percepción
- En la búsqueda de la satisfacción
- En manifestaciones de sentimientos (dolor, sufrimiento, amor, pasión, deseo, etc.)

Entonces, se le puede ligar al pensamiento musical a la relación que existe con la pulsión al asunto de la sublimación en relación con la reacción. Por otro lado, en esta realización está también implícito el elemento del recuerdo, ya que estos pueden repercutir en una forma de satisfacción pulsional. Esto puede llegar a ser útil para los artistas, y puede generar en otros la identificación con la misma intención de satisfacción, como efecto al trabajo musical.

Teofrasto<sup>83</sup>, dice: “La acústica es la que más abre la puerta a las pasiones, las demás; vista, tacto, olfato y gusto, son menos violentas que las del oído”, esto nos sigue encaminando a pensar que el sonido influye en el interior del sujeto, que puede traducirse además sobre lo bello y lo irreparable, que al mismo tiempo dejan algo recurrente en la mente.

Ahora bien, lo que respecta a la creación, este es el resultado de un acto, producto de una pulsión que satisface un síntoma. Es esta la sublimación a la que hace referencia Freud, a manera de satisfacción pulsional. Es decir, el artista sublima y queda libre, de toda deuda pulsional en su acto creativo.

---

<sup>83</sup> Teofrasto: (Grecia, 372 a.C. – , 288 a.C.) Fue un filósofo griego, inmerso en la escuela de Platón y Aristóteles. Actualmente y según algunos estudios actualizados, se le debe varias innovaciones con respecto a la lógica aristotélica. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/teofrasto.htm>

## 4.2 Mirada desde Stravinsky y Poincaré

Igor Stravinsky, músico y compositor nacido en Rusia en el año de 1882, posteriormente obtiene la nacionalidad tanto francesa como estadounidense. Fue músico que generó mucha controversia en la época de comienzos del siglo XX, ya que sus composiciones proponían salir de los convencionalismos y modelos que eran adoptados por los demás compositores. Stravinsky, era considerado como un revolucionario en el arte musical. Sus obras innovadoras, proporcionaron al público de una nueva puesta musical, en la que se incluían formas no convencionales que iban más allá de los esquemas acostumbrados.

No obstante, Stravinsky no se consideraba un revolucionario musical, ya que la perspectiva que tenía ante el ejercicio de la composición, era basada en sus conocimientos e ideas objetivas, que siempre estaban en asociación con los componentes teóricos musicales.

Por otro lado, se puede considerar que la época en la que escribió *La consagración de la primavera* (1913), abundaban las ideas revolucionarias y esto pudo haber sido fuente inspiradora para oponerse a los esquemas estéticos del arte musical y que precisamente fueron para el compositor insumo inspirador de sus obras. (Esto se detallará más adelante)

Ahora bien, en el año de 1939 Stravinsky invitado por la Universidad de Harvard para ocupar la cátedra de poética Charles Eliot Norton, concreta en el espacio académico seis lecciones que fueron transcritas y recopiladas en un escrito llamado *Poética musical*.

El libro, que en el que se recogen las conferencias impulsadas por Stravinsky y en las que el compositor comparte sus conocimientos, habla sobre el concepto de la poética en el marco estético musical. Primero explica la definición de la palabra como el estudio que se le realiza a una obra, después se refiere a ella y al sentido que le va a dar a la palabra en el estudio de la misma, diciendo:

«[...] Voy a precisamente hablarles de la poética musical; es decir, del hacer en el orden de la música [...]» (Stravinsky: 1940, p.24)

Sus lecciones se basan en hablar de la música y de su creación sin divagaciones y alejándose de tocar experiencias anecdóticas que podrían salirse del contexto académico al que pretende enfocarse, tratando de asumir la responsabilidad que tomó como catedrático con toda seriedad. En sus lecciones manifiesta la necesidad del orden, que pudiera ser seguido o incluso incluido como un dogma, eso sí aplicando este concepto en un marco estético que debe predominar para el ejercicio de crear. Ese “orden” y la intención de tener en cuenta el concepto, no solo es para tratar de generar el gusto a la hora de la acción creadora, también al implantarse, fija la costumbre de emprender la actividad creadora con disciplina. Para Stravinsky el hecho de recurrir al “orden” ayuda al dominio de la serie de temas a explicar, que no son expuestas por opiniones improvisadas del mismo compositor, más bien, son explicaciones que fueron sometidas a comprobaciones, esto con el fin de garantizar la solidez argumentativa necesaria para poder referirse y exponer el fenómeno musical y poder explicar la poética en la música partiendo del trabajo hecho por el compositor.

El trabajo del compositor, surge por influencia del contexto histórico del que surgieron cambios significativos para la humanidad. Esto ayudo a recontextualizar los elementos estéticos desde esta época. Se puede notar como resultado la composición que fue polémica y que escandalizo a algunos compositores que decidieron rechazarla, esta era: *La consagración de la primavera*”. Como resultado del trabajo innovador realizado por Stravinsky, se le título como un compositor revolucionario, que cambió drásticamente las nociones estéticas de la música de la época. Pero este título de revolucionario es algo que el compositor no acepto, precisamente porque la noción de revolución no se acoplaba a los intereses artísticos del compositor, ya que como dice el mismo Stravinsky:

«[...] El arte es constructivo por esencia. La revolución implica una ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario del caos. [...]» (Stravinsky:1940, p.32)

Aunque la *Consagración* en su momento haya sido una obra que rompiera con algunos esquemas, y que hubiera innovado utilizando elementos rítmicos y melódicos que no sugirieran contenidos temáticos, no es preciso referirse a esas innovaciones como algo revolucionario, tratando de referirse a los actos innovadores como la ruptura de un esquema, ya que en ese sentido se podría mencionar como revolucionario al artista que rompe con algún esquema implícito sin ningún fundamento sólido. Más bien, esos actos innovadores pueden ser vistos como intervenciones estéticas que son acercamientos a actos creativos originales.

Ahora bien, otra mirada de la creación, la proporciona Henri Poincaré, en su conferencia realizada sobre la invención matemática, realizada en el año de 1908 en el *Instituto de Psicología General*, de Francia.

*“la génesis de la invención matemática es un problema que ha de despertar el más vivo interés en el psicólogo” (Francisco, 2018, pág. 59).*

Es evidente el gran interés del matemático Poincaré<sup>84</sup> por la manera como la mente adquiere sus conocimientos, su comprensión e ideas permite plantear estudiar el proceso del pensamiento geométrico para así, poder acercarnos a los componentes de los actos mentales humanos.

Asegura Poincaré que en una publicación realizada por la revista *La enseñanza matemática*, muestra los resultados de una encuesta, donde pretendía mostrar los hábitos y métodos de trabajo de ciertos matemáticos. Los testimonios presentados en el artículo han sido prueba de confirmación sobre las conclusiones de Poincaré,

---

<sup>84</sup> Henri Poincaré: (1854-1912) Matemático de origen francés, fue un humanista amante del arte. Perteneció como miembro a la Academia Francesa. Fue presidente en 1900 de la Sociedad Matemática francesa, y en 1906 de la Academia de Ciencias.

teniendo en cuenta que antes de la presunta publicación, el matemático había hablado y establecido lo mencionado como resultado en el artículo.

Ahora bien, es comprensible que en el mundo las personas nos veamos inmersos en el conocimiento generado a partir de la percepción humana, interpretando el mundo desde diferentes lógicas, aquellas que son aceptadas por nuestro pensamiento racional como las matemáticas, que se podría suponer son entendibles para todas las personas, pero eso no es así. Es para Poincaré algo sorprendente que haya personas que no comprendan las matemáticas o que se necesite gran esfuerzo para entenderlas. Él se pregunta:

«[...] ¿Cómo puede ser que tantas personas sean incapaces de entenderlas? [...]» (Francisco, 2018, p. 61)

Puede que suene algo crítica la pregunta que se hace el matemático, pero es un hecho indiscutible que hasta los profesores de secundaria asegurarían. Al mismo tiempo se resalta una nueva pregunta:

«[...] *¿Cómo es posible que el error se de en matemáticas?* [...]» (Francisco, 2018, p. 62)

Se asegura que una inteligencia sana no comete errores de lógica, más sin embargo las mentes hábiles en el ejercicio del razonamiento son incapaces de seguir sin equivocarse las demostraciones de los matemáticos, ya que se puede determinar por ejemplo en los procesos de razonamiento matemático, resultados que han de ser utilizados como premisa para la solución de otro problema, y en la búsqueda de más resultados se determinen interpretaciones diferentes o se llegue a olvidar los primeros resultados y las primeras conclusiones, perdiendo la dirección del complejo procedimiento y generando variables para determinar resultados.

Por lo general, los matemáticos se aferran a la regla: Es necesario encontrar la perfección cuando se afronta a la búsqueda de resultados, afianzar y asegurar la mecanización del proceso en la mente, es como así por ejemplo los matemáticos cometen errores de cálculo, cuando se les olvidan las tablas de multiplicar.

Ahora bien, se podría decir según lo anterior, que, para asegurar la actitud efectiva en el ejercicio matemático, basta con tener una buena memoria o con una considerable capacidad de atención, así pues, se consideraría que todo matemático podría sobresalir en actividades como el ajedrez, ya que en este se efectúan combinaciones que son memorizadas y utilizadas en las partidas. Esto ocurre frecuentemente, pero también existen excepciones.

Dentro de las excepcionalidades, Poincaré reconoce que es incapaz de realizar una suma sin cometer errores, volviéndose un pésimo jugador de ajedrez al tratarse de no olvidar algunos movimientos estudiados al principio del juego, eso sí, no volviéndolo incapaz de realizar análisis y cálculos complejos para las jugadas que lo alejaran de los peligros según el juego, esto último debido a la guía de la marcha general del razonamiento. Es así como, una demostración matemática no es un simple acomodo de premisas, más bien esas premisas colocadas en cierto orden, y ese orden es más importante que los mismos elementos que componen el problema. Para una persona que tiene la habilidad de generar esas órdenes intuitivamente, podría garantizarse la facilidad de memorizar las múltiples organizaciones, su intuición le permitiría sin mucho esfuerzo el acomodo y mecanización del razonamiento.

En todos no se genera esa facilidad de razonamiento y de orden matemático, por ejemplo, para algunos la memorización y la intuición no es muy favorable y la posibilidad de que comprendan las matemáticas avanzadas es poca. Otro grupo, dentro de las posibilidades del pensamiento matemático son los que en un escaso nivel la intuición de organización, pero contrarrestan esto con una alta capacidad de atención y memoria, esto da la oportunidad de aprender y comprender las matemáticas, memorizando procedimientos y haciéndolos tal cual, pero dice Poincaré, este grupo

«[...] no estarán en condiciones de crear [...]» (Francisco, 2018, p. 67)

Un último grupo, contrario al anterior, con la habilidad intuitiva, pero con una memoria no muy favorable, asegura el autor podrán aprender las matemáticas con

un grado de comprensión que les permite crear, inventar fórmulas que ya dependerán del nivel en que se encuentre su intuición.

A la hora intuir he inventar es importante la comprensión de algunos recursos que nos ayuden a tal procedimiento. Ahora bien ¿a qué se debe la comprensión matemática? Poincaré afirma que el ejercicio inventivo no se limita a la combinación de material matemático ya conocido, asegurando que eso lo podría hacer cualquiera, de hecho, las combinaciones dan como resultado infinitas posibilidades de organizar. La invención es precisamente no generar combinaciones que no son necesarias, ya que estas pueden no ser de interés, más bien elegir y crear aquellas que son útiles de una inmensa minoría que hay que saber distinguir.

La correcta elección puede, sin embargo, generar dificultad, al intentar lograr identificar los hechos matemáticos dignos de ser estudiados y asegurar una combinación que lleve al conocimiento de alguna nueva ley. La correcta elección depende de saber elegir, como se ha dicho anterior mente, para así desarrollar la relación entre elementos que son estériles ante las ideas, siendo distantes unos con otros, eso no quiere decir que sea un requisito generar relaciones entre elementos distantes, en su mayoría serán más estériles, para algunos casos esa lejanía se ha prestado para un interés más numeroso, alejándola del desconocimiento.

Ahora bien, para cuando se pretende pensar en nuevas o novedosas combinaciones con el propósito de crear, estas no se presentan de forma instantánea, además las ideas se ven invadidas de las combinaciones estudiadas y ya desarrolladas, las denominadas útiles, siendo así un proceso donde el creador de nuevas organizaciones se diera a la tarea de generar cuestiones de los constantes experimentos y de las creaciones ya existentes.

Cabe resaltar que lo anteriormente escrito es la observación hecha por Poincaré sobre textos elaborados por algunos matemáticos, no obstante Henri Poincaé nos acerca al trabajo reflexivo que ahora es enfocado a nivel personal, con el interés de demostrarnos como fueron las circunstancias que resultaron en la creación de las funciones fuchsianas. Según lo manifiesta el matemático francés, en la búsqueda por demostrar que no existía ninguna función analógica tuvo como resultado todo lo

contrario. Manifiesta que en ese entonces era muy ignorante, su experiencia personal nos muestra las circunstancias no convencionales de sus primeras ideas. Pasaba todos los días sentado dos horas realizando combinaciones sin llegar a ningún resultado. Una noche se toma un café, hábito que no es de su costumbre, en esos momentos no puede conciliar el sueño, de un momento a otro las ideas llueven en su cabeza hasta que dos de las mismas sobresalen y no se pueden despegar de él, estas daban la idea de una combinación estable que dio paso a una clase de funciones fuchsianas, la tarea del matemático a continuación fue redactar los resultados, cosa que no le llevo más de una hora. Acto seguido quiso representar estas funciones por el cociente de dos series, realiza algunos análisis partiendo de preguntas que le surgen como resultado del trabajo que realizaba dando forma a las series que él denomina theta-fuchsianas.

Realiza un receso en su trabajo, ya que las circunstancias lo llevan a una excursión geológica. Allí manifiesta Poincaré, se pretendía realizar un paseo en un medio de transporte llamado ómnibus, en el momento en que se dispone a subir al vehículo llegan a su cabeza las siguientes ideas:

«[...] las transformaciones a las que había recurrido para definir las funciones fuchsianas eran idénticas a las de la geometría euclidiana [...]» (González, 2018)

. Comprueba los resultados y se dedica entonces a estudiar e investigar sobre aritmética sin tener éxito alguno. En medio de su frustración decide pasar unos días en la playa, para tratar de despejar la mente de sus ideas. Estando allí, se dirige a modo de paseo a un acantilado, en ese momento como en otras ocasiones de manera inesperada, le salta a la cabeza la siguiente idea:

«[...] las transformaciones aritméticas de las formas cuadráticas ternarias indefinidas eran idénticas a las de la geometría no euclidiana [...]» (González, 2018, p. 74)

Al reflexionar sobre las ideas anteriores, descubre al tener en cuenta los ejemplos anteriores (sobre las formas cuadráticas) que:

«[...] había grupos fuchsianos distintos de aquellos que corresponden a la serie hipergeométrica [...]» (González, 2018, p. 74)

Esto le hace ver que existe la posibilidad de aplicarles la teoría de las series theta-fuchsianas, y da como resultado la existencia de funciones fuchsianas, estas distintas de la serie hipergeométrica. A continuación, empieza a establecer todas estas funciones, tratando de solucionar los problemas que se iban presentando, en ocasiones habría resistencia para alguna función, pero en estos casos podrían determinarse con mayor precisión las dificultades que se podrían presentar.

La solución de estas dificultosas funciones se le presentarían un día cuando prestaba su servicio militar en Mont-Valérien, en esa ocasión no podría profundizar en el tema. Tiempo después se dedica a retomar el asunto, aprovechándose de todos los elementos que ya tenía en su cabeza y empieza a realizar sus memorias sin ninguna dificultad, resultado del trabajo y de todas las ideas anteriores.

## **4.2 Mirada compositiva de otros artistas**

Las selecciones de estos artistas generan argumentos sobre el fenómeno de la creación, pues podemos incluso relacionarlas con nuestros autores mencionados anteriormente que por medio de unas entrevistas de la cuales se han acudido, dan un acercamiento explicativo al asunto de la composición. Así como lo menciona Poincaré, la invención de la obra en muchos casos se da siempre y cuando haya un trabajo analítico y repetitivo almacenado en la memoria, y que sale en tanto la selección de ideas deviene del inconsciente.

## Fito Páez

Esta entrevista es realizada en el marco de un programa cultural de la televisión argentina llamado *Encuentro en el estudio*. En la primera temporada, Lalo Mir, presentador del programa, dirige las preguntas hacia Fito Páez<sup>85</sup> uno de los músicos más influyentes en la escena del rock argentino.

### ¿Cómo componer según Fito?

En un fragmento de la entrevista, Fito cuenta una de sus experiencias componiendo la canción *Cadáver exquisito*, en ella ilustra lo que para él es importante a la hora de componer. Argumenta lo necesario que es adquirir herramientas, que ayudan a ordenar todas las ideas que van surgiendo. Esto quiere decir que no basta solo con la necesidad de expresar o de plasmar todas las ideas que aparecen como pequeños estallidos creativos. Precisamente esos no aparecen cuando uno más lo requiere o lo necesita, no se pueden activar por voluntad propia, pueden revelarse en un periodo de tiempo largo o corto, en el momento más inesperado. Pero es el estudio y las herramientas adquiridas por medio del mismo, lo que ayuda a organizar y complementar nuestra base de datos, que es de adonde se seleccionan y salen las ideas de provecho.

### Entrevista<sup>86</sup>

Lalo: *¿Cómo se construye una canción, hay un plano para construir una canción, o cada vez es diferente?*

Fito: Cada vez es diferente. Y... A ver, hay gente que compone con métodos, gente seria, y muy buena y tienes planes, no está mal, no es mi caso. Yo soy muy caótico y muchas veces el hecho de no tener planes he perdido mucho tiempo. Ejemplo, el

---

<sup>85</sup> Fito Páez: (Rosario, 1963) Rodolfo Páez, es un músico y compositor argentino sus composiciones han destacado como referentes de la música rock en Latinoamérica.

<sup>86</sup> Link de la entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=D0DwDVuAWyU>

*Cadáver exquisito*, estuve con la parte A, que es toda descendente, estuve seis meses, no sabía cómo salir de ella.

Lalo: *¿Eso te costó mucho tiempo?*

Fito: Eso fue un rato largo. Todo para abajo,

Lalo: *¿Tenías esa idea que iba a ir siempre para abajo?*

Fito: *Si*, el tema era que, si sigo para abajo me iba a dormir. Tengo que salir de acá, porque es un disparate, me duermo groso, se va a dormir la gente, esto no le interesa a nadie, es una porquería.

Lalo: *Alguna pulsión te llevaba a tener que hacerlo,*

Fito: Pero era tan sencillo. Entonces si está bajando todo el tiempo, no puedes estar seis meses perdido. Si estas bajando todo el tiempo, lo que tenía que hacer es subir.

Seis meses, eso te pasa por no tener método.

Lalo: *Sin moralizar, ni una cosa esta bien ni la otra está mal, pero estudiar a veces agiliza las cosas.*

Fito: Claro, el oído está bien, pero no está mal lo otro. Cuantas veces escuchamos esto: si estudio tengo miedo a perder mi esencia.

Lalo: *Somos parte de la bohemia.*

Fito: La esencia de la música ya está hecha, ya está en el lenguaje, no hace falta de ninguno de nosotros para venir a ponerla en la escena. (Cruza, 2012)

### **Silvio Rodríguez, primera entrevista.**

La siguiente entrevista es realizada para el diario digital *Cancioneros.com*. Este portal de internet, nace en el año de 1998. Dedicado a desarrollar las discográficas y cancioneros de la música de autor. Ahora bien, Xavier Pintanel, fundador del sitio web, editor y productor de Barcelona, es quien dirige la entrevista al famoso

cantante Silvio Rodríguez<sup>87</sup>. En el portal a esta entrevista se le titula *El hombre que convive con Silvio Rodríguez* publicada en la página de internet en el año 2017.

### **Aprendiendo a ser Silvio**

En esta entrevista, Silvio argumenta su estado de mortalidad como persona creativa, que no lo aleja ni lo aparta de una persona común. Las especulaciones o las interpretaciones sobre el origen de las letras de sus canciones, han generado algunas historias que tratan de justificar, con un sentido filosófico, el porqué de las palabras que utiliza Silvio para sus canciones, incluso algunas de esas historias llegaron a ser inventos anecdóticos que el mismo autor, no ha podido desmentir, en un intento por contar la verdad de adonde fue que surgieron sus trovas. Sus argumentos no son suficientes para los que han creído, que esas canciones son momentos de lucidez trascendental que el autor ha tenido junto a sus musas. Por eso, afirma el cantautor con esta entrevista al inicio, que él no tiene más que una vida normal.

### **Entrevista<sup>88</sup>**

Silvio: no sabía que era algo que tenía que aprender, pero he aprendido a ser Silvio Rodríguez. Aun que antes era Silvio Rodríguez también, pero ese otro Silvio Rodríguez que apareció después de haber aprendido a tocar la guitarra, tuve que, me peleé a veces con él. A veces hice cosas como para que lo odiaran, para que no lo quisieran tanto. Pero a la larga, como me gustaba tanto el oficio de hacer canciones, tuve que acostumbrarme y tuve que compartir la existencia con él, y hemos acabado llevándonos bien.

El artista lo ven otros, yo no veo el artista. Yo veo la persona que soy, que se ha acostumbrado a hacer una serie de cosas, que tiene una vida normal, común, una

---

<sup>87</sup> Silvio Rodríguez: (1946 – 2009) Músico compositor, guitarrista, poeta, cantautor cubano, fundador del movimiento de la nueva trova. Su música que nace tras el triunfo de la revolución cubana, alcanza una trascendencia mundial. Es uno de los exponentes más reconocidos de la música cubana.

<sup>88</sup> Link de la entrevista: <https://www.cancioneros.com/co/8952/2/el-hombre-que-convive-con-silvio-rodriguez-por-xavier-pintanel>

vida nada extraordinaria, que se levanta todos los días a distintas horas según se haya acostado, según lo que tenga que hacer a la mañana siguiente, así lo hace cualquiera. Hace las cosas que hace cualquiera por las mañanas, y se va a su trabajo, trabaja y regresa y comparte su vida con su familia, con su esposa, con su madre, con su hija con sus hijos. Con sus animales, que juega, yo juego. Y nada, para mi es una vida, es la vida de un hombre, no es la vida de un artista.

Sí, he ido siendo consiente de muchas esas cosas, a lo largo el tiempo, por suerte toda la conciencia no me llevo de un golpe porque me hubiera aplastado, si no que ha sido poco a poco y eso me ha ayudado a sobrevivir.

Lo de Niurka fue una coincidencia, porque nos conocíamos en Cuba, y a ella me la mando Leo Brouwer para que hiciera una grabación. Yo la vi jovencita, hizo sus grabaciones y no nos volvimos a ver, pero luego coincidimos en un país, y entonces ahí fue donde nos acercamos, una noche donde cenamos junto y eso, y nada, fue algo bonito que nos pasó a los dos y yo no pensé que eso iba a sobrevivir, pero sobrevivió y entonces fue maravilloso, ha sido maravilloso. Llevamos 20 años de supervivencia.

Tengo dos hijas cinco varones. A los papas generalmente nos inclinamos, dicen que nos inclinamos más por las niñas, y las niñas por sus papas, pero a mí me gustan todos mis hijos. Los hijos suelen ser más o menos diferentes, pero no los quiere igual, algunos con más contradicciones, algunos son más rebeldes, otros son más cariñosos. Todos mis hijos son cariñosos, es la verdad. Todos sin excepciones. Algunos son más rebeldes que otros, aun esos rebeldes son muy cariñosos.

Está escrito en los libros que he escrito, está escrita, cada vez que la escribo yo escribo *disparo de nieve* y eso es lo que he dicho. Eso es un invento de alguien, yo supongo que de un bromista. Él ha querido hacer una broma, y ha conseguido que muchos se enganchen con esa broma. Pero, yo no escribí así la canción. Fíjate donde la he escrito, cuando ha salido escrita la canción, en mi libro de canciones como está escrita, si yo hubiera escrito o querido decir otra cosa, ¿crees que la hubiera escrito de esa forma? No. Es que ese es uno de los extraños vicios que ha

creado la web. Que cualquier idea por tonta que a veces sea, pues se crea una cadena con eso, y la gente la sigue. Es muy cómico.

### Unicornio azul

Estaba pensando en que no me salía la letra de esa música, y dije, es como si se me hubiera perdido mi unicornio azul. Yo te acabo de decir lo que es, tampoco lo puedes creer. Es que la gente ya cree lo que quiere, yo no sé ni para que me pregunto. Ya mucha gente tiene sus ideas hechas, y aun que yo les diga la verdad, yo creo que la gente siempre va a creer lo que quiere creer.

Tenía una música, y no se me ocurría la letra. Y de pronto empecé a decir, mi unicornio azul se me perdió, pensando que había perdido la inspiración.

Es muy decepcionante, pero es la verdad. Aun que te duela es la verdad. Si para ti es otra cosa, úsalo, ¡Claro! Disfrútalo. Eso no se me ocurrió a mí, tampoco lo de los jeans, eso se le ocurrió a un cubano. Los cubanos son muy jodedores y hacen esos chistes.

Muchas de esas canciones que corren fueron cosas de un momento, algunas son incluso grabaciones caseras para que no se me olvidaran. Entonces ahí hay muchas grabaciones imperfectas. Yo creo que esas grabaciones que me grabaron imperfectas, se van a quedar así imperfectas, porque no tengo manera, hay muchas canciones que no valen la pena que regrese a ellas. Si regreso a ellas, muy posiblemente le cambie algún acorde o alguna palabra y la gente se va a encambronar, porque cuando le cambie alguna palabra o un acorde a una canción mía y la estreno, me dice que esa canción no era así, ósea, manda, la gente manda sobre mis canciones, no yo, aunque parezca increíble. Ya no son mías, ni siquiera son mías las que no termine. La gente que iba a mi casa, me sustraía los casetes, uno, otro, otras y nada, empezaron a dar la vuelta al mundo esos casetes y ya la gente conoce estas canciones en un CD.

La que yo considere que calen la pena regresar a ellas, porque tiene valores, regresare allá. Y las que no, no, las dejare ahí. Y seguiré aquí comodón las escuchare (Pintanel, 2017).

## **Silvio Rodríguez, segunda entrevista**

La siguiente entrevista es del año 1983 en Nicaragua. En un espacio televisivo llamado *Conversación con Naldo Labrín*. En un fragmento de la entrevista, el músico explica de adonde surge la canción de su autoría la cual llamó *Hoy mi deber*.

### **Hacer canciones**

En esta charla, se nota la libertad discursiva que tiene tanto Naldo como Silvio. Acompañan su palabra con un cigarrillo y una bebida que les refresca las gargantas, mientras conversan sobre música. En tanto las ideas de cada uno salen como palabras, Silvio con un tono seguro y sin tanta parafernalia discursiva, explica el origen de la pieza que título *Hoy mi deber*.

Para algunos, la letra de la canción contiene un sentido filosófico que le ha dado el artista, con la intención de intentar transmitir un mensaje a las personas, sin necesidad de ser literal. Pero para Silvio, esta pieza es motivo de una circunstancia, en la que sentía un grado de angustia por la falta que le hacía una persona.

Ese momento, en que extrañaba a alguien, lo articulo con un tema relacionado a unas fiestas patrias, a las que el cantautor quería dedicar una canción. De esta situación, sale una pieza, en la que cuenta de forma poética su experiencia, sin ninguna intención adicional, más que narrar sobre la intención que tenía de escribir una canción, pero eso se le dificultaba por que la ansiedad que le producía el no poder ver a la persona que extrañaba lo alejaba del tema principal, que eran las fiestas patrias. Encontró una solución para eso, y era, narrar lo que le sucedía en ese momento.

## Entrevista<sup>89</sup>

Naldo: *Hay una canción, que quería hablar de ella que se llama, hoy mi deber. En donde esta sintetizado un pensamiento que para mí es de una filosofía importante. Y es una gran obra poética, la resolución de la canción tiene una gran inteligencia.*

Silvio: Pues yo la hice sin ninguna inteligencia.

Naldo: *Pero está resuelta así.*

Silvio: el problema es que, para llegar a la filosofía, hay es que vivirla. Ahí está la filosofía, en la vida.

Esta canción yo la hice en Oslo.

Naldo: *Pero mira que, qué casualidad, esta canción también está relacionada con una mujer. Y esta puesta a alta.*

Silvio: Claro, porque tú conoces a esa mujer. Hace un rato te vengo hablando de ella. Claro, ya llevaba semanas o meses fuera de Cuba. Y entonces había una conmemoración especial, de una fecha patria para américa latina y me invitaron a cantar en una actividad. Y yo me entusiasmé tanto, que quise hacer una canción patriótica para la fecha, pero yo estaba tan jodido de no ver esa mujer en tanto tiempo ya, que lo que me salió fue esta canción. Me salió la explicación ¿qué es la canción? No, una explicación de que no puedo hacer la canción que debo hacer.

Naldo: *Y esta historia de la jugarreta de los sentidos, yo creo que te ha pasado más de una vez, nos ha pasado más de una vez. Digo, y eso marca muchas cosas, nos marca muchas cosas. Porque a veces un camino es lo que uno piensa y es lo que voz decís, el deber. Y otra cosa, ese camino oscuro, aparentemente que son los sentidos. Ese es un punto difícil de conciliar.*

---

<sup>89</sup> Link de la entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=S-L34rYIDCQ&t=3728s>

Silvio: No, porque quizás en este caso, como se expresa al final, me encuentro con el deber a través de ella, que estaba donde estaba mi centro, que es Cuba. Ni más ni menos. (Trova cubana, 2013)

## Capítulo 5: Análisis

Los siguientes análisis corresponden a cuatro piezas. Las dos primeras escritas bajo el contexto del Danzón. Las siguientes corresponden a dos Pachangas. Cada uno de los análisis, están enfocados desde dos textos, que sirvieron como apoyo, para la conceptualización del ejercicio analítico.

El primer referente fue el autor Jan LaRue, este proporciona algunas pautas para el ejercicio analítico desde el sonido, la armonía, la melodía y el ritmo. Algunos de los conceptos suscitados en el libro “*Análisis del estilo musical*” son utilizados para este capítulo.

El siguiente referente es el libro “*Formas tonales de pequeñas dimensiones*” escrito por Svetlana Skriagina y Andrés Pineda Bedoya. Este libro tiene como fin didáctico y pedagógico abordar las formas musicales que representan el estudio de la teoría musical occidental. A partir de conceptos de análisis musical, se explican las diferentes estructuras que pueden componer algunas obras musicales. Se parte desde el elemento más pequeño (motivo, frase) hasta los aspectos más grandes que configuran las formas: periodo simple o compuesto, bipartita, tripartita.

### 5.1 Análisis obra *Tres lindas cubanas*

El siguiente análisis corresponde a la pieza musical titulada *Tres lindas cubanas*, compuesta por el músico guitarrista y director del Septeto habanero Guillermo Castillo. Originalmente, esta pieza es un Son cubano. Tal fue su popularidad que algunos músicos reconocidos realizaron adaptaciones a la pieza. Por ejemplo, la icónica adaptación para piano de Antonio María Romeu en ritmo de danzón. Este arreglo aparece en la película *Estampas Habaneras*, del año 1939, dirigida por Jaime Salvador. En una escena aparece el mismo Romeu interpretando la pieza.

Ahora bien, la *Orquesta Aragón*, realiza su propia adaptación y conserva los dos estilos, agrega en una parte el *Danzón* de Romeu y en otra el *Son* de Castillo con un mambo. Este análisis corresponde a la versión de *Aragón*, de su álbum *Cha cha chá en la playa* del año de 1992.

## **Análisis**

Esta pieza está conformada por dos partes, en ellas se presentan tres temas, con motivos melódicos similares y contrastantes: En la primera parte encontramos dos temas: A y A', en los que se encuentran detalles musicales de los danzones tradicionales. La segunda parte está conformada por un tema B, un mambo que se mantiene hasta el final de la pieza. Esta estructura se asemeja a la forma de un *danzón mambo*, que es conformado por tres temas contrastantes: A, B y C, donde los dos primeros temas son a ritmo de danzón y el tema C a ritmo de mambo, donde aparecen improvisaciones. En esta pieza, se pueden encontrar tres partes, sin embargo, los dos primeros temas son similares. El último tema B se encuentra en mambo.

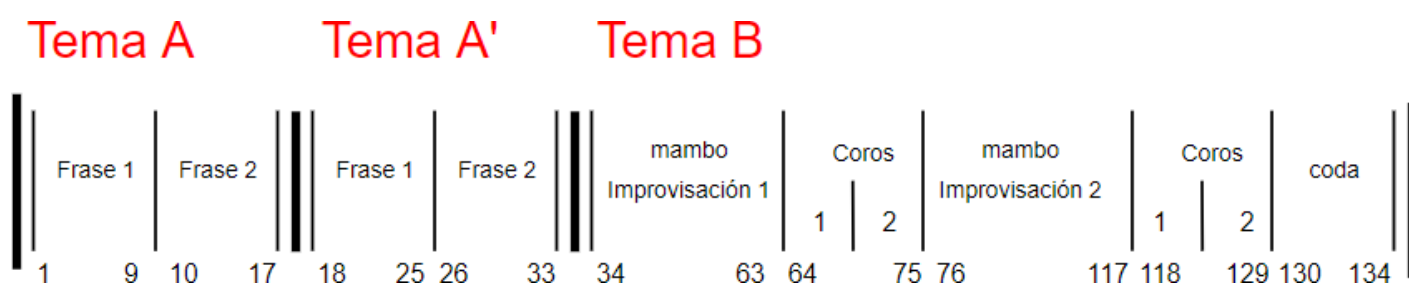
## **Instrumentación**

- Voz y coro
- Flauta traversa
- Violín I y II
- Piano
- Contrabajo
- Timbales
- Congas
- Güiro

## Estructura de la forma

Esta pieza está compuesta por tres temas: el primero corresponde a la letra A. Esta se repite de forma similar, da paso al segundo tema que correspondería a la letra A'. El tema B, o también tercer tema, es contrastante y el más largo.

### Esquema obra *Tres lindas cubanas*



La percusión para la música caribeña es muy importante, ya que los diferentes ritmos que se realizan determinan un estilo. Cuando por ejemplo suena solo el conjunto de percusión, es posible identificar como mayor facilidad el estilo o el género, en el caso contrario, cuando suena solo la parte melódica de una pieza caribeña, puede generar confusiones con respecto a su género.

Ahora bien, la importancia de la percusión la sustenta el maestro Lucho Bermúdez<sup>90</sup>, quien es uno de los referentes más importantes al tratarse de música caribeña colombiana. Aunque en el siguiente apartado el habla de la importancia de la percusión en la cumbia, esta no se aleja del marco caribeño, además el mismo

<sup>90</sup> Lucho Bermúdez: (1912 - 1994) Es considerado como uno de los más importantes compositores e intérpretes de música colombiana. La importancia en su trabajo musical, además de su amplio catálogo de composiciones, radica en la adaptación de los ritmos caribeños tradicionales a formatos contemporáneos de la época.

maestro Lucho escribió sus propios danzones al estilo cubano, como la pieza *Doble cero* que es una composición de su autoría.

«[...] En la cumbia los instrumentos que la definen, que le dan como el sentido, son la percusión, los tambores, el güiro, las maracas. Tantas cosas. [...]» (Betancur: 1992).

Al ver la importancia de la percusión en el marco de la música caribeña, se inicia el siguiente análisis con la percusión y complementando el conjunto el contrabajo.

## **Ritmo, percusión y contrabajo**

### Introducción

La pieza es acompañada por tres instrumentos de percusión: timbales, congas y güiro, cada uno toca un ostinato rítmico diferente, constitutivo para el ritmo, que varía como momentos de improvisación en el transcurso de la pieza. En ella encontramos dos partes: la primera es el momento de danzón, donde aparecen las melodías principales y las estrofas. La segunda parte es el mambo, en el que se presentan comúnmente improvisaciones y coros. Cada parte tiene su ritmo característico, en los que se utilizan diferentes efectos tímbricos de cada instrumento.

### **Ritmos del danzón**

- Timbal:

En este instrumento se utilizan golpes en el parche de los dos timbales.

«[...] El músico, cuando da sobre la cabeza de los timbales (vulgarmente conocida por cueros) está tratando de imitar el

sonido de los bongoes, quien produce tal efecto rítmico en las bandas de rumba [...]» (Morales: 1982, p. 10).

También se utiliza un efecto en el que se apaga el sonido del instrumento, al apoyar la mano en el parche a manera de sordina.

El siguiente ejemplo, es la transcripción del ritmo de danzón que hace el timbal, según como lo tocaban en la orquesta de Antonio Arcaño:

The image shows two musical examples. The top one is a staff labeled 'TIMBALES' in 2/2 time, featuring a rhythmic pattern of eighth and quarter notes with accents (>) and slurs. The bottom one is a staff labeled 'TIMB.' with a diagram showing a hand striking the top of the instrument while the mallet rests on the edge, with the text 'Efecto golpe apagado' above it.

Ahora bien, el ritmo de danzón que utiliza la *Orquesta Aragón*, además de utilizar el mismo efecto de apagado del parche, agregan otro que según como lo describe Humberto Morales, en su libro *Latin american rhythm instrumen*, este efecto se realiza de la siguiente forma:

«[...] Debe usarse la palma de la mano para dar sobre la cabeza del timbal mientras que el palo se extiende sobre el borde [...]» (Morales: 1982, p. 12).

La siguiente imagen ilustra la posición de la mano en el timbal para realizar el efecto.

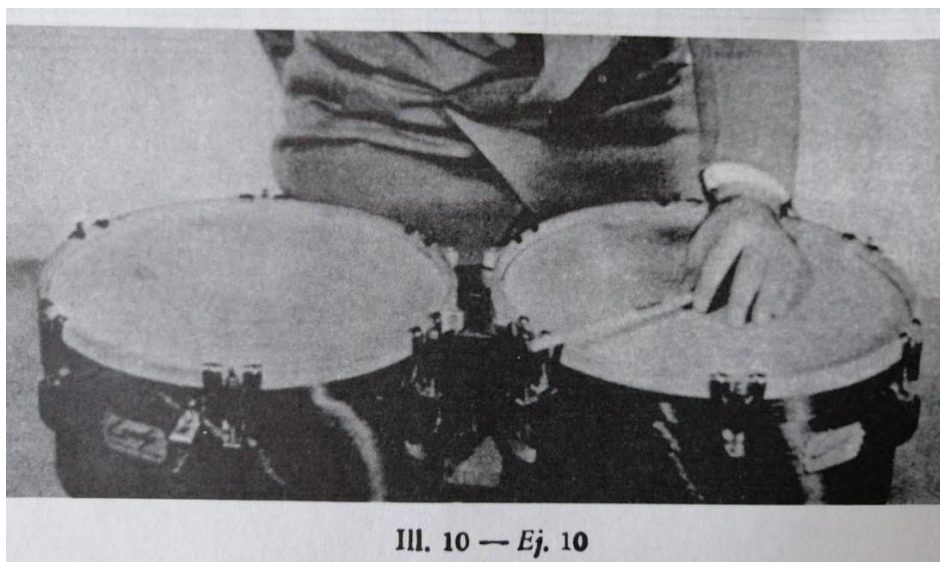


Foto tomada del libro *Latin american rhythm instrumen*

Se puede encontrar este mismo efecto en el instrumento *Batería*. En este se le llaman *Cross stick*. De igual forma consiste en apoyar un extremo de la baqueta y la palma de la mano en el parche del tambor<sup>91</sup>, mientras se sujeta la baqueta con los dedos pulgar e índice. Los golpes se ejecutan sobre el aro del timbal. Este efecto genera un sonido seco y casi similar al de unas *Claves*, pero más grave.

El siguiente ejemplo, es la transcripción del ritmo de danzón que hace el timbal, según como lo toca la Orquesta Aragón en esta versión de *Tres lindas cubanas*.



<sup>91</sup> Que en el caso de la batería sería sobre el parche del redoblante.

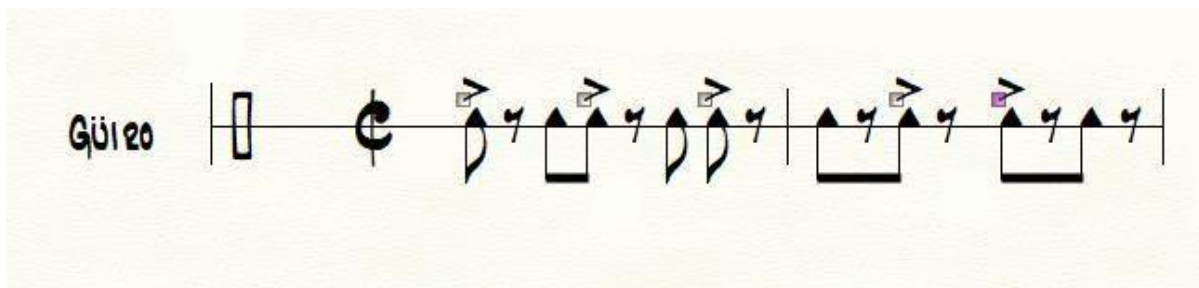


En esta forma, de tocar el danzón en el timbal, encontramos que el ritmo que se hace en el parche del timbal de Arcaño, aquí, en este timbal ese parche es reemplazado por el golpe de cross stick. A demás, se le adicionan adornos con golpes apagados.

Cabe resaltar que en este ritmo se hace la clave de 3/2, destacada por los acentos (>) que están escritos en la transcripción anterior. Aunque en la interpretación el timbalero no lo hace evidente los acentos, se alcanzan a notar más en el ritmo del güiro.

- Güiro

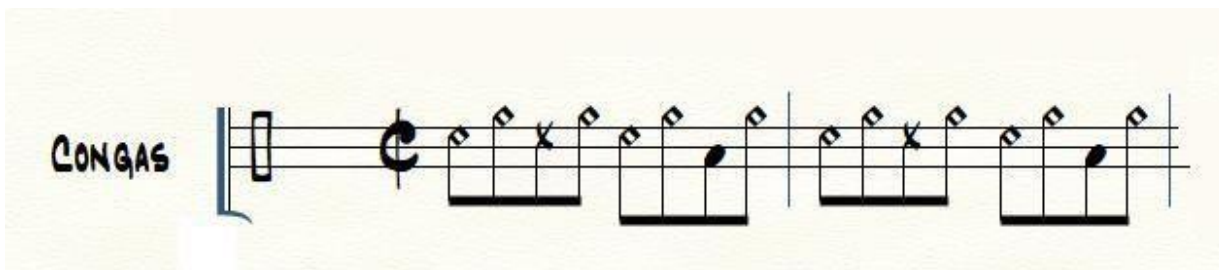
Este instrumento acompaña con un ritmo que no presenta constantes variaciones. Va ligado al ritmo que realiza el timbal. El ritmo de la clave de 3/2, es más notoria en este instrumento por su constancia y poca variación. En el siguiente ejemplo, se puede notar en los acentos (>). Este es la transcripción del ritmo de danzón en el güiro, según como lo toca la Orquesta Aragón en esta versión de *Tres lindas cubanas*.



- Conga

El motivo rítmico de este instrumento abarca un compás, el cual, se repite constantemente sin presentar muchas variaciones.

El siguiente ejemplo, es la transcripción del ritmo que hace la conga, según como lo toca la Orquesta Aragón en esta versión de *Tres lindas cubanas*.



- Contrabajo

El ritmo que utiliza el contrabajo, es formado por distintas combinaciones, en las que se utilizan ritmos con y sin sincopas, junto con variaciones que acompañan al timbal. Esta combinación rítmica solo se presenta en la parte de danzón.

Ejemplo de ritmo sincopado Compas 4, 5,6 y 7:



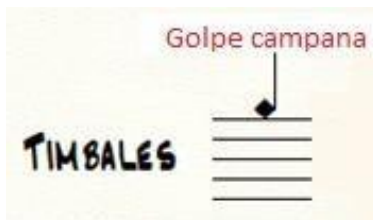
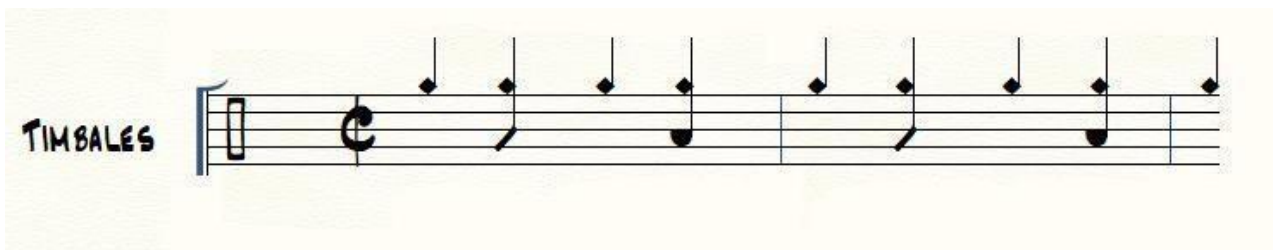
Ejemplo de ritmo sin sincopas:



## Ritmos del mambo

- Timbal

El ritmo que tocan los timbales, utiliza el timbre de la campana, este hace que la dinámica implícita suba. Según Jean LaRue, esta dinámica es aquella que no está expresada en el pentagrama (LaRue: 1989 p. 19). Este ritmo abarca todo un compás, y se repite en el transcurso de la parte de mambo. El siguiente ejemplo es la transcripción del ritmo utilizado por la orquesta.

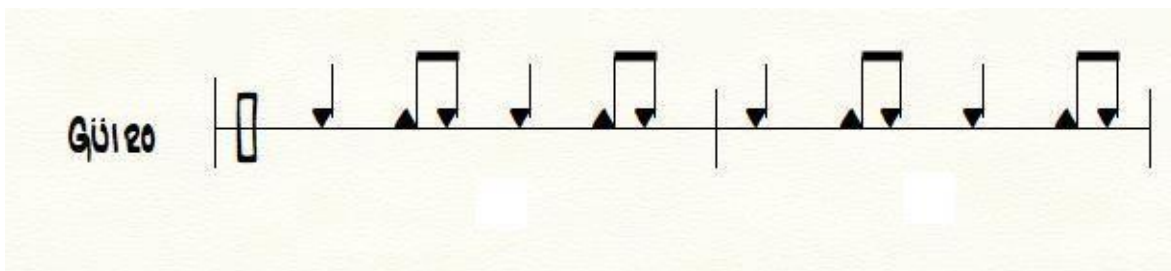


En este ritmo, se utiliza un efecto en el parche del timbal, en el que se hace un golpe leve y suave, asimilándose al apagado del ritmo del danzón. Esta vez, como no se cuenta con la otra mano para tapan el parche, la vibración se reduce haciendo con la baqueta una presión leve. En la transcripción se utiliza la misma notación del efecto golpe apagado del danzón, con la intención que se realice un golpe con similar.



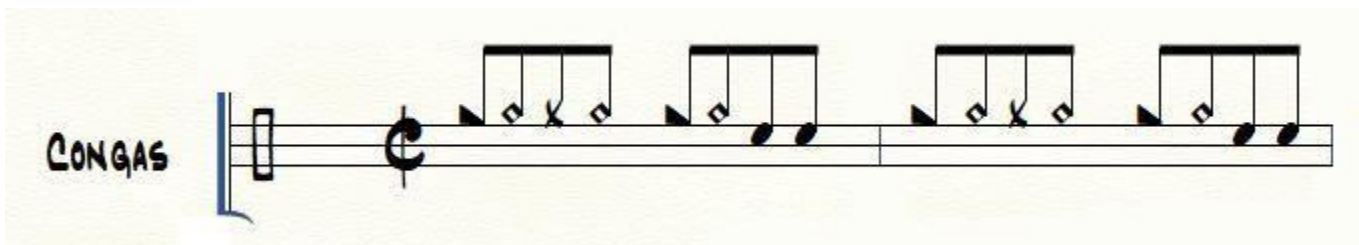
- Güiro

El ritmo de acompañamiento de este instrumento abarca un compás, que se repite constantemente. De igual manera que en el danzón, no presenta muchas variaciones. El siguiente ritmo es la transcripción del acompañamiento.



- Conga

El ritmo que se realiza en las congas, su patrón es similar al que se toca en el danzón. Al final del compás, en el último tiempo se agrega otro golpe abierto. Este ritmo se repite, y no presenta variaciones improvisadas. El siguiente ejemplo es la transcripción del ritmo utilizado por la orquesta.



- Contrabajo

Se nota en esta parte un ritmo base de acompañamiento. En comparación de la parte de danzón no hay combinaciones, solo se utiliza un ritmo sincopado que se repite hasta el final. Esto debido a que se utilizan dos acordes para acompañar esta parte (G y D7). En este ritmo el asentó del primer tiempo se pierde. Constantemente hay una anticipación del acorde siguiente.

## Acompañamiento contrabajo

CONTRABAJO

## Tema A

Esta pieza se encuentra en la tonalidad de Sol mayor. Utiliza la métrica de 2/2.

Este primer tema, tiene forma de periodo simple y la componen dos frases contrastantes, escritas a ritmo de danzón:

- **Primera frase**

Esta, tiene una textura de melodía con acompañamiento. La flauta travesera es la protagonista en la mayor parte de la pieza y el instrumento que lleva en esta frase la melodía principal. Se inicia con anacrusa en la que se hace énfasis en el acorde de dominante (D7), la melodía continua hasta el compás ocho, aunque acaba ahí, esta frase termina en le compas 9.

En el primer compás de la melodía aparece un motivo rítmico, los violines hacen énfasis en el, realizan una variación y lo utilizan como motivo de acompañamiento para esta primera frase:

FLAUTA

motivo flauta

motivo violines

VIOLIN I

VIOLIN II

variación motivo violines

VIOLIN I

VIOLIN II

La melodía principal, en su acompañamiento armónico, inicia con la dominante (D7) en el primer pulso del segundo compás, en estos mismos, se presenta la tónica. A continuación, se realiza una cadena de dominantes para llegar a al acorde de D7.

Cadena: E7, A7 y D7.

Se termina esta frase utilizando un acorde de dominante secundaria (A7) para dar paso al acorde final D7. Este último da continuidad a la melodía, conservando la intención de generar tensión en el inicio de frase.

- **Segunda frase**

Esta frase inicia en el compás 10 con anacrusa y termina en el 17. Se conserva la misma textura de melodía con acompañamiento. En el ritmo se nota un motivo con variaciones, que sirve la para la construcción melódica al menos hasta el compás 12.

motivo flauta

FLAUTA

Del compás 13 hasta el final de frase se puede notar un contraste, que en este punto se utiliza más ritmos sincopados.



El acompañamiento de los violines, en esta fase utilizan un motivo rítmico en el que sobresalen las notas largas, finalizan con el mismo motivo de la frase anterior en el compás 13.

Como en la frase anterior, esta inicia con el acorde de dominante (D7), se mantiene hasta el compás 10. Posteriormente se presenta el acorde de tónica (G) en el compás 12, en este mismo un acorde de Em7 hace de segunda relacionada para el acorde de A7, que funcionaría como dominante secundaria de acorde de D7. Para terminar, en el compás 16 se realiza la progresión: Am7, D7add11, D7 en tercera inversión, esta acompaña la melodía principal y finaliza con un acorde en el que se hace énfasis la sensible de la tonalidad (nota Fa#), se conserva para el final la sensación de tensión.

### Tema A'

Este tema es similar al anterior, su forma es de periodo simple con dos frases contrastantes, cada una con características similares a las anteriores frases. Se mantiene el ritmo de Danzón.

- **Primera frase**

En este tema inicia en el compás 18 con anacrusa, y termina en el 25. La melodía principal es interpretada por la voz, que va acompañada de una letra:

Letra:

*Tres tres lindas cubanas*

*Tres tres lindas cubanas*

*Si paso por paso franco*

*mi negra nunca me digas que no*

*si mañana yo me muero*

*lleven flores.*

La melodía de la voz, es compuesta de material rítmico y melódico del tema anterior. Se conserva el primer motivo de la primera frase de la parte A, lo realiza la voz en esta primera frase.

VOZ Y COROS

motivo voz

1. TRES

En esta parte, la flauta cumple una función de acompañamiento. En esta frase realiza junto con los violines una melodía que complementan la voz. Se turnan la línea melódica, primero la voz, luego la flauta junto con los violines.

FLAUTA

VIOLIN I

VIOLIN II

En esta melodía, en el silencio de negra, la voz la voz interviene, utiliza el mismo motivo de la primera frase de la parte A.

Lo que respecta a la armonía, se inicia de igual forma con la dominante de la tonalidad (D7), posteriormente en el mismo compás que es el 18, se presenta el acorde de tónica (G). Se utiliza el acorde de A7 como dominante, en seguida el acorde de dominante de la tonalidad (D7). En toda la frase se utilizan estos tres acordes, conservándose el siguiente orden: D7, G, A7 y D7.

- **Segunda frase**

Inicia en el compás 26 con anacrusa, y termina en el 33. La melodía principal, que es expuesta por la voz, utiliza de otro material rítmico y melódico. Se utiliza desde el inicio de esta frase sincopas y ritmos atresillados. El caso contrario pasa en la segunda frase del tema A, que establece la melodía partiendo de un motivo rítmico sin sincopas.

Para terminar la melodía de esta frase, en los compases 30 y 31, se utiliza la misma melodía de la segunda frase del tema A. En el compás 32, se realiza una variación que se acomoda a la letra de la canción.

En la siguiente imagen se ve la variación que hace la melodía de la voz, se conserva en la última figura la nota Fa#.



The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staff contains five notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. Above the staff, the text "variación melodía voz" is written in red. To the left of the staff, the text "VOZ Y COROS" is written in black. Below the staff, the lyrics "1. LLE - VEN FLO - RES" are written in black.

La flauta, realiza una contra melodía para los primeros tres compases de esta frase, los violines, con una textura polifónica realizan notas largas, en los últimos tres compases de su intervención (compas 27, 28, 29) se nota material motivico de la melodía principal de la primera frase.

## Violines con material motivico

violines con material motivico de la primera frase

VIOLIN I

VIOLIN II

motivo de la voz, primera frase tema A'

VOZ Y COROS

1. TRES

En la parte armónica, se conservan los mismos acordes de la frase anterior: D7, G y A7. Se inicia esta primera frase, se utiliza la atención que genera el acorde de dominante, posteriormente se utiliza la misma progresión de la frase anterior para acompañar la melódica: D7, G, A7 y D7. Esta vez, para finalizar la frase, se realiza una cadencia compuesta. La progresión armónica del compás 32 echa con los acordes de Am7, Em7, C y D7 apoyan la variación melódica de la voz.

## Tema B

Este tema tiene forma de frase, está compuesta primero, de dos compases que se repiten durante todo el transcurso del tema, y segundo, de partes melódicas a modo de improvisación y coros.

Ahora bien, en este tema se utilizan dos acordes que acompañan todas las partes: G y D7. El piano realiza un ostinato al que se le denomina mambo. Este se encuentra construido con notas de los acordes y se le agrega la nota mí, que, en el caso del acorde de tónica, sería la sexta del acorde, y en el acorde de D7 cumpliría la función de novena del acorde.

mambo piano

PIANO

Los violines complementan el mambo del piano con un ostinato al unísono, que de igual forma se repite.

ostinato violines

Violin I

Violin II

Esta melodía, en su primer compás se encuentra la quinta nota del acorde de G, enseguida su sexta. En el segundo, se utiliza la nota Sol en el primer pulso a modo de apoyatura, y la nota Fa# sensible de la tonalidad no resuelve a la tónica, permite la continuidad sin una resolución previa.

Ahora bien, esta frase del tema B acompaña cuatro partes, en las que dos son improvisaciones de la flauta, y las restantes son dos coros, cada uno con una propuesta melódica diferente.

- Primer solo de flauta:

Este solo inicia en el compás 38 con anacrusa, finaliza en el compás 63. Utiliza la escala de Sol mayor como fuente melódica, combina la triada que compone los acordes de tónica y dominante (G y D7), en cada uno de estos, en ocasiones utiliza la nota Mi como nota de apoyatura.

En este solo se puede notar que está compuesta de tres momentos, que se pueden diferenciar cada 9 compases, estos contados a partir del compás 37, que sería donde se ubica la anacrusa del solo:

En el primer momento, el patrón rítmico se pueden encontrar elementos de los motivos anteriores. Por ejemplo, el siguiente motivo que se presenta como ante compas en la primera frase del tema A.



The image shows a musical staff for the flute in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staff is labeled "FLAUTA" on the left. A red box labeled "motivo" highlights a sequence of notes starting from the second measure: a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This sequence is repeated in the following measures.

Se utiliza para este solo el ritmo atresillado que se utiliza la voz en el compás 27 y 28, además de ornamentos como la apoyatura.



The image shows a musical staff for the flute in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staff is labeled "FLAUTA" on the left. A red box labeled "fragmento primer solo de flauta, compas 40" highlights a sequence of notes: a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The notes G4, A4, and B4 are grouped with a blue bracket and a "3" below them, indicating a triplet. The note C5 is followed by a grace note (apoyatura) G4, which is also grouped with a blue bracket and a "3" below it. An arrow labeled "apoyatura" points to the grace note.

En el segundo momento podemos notar un ritmo repetitivo que utiliza el motivo presentado como ante compas en la primera frase del tema A. ese motivo se convierte en un ostinato rítmico en que varían las notas.

fragmento solo de flauta, compás 46 y 47

FLAUTA

motivo



En el tercer momento, se utiliza un motivo melódico que se repite, en cada una se cambia el perfil rítmico:

fragmento solo de flauta, compás 57 y 58

FLAUTA

motivo melódico



En este motivo la nota Mi pasa a ser parte de la melodía, anteriormente sobresalía como apoyatura.

Para finalizar el solo, se utiliza la triada de D, con dos notas de paso. Se finaliza en la nota Re.

fragmento solo de flauta, compás 63

FLAUTA

notas de paso

- Primer Coro:  
Letra:  
*Linda cubana*  
*El mambo te llama*

La parte melódica está compuesta de dos frases de cuatro compases. La primera se repite 3 veces, y está compuesta de ritmos sincopados. El primer compasa consiste de un unísono, en el tercer se realiza una segunda voz, esto genera una textura polifónica.

fragmento del coro

Voz y COROS

1. LIN - DA CU - BA NA EL MAM - BO TE LLA - MA

La segunda frase de este coro, está compuesto por el mismo ostinato que tocan los violines. Las voces cantan a unísono la melodía.

fragmento de coro

Voz y COROS

1. AA AA AA AA AA AA AA AA

- Segundo solo de flauta:

Este segundo solo inicia en el compás 76 y termina en el 117. La melodía en este compás hace como un anuncio o un llamado que indica el comienzo de un nuevo solo. La melodía improvisada no presenta una forma como tal, más bien conservan un patrón en el que se evidencian diferentes ideas melódicas cada cuatro compases, y parte desde el compás 80 con anacrusa.

En algunas ideas se propone un motivo rítmico, como en el siguiente ejemplo:

fragmento solo de flauta, compás 79 al 83

motivo

FLAUTA

En otras ideas, como en el siguiente ejemplo no se utilizan motivos repetitivos, pero sí elementos rítmicos y melódicos que realizan otros instrumentos, como por ejemplo el mambo del piano, aquí, la flauta lo utiliza para su solo.

fragmento solo de flauta, compás 88 al 91

mambo del piano

FLAUTA

- Segundo coro:

Letra:

*Ponme la mano aquí*

*macorita*

Está compuesta de dos frases, cada una de 6 compases. La primera, inicia en el compás 118, en este podemos notar la melodía principal, realizada por los coros en los dos primeros compases, a modo de respuesta, la flauta realiza una melodía con

elementos rítmicos de la voz. En el siguiente ejemplo, podemos ver la melodía principal y el elemento que utiliza la flauta para realizar su melodía.

melodía principal, segundo coro

elemento rítmico  
utilizado por la flauta

VOZ Y COROS

1. PON - ME LA MA-NOA QUI MA - CO - RI - TA

Detailed description: This musical notation is for the first phrase of the second chorus. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). A red box highlights the first four notes (G4, A4, B4, C5), which are identified as the 'elemento rítmico utilizado por la flauta'. Below the staff, the lyrics are: '1. PON - ME LA MA-NOA QUI MA - CO - RI - TA'.

melodía de la flauta a modo de respuesta

fragmento extraído de  
la melodía principal

FLAUTA

Detailed description: This musical notation shows the flute's response melody. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). A red box highlights the first four notes (G4, A4, B4, C5), which are identified as a 'fragmento extraído de la melodía principal'. The notes from the fifth measure onwards (B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4) are played with a faster, sixteenth-note rhythm.

La segunda frase de esta melodía inicia en el compás 124 con la flauta, esta vez se invierten los papeles, la voz responde a la melodía de la flauta con un fragmento melódico tomado de la frase anterior. Termina la frase en el compás 129 con la flauta.

fragmento melódico de la primera frase del  
segundo coro

VOZ Y COROS

1. MA - CO - RI - NA MA - CO - RI - TA

Detailed description: This musical notation is for the second phrase of the second chorus. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). A red box highlights the first four notes (G4, A4, B4, C5), which are identified as a 'fragmento melódico de la primera frase del segundo coro'. Below the staff, the lyrics are: '1. MA - CO - RI - NA MA - CO - RI - TA'.

## Coda

Para finalizar la pieza, la conga se mantiene en un ritmo mientras que los demás instrumentos al mismo tiempo realizan un corte, este, apoya la nota final de la flauta,

la cual es la tónica. El corte se repite una vez, en la primera presentación, antes del corte a modo de pregunta, la flauta realiza una melodía utilizando las notas del acorde de D mayor en forma descendente, inicia en la quinta del acorde (nota La), finaliza en la novena ascendente y por grados conjuntos.

En la repetición, también utiliza notas del acorde de D mayor en forma descendente, esta vez inicia en la tónica del acorde (nota Re), finaliza en la sensible de la tonalidad (nota F#), para así, dar por terminada la pieza al resolver la sensible hacia la nota Sol.

Coda, compas 130 al 134

The image shows a musical score for the Coda section, measures 130 to 134. The score is written for seven instruments: Flauta (Flute), Violin I, Violin II, Piano, Contrabajo (Double Bass), Timbales (Timbales), Congas, and Guiro. The key signature is D major (one sharp) and the time signature is common time (C). The Flute part features a descending melodic line starting on G4 (La) and ending on F#4 (Sensible). The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Piano part provides harmonic support with chords. The Contrabajo part is mostly silent. The Timbales part plays a steady rhythmic pattern. The Congas part plays a complex rhythmic pattern. The Guiro part plays a simple rhythmic pattern. The score is divided into four measures, with measure numbers 3, 4, 5, and 6 indicated at the bottom.

Link del audio de la pieza transcrita.  
[https://www.youtube.com/watch?v=GZAldlh\\_fhQ](https://www.youtube.com/watch?v=GZAldlh_fhQ)

Score, Tres lindas cubanas (Anexo 01).

## 5.2 Análisis obra Mambo

El siguiente análisis corresponde a la pieza titulada *Mambo*, del músico cubano Orestes López Valdez, quien fue un instrumentista versátil. En su carrera musical aprendió a tocar el piano, la flauta, posteriormente el contrabajo, y cuando se encontraba en la orquesta de Arcaño y sus maravillas, trabajó como violoncellista. En esta época, en el año de 1938 compuso la pieza que título *Mambo*.

### Análisis

En esta oportunidad se realiza el respectivo análisis a una parte que contiene tres temas: A, A' y B. Por lo general, la forma de este estilo (Danzón mambo) es compuesta por dos partes, cada uno de estos lo conforman temas melodías contrastantes. Primera parte con dos temas: A, B. Segunda parte con un tema: C. Los temas A y B el ritmo que se elige como acompañamiento o como base es el danzón. Para el tema C, el acompañamiento o base, está determinada por ritmos sincopados, que son por general obstinados tanto melódicos como rítmicos, a estos se le conocen como mambos. Esta última parte, es aprovechada también como momento dedicado para realizar improvisaciones.

Ahora bien, el análisis se enfoca en la primera parte y en los dos primeros temas (A y B) que harían parte de la forma convencional del Danzón mambo. Pero en esta ocasión, esta primera parte de danzón está compuesta por tres temas, que más adelante se explican

## Instrumentación

- Flauta traversa
- Violín I y II
- Violonchelo
- Piano
- Contrabajo
- Timbales
- Güiro

## Estructura de la forma

Esta parte está compuesta por tres temas: el primero corresponde a la letra A. Esta se repite de forma similar, y da paso al segundo tema que correspondería a la letra A'. El tema B, o también tercer tema, es contrastante.

## Esquema obra *Mambo*

Parte de danzón



## Ritmo percusión y contrabajo

La pieza es acompañada por dos instrumentos de percusión: timbales y güiro, cada uno toca una base rítmica, compuesta de ostinatos que se mantienen en el transcurso de toda la primera parte. Por su puesto estos ritmos bases realizan

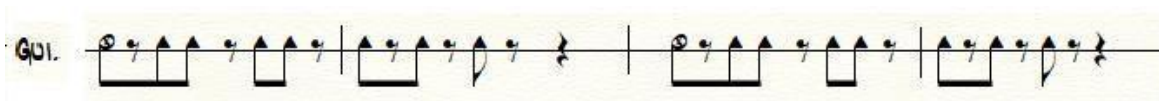
variaciones a modo de improvisaciones o apoyo a la melodía principal. Por lo general el timbal es el instrumento que más varía, mientras que el güiro mantiene el mismo ritmo.

- Ritmo danzón en el timbal:



En este ritmo se puede notar la presencia del ritmo de la clave 3/2, marcada por los acentos que hace el timbal (>). Estos ritmos solo son tocados en los parches de los timbales. Se utiliza un efecto de apagado. Este consiste en apoyar la mano en el parche del tambor para reducir la vibración, posteriormente con la otra mano y con la baqueta tocar el ritmo en el parche (Morales: 1982, p. 10).

- Ritmo güiro:

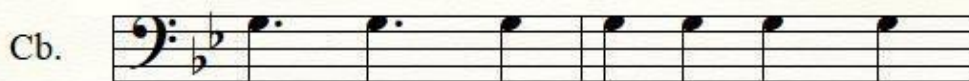


El motivo rítmico de este instrumento no presenta muchas variaciones.

- Contrabajo

Se nota en la pieza un ritmo base para el acompañamiento de contrabajo, de este se desprenden variaciones que apoyan el ritmo base de la percusión.

#### Motivo rítmico



#### Variación rítmica del motivo



## Tema A

Esta pieza está compuesta en tonalidad de sol menor, su métrica es de 2/2. Este primer tema, tiene una forma de periodo simple, compuesto por dos frases contrastantes:

### Primera frase

En la melodía principal, que es interpretada por la flauta, inicia con anacrusa, finaliza en el primer pulso del compás cinco. Con una textura polifónica, los violines junto con el violonchelo, realizan contra melodías funcionan como apoyo al acompañamiento armónico. En este, se muestra un primer motivo, que inicia con un intervalo de cuarta justa. Este motivo varía en el segundo compás, pero se mantiene el mismo intervalo.

#### Primer motivo



#### Variación



Para terminar la melodía, se presenta una variación en el motivo, cambia en este el perfil rítmico y terminar en la nota sensible de la tonalidad (Fa#).

Esta melodía tiene un acompañamiento armónico que inicia con un acorde de Gm (tónica). En el siguiente se utiliza su paralela mayor (G) que dura todo el segundo compás. Para finalizar esta primera frase se utiliza un acorde semidisminuido, seguido de un acorde de dominante, (Am7 (b5), D7).

### Segunda frase

Esta frase inicia en el compás seis con ante compas, finaliza en el compás nueve. Es abierta por el piano, que utiliza el primer motivo rítmico de la melodía principal. Sin embargo, cambia el perfil melódico.

The image shows a musical score for piano (Pno.) in G minor. The first measure contains two chords: Am7(b5) and D7. The second measure contains a melodic motif in the treble clef and a corresponding bass line in the bass clef. Two red arrows labeled 'motivo' point to the rhythmic patterns in both staves.

A pesar que el piano abre esta frase, no lleva la melodía principal, y acompaña a la flauta con una contra melodía, quien es la que lleva el protagonismo.

En la melodía principal, la flauta realiza variaciones rítmicas complejas e irregulares, utilizando sincopas y tresillos.

Lo que respecta a la parte armónica, se mantiene la sensación de tensión con la dominante (D7), seguido a esto, resuelve en el acorde de tónica (Gm), Para finalizar, un acorde de dominante sin séptima es realizado por los violines, se agrega la séptima a continuación para dar por terminada esta segunda frase, y resolver como cadencia autentica a la tónica (Gm).

### **Tema A'**

Este tema, igual que el anterior, tiene una forma de periodo simple, compuesto por dos frases contrastantes:

#### **Primera frase**

La flauta lleva la melodía principal, con las mismas características que en el tema A. Realiza una variación rítmica en el motivo, utilizando sincopa y tresillo de corchea:



En esta frase, las cuerdas frotadas acompañan a la flauta, tocan en los pasajes que van a ritmo de corchea las mismas notas que la flauta, pero a octavas diferentes. En las secciones, con ritmo de unidad de pulso acompañan complementando los acordes de acompañamiento, generando en esos instantes texturas polifónicas.

El acompañamiento del piano baria, genera un ritmo más dinámico, con un motivo que repite, esto genera una dinámica implícita que lleva a un *forte*.



La armonía de esta frase, inicia de la misma forma, con un Gm y pasa por su paralela mayor (G), esta vez vuelve a al acorde de Gm, para ir a un acorde de Am7, aunque en el piano este señalado solo el acorde de Am, la nota Sol que sería la séptima de este acorde lo tocan el violín I y la flauta. Este acorde funcionaría como segunda relacionada del acorde final de esta frase, dominante D7.

### Segunda frase

Inicia en el compás 14 con anacrusa, y termina en el 17. Esta frase es abierta por el piano, quien es el instrumento que esta vez lleva la melodía principal. Realiza un solo que es acompañado por el bajo y la percusión. Finaliza esta frase la flauta, al realizar una melodía corta que finaliza en la sensible de la tonalidad (Fa#)

Igual que en la segunda frase del tema A, se mantiene la sensación de tensión que llevaba la primera frase con el acorde de D7. En el segundo compás se resuelve esta tensión, seguido a esto, un acorde de Am7(b5) que sirve en este caso como subdominante, nos dirige al acorde de D, esta vez no es evidente la séptima del acorde.

## Tema B

Este tema tiene forma de periodo compuesto con dos frases contrastantes. El perfil métrico de sus melodías tiene como motivo principal figuras largas, esto hace que la sensación del movimiento de la pieza y su dinámica sea más lenta y suave, sin necesidad que el bajo y la percusión alteren el *tempo* de la pieza o el ritmo base de danzón.

### Primera frase

Inicia en el compás 18 con anacrusa, y termina en el 25. Su melodía principal es presentada por la flauta, en la que se nota un motivo principal que conserva el estilo anacrúsico de la pieza.



Los violines con una textura polifónica, realizan una contra melodía contrastante a la melodía principal. En motivo de la flauta, de notas largas, es acompañado por un motivo más dinámico por parte de los violines, al momento que el ritmo de la flauta en su melodía se vuelve más dinámico, los violines acompañan melódicamente con un segundo motivo, conformado re ritmos largos. Es como si se conservara un dialogo entre timbres, que se turnan el protagonismo.

motivo 1 violines

motivo 2 violines

Con respecto a la parte armónica, las melodías se mueven entre el acorde de dominante (D7) y tónica (Gm). Para terminar esta frase aparece se realiza una cadencia frigia, que da paso a la segunda frase de este tema B.

### Segunda frase

Inicia en el compás 26 y termina en el 33. En los primeros cuatro compases la parte melódica conserva el mismo motivo que la frase anterior, en la que el protagonismo es compartido entre los violines y la flauta.

En los siguientes compases, a partir del compás 29, la melodía con una textura polifónica es realizada por la flauta y los violines. En esta melodía, se puede notar material rítmico similar al motivo del tema A, pero con variaciones, la intención anacrúsica se conserva en todo el diseño melódico de toda esta frase.

motivo tema A primera frase

motivo tema B segunda frase

Para terminar esta frase, se hace una cadencia auténtica a partir de compás 32. A partir del compás 30 se utiliza la siguiente progresión: Cm, Gm, D7 y Gm.

Link del audio de la pieza transcrita.  
[https://www.youtube.com/watch?v=QM78n6\\_Exf8](https://www.youtube.com/watch?v=QM78n6_Exf8)

Score, Mambo (Anexo 02).

### 5.3 Análisis obra Son de Pachanga

El siguiente análisis corresponde a la pieza titulada *Son de pachanga*, composición del músico Charlie Palmieri<sup>92</sup>, incluida en el álbum *Pachanga At The Caravana Club*, del año 1961. Grabada por la famosa orquesta de Palmieri llamada *La Duboney*.

#### Análisis

Esta pieza está escrita en la tonalidad de G mayor, con una medida de 2/2. Es conformada por dos secciones (A y B), cada una con características similares y detalles que las diferencian entre sí, de las cuales hablaremos más adelante. Estas dos, están compuestas por dos temas principales (A y B) que se repiten, y se presentan en todo el desarrollo de la música.

En la forma de esta pachanga, una característica importante es su semejanza a la forma de *Rondó*. En este tradicionalmente se sugiere la siguiente forma: A, B, A, C, A, D. La letra A representa el tema principal, el cual se va alternando entre nuevos temas, los cuales serían representados por las demás letras (B, C y D según el ejemplo anterior).

Ahora bien, la similitud de esta pachanga al *Rondó* radica en la sección B, en esta se utiliza el tema principal: letra A, que corresponde al coro de la pieza para ser alternada con todos los solos que hace la flauta hasta el final, estos solos son nuevos temas o melodías a modo de improvisación.

#### Instrumentación

- Flauta traversa
- Violín I y II
- Piano

---

<sup>92</sup> Charlie Palmieri (1927-1988). Fue un músico pianista, arreglista, compositor y director de orquesta estadounidense, hermano mayor de Eddie Palmieri. Los dos de ascendencia puertorriqueña, son un referente importante para la música del caribe.

- Bajo eléctrico
- Timbales
- Güiro
- Congas
- Bongos

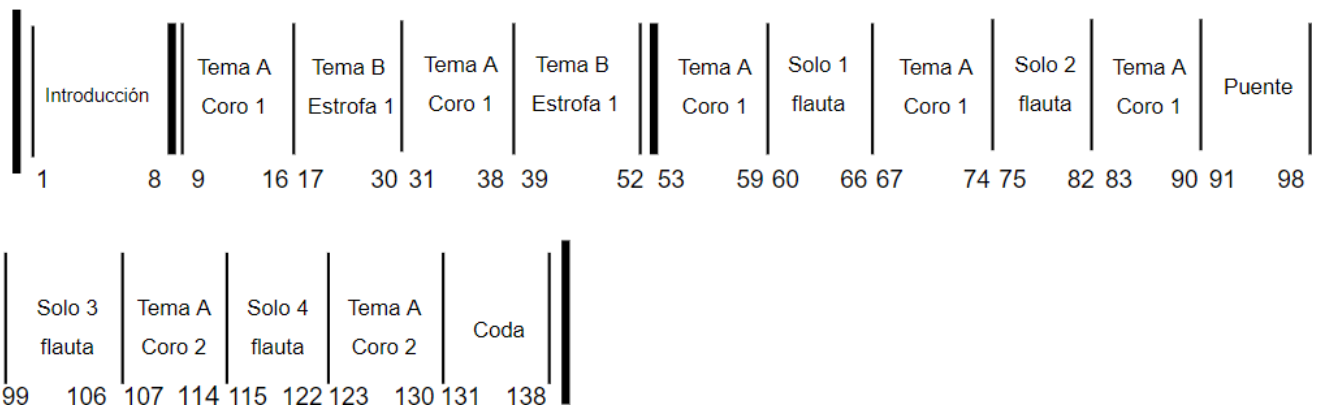
### Estructura de la forma

Esta pieza está compuesta por dos temas principales, que conforman de manera distinta dos secciones (A y B). Cada uno conserva características diferentes, a pesar que comparten el tema A, que es el más relevante para la pieza, ya que este es el que más se repite.

### Esquema obra *Son de pachanga*

#### Sección A

#### Sección B



De igual forma que en el danzón, en la pachanga la percusión es importante, ya que los patrones rítmicos realizados por estos instrumentos determinan el estilo. Al escuchar la base de percusión, es posible identificar con facilidad en que estilo determinado se encuentra la pieza.

Al ser evidente la importancia de la percusión, el siguiente análisis inicia con estos instrumentos.

### **Ritmo percusión y bajo eléctrico**

La pieza es acompañada por los cuatro instrumentos de percusión: timbales, congas, bongos y güiro, cada uno toca un patrón rítmico diferente, compuesto de ostinatos que son característicos para el estilo de pachanga. Estos ritmos, en algunos momentos determinados presentan variaciones breves a modo de cortes. Un factor característico de esta pieza, precisamente en la percusión, se encuentra en su base rítmica, esta se mantiene desde el comienzo hasta el final, sin mostrar variaciones o algún tipo de improvisación, excepto claro está, en los cortes obligados, realizados por todos los instrumentos de la percusión.

### **Ritmos de la Pachanga**

- Timbal

La base rítmica de este instrumento, abarca solo un compás que se repite. Se utiliza siempre la campana, que es la encargada de llevar la división de la unidad de pulso. Esta acompañada de golpes en los timbales con dos efectos distintos para en esta base: El primero es un golpe leve con las baquetas<sup>93</sup> que se le da al cuero, o como le llama Humberto Morales cabeza (Morales: 1982, p.10) del timbal pequeño. Se hace presión hacia abajo con la intención de apagar el sonido.

El segundo efecto consiste básicamente en darle un golpe leve al cuero del timbal pequeño. La siguiente imagen ilustra con detalle la acción.

---

<sup>93</sup> Es preciso especificar si se le pega con las baquetas ya que también se utiliza la mano para pegarle a los timbales.

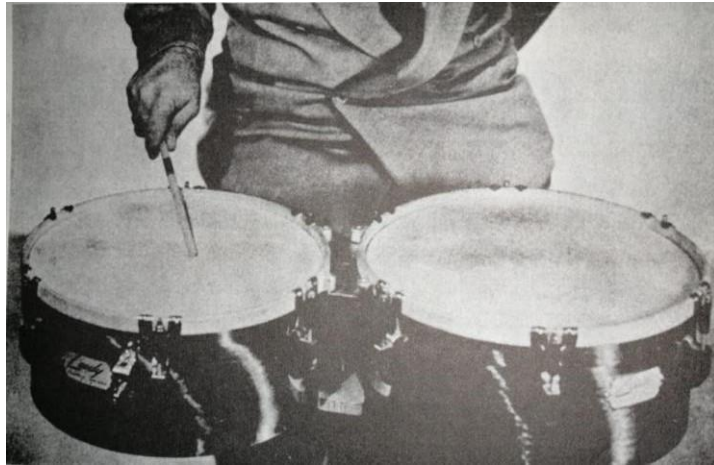
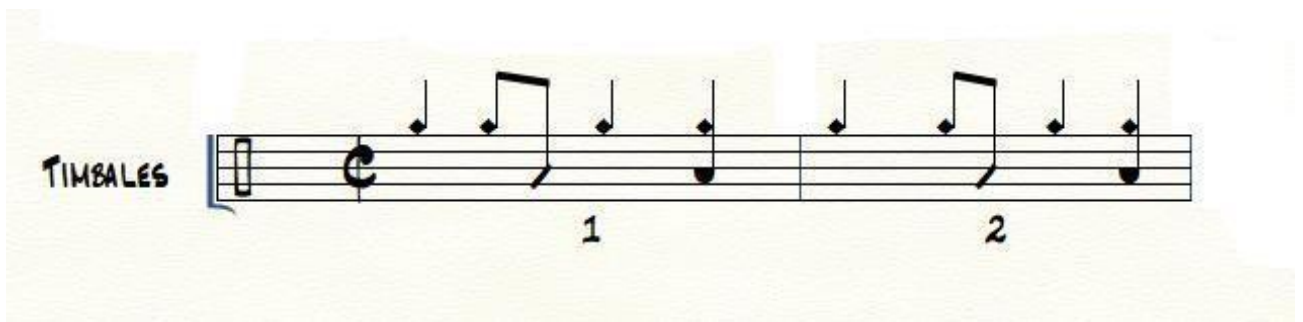


Foto tomada del libro *Latin american rhythm instruments* de Humberto Morales

El siguiente ejemplo es la transcripción del ritmo utilizado por la orquesta *La Duboney*



Golpes en el timbal:



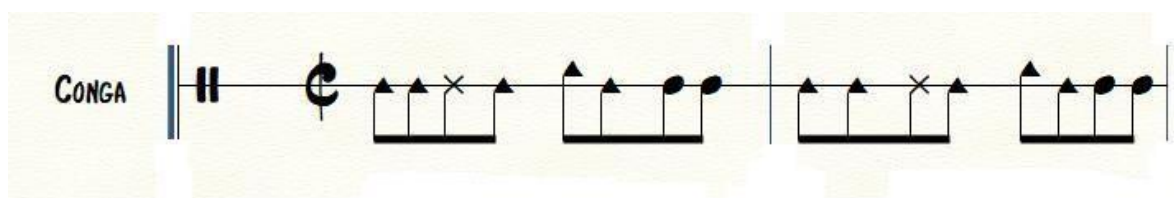
- Güiro:

Este instrumento acompaña con un ritmo que abarca solo un compás que se repite. No presenta variaciones, excepto en los cortes obligados de la pieza. El siguiente ejemplo es la transcripción del ritmo utilizado en la pieza.



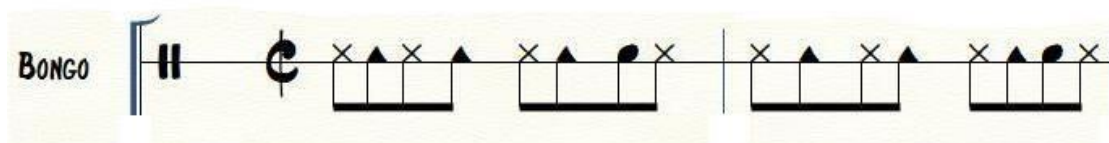
- Congas

El motivo rítmico de este instrumento abarca un compás, este se repite constantemente sin presentar variaciones. El siguiente ejemplo, es la transcripción del ritmo que hace la conga, según como lo toca la Orquesta Aragón en esta versión de *Tres lindas cubanas*.



- Bongo

De igual forma que los instrumentos anteriores, en el bongo su motivo rítmico abarca un compás, que se repite y que no presenta variaciones. En el siguiente ejemplo se puede detallar que el ritmo es igual al de las congas, lo que varía es la combinación de timbres.



- Bajo eléctrico

La base de acompañamiento de este instrumento abarca un compás. En este, un ostinato construido con tres notas: Do, Re y Sol acompañan la siguiente progresión D7 y G. Su ritmo es sincopado, en la última figura, en la mayor parte del tema va ligada.

La siguiente, es la transcripción de la base del bajo.

BAJO ELECTRICO

Esta base, presenta dos variaciones: primero, en la introducción de la pieza, aunque el ritmo es el mismo, las notas no lo son. Se utiliza para toda esta parte dos notas La y Re, esto sugiere que en la parte armónica se utiliza solo la función de dominante.

primera variación

BAJO ELECTRICO

La segunda variación, aparece en el tema B de la sección A, antes de realizar un corte obligado que todos los instrumentos hacen para pasar al tema principal (tema A o coro). En la parte armónica se sugiere un acorde de A mayor.

segunda variación

BAJO ELECTRICO

## Sección A

A ritmo de pachanga, está compuesta por una introducción y dos temas contrastantes que se repiten. El primer tema que corresponde a la letra A, muestra el coro de la canción, aparece constantemente en las dos secciones. El segundo tema, con una extensión al final, muestra en su primera aparición una estrofa. En la repetición, la melodía de forma similar lleva la letra de una segunda estrofa.

### Introducción

Su forma es de periodo simple con dos frases contrastantes. La melodía principal es llevada por la flauta, tiene una textura de melodía con acompañamiento.

Primera frase: Termina en el compás 4. En esta sobresalen varios motivos melódicos o mambos, que sirven como acompañamiento. Cada instrumento propone su motivo que abarca dos compases y después se repite. La melodía principal no es la excepción, primero propone realiza una melodía de dos compases, que a continuación repite, pero con una variación al final. A continuación, se presentan los diferentes motivos de cada instrumento.

Flauta



Violín I y II



## Piano



Musical notation for Piano, showing a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes a series of chords and melodic lines, with the word "PIANO" written in blue above the staff.

## Bajo eléctrico




Musical notation for Bajo eléctrico, showing a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes a series of notes and rests, with the words "BAJO ELÉCTRICO" written in black above the staff.

Lo que respecta a la armonía, esta frase inicia y se mantiene la función de dominante. En el segundo compás, el piano hace un acorde con las notas Sol, Do, Mi y Re, y en el bajo el La, este acorde podría ser planteado como segunda relacionada del acorde de D7. En el piano además de ese acorde, se utilizan colores de novena y onceava para realizar el mambo.

Segunda frase: Inicia en el compás 5 y termina en el 8. En los dos primeros compases se utilizan los mismos motivos de la primera frase. El primer motivo melódico de la primera frase en la flauta se repite en esta. Se conserva en su armonía la misma función. Ahora bien, los siguientes dos compases a modo de corte cambia el motivo. Todos los instrumentos con excepción de la flauta realizan un ritmo final, en este aparece la función de tónica. La flauta a modo de respuesta realiza otro ritmo en contraposición a los demás instrumentos.

Ritmo final de todos los instrumentos, compases 6, 7 y 8



Musical notation for Ritmo final, showing a single staff with a common time signature (C) and a double bar line at the beginning. The notation includes a series of notes and rests, representing the final rhythm of all instruments for measures 6, 7, and 8.

## Tema A

Tiene forma de frase, compuesta por cuatro compases que después se repiten. Con una textura de melódica con acompañamiento, este tema o coro es el principal de la pieza, ya que se hace relevante por su constante reproducción. En este, se muestra un coro que aparece después de cada tema B o solo.

Letra del coro:

*Baila conmigo la pachanga*

*Son de pachanga.*

Esta vez, la voz tiene el protagonismo, al realizar la melodía principal. En su ritmo se utiliza la sincopa, siendo esta el motivo característico de la melodía.

En la primera vez que se presenta este tema se muestran los ostinatos o mambos que tiene cada instrumento, estos se van a repetir a modo de acompañamiento durante toda la pieza. En algunos compases se realiza un corte con el mismo motivo rítmico de los compases 6, 7 y 8. A continuación se presentan las transcripciones de los acompañamientos que tiene cada instrumento para esta sección A.

Violines I y II



Violin I y II

The image shows a musical score for Violins I and II. It consists of a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is: G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The rhythm is characterized by a syncopated pattern: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, quarter, quarter.

Piano



PIANO

The image shows a musical score for Piano. It consists of two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand plays a melody: G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The left hand plays a bass line: G3 (quarter), A3-B3 (eighths), C4 (quarter), B3-A3 (eighths), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). The rhythm is characterized by a syncopated pattern: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, quarter, quarter.

## Bajo eléctrico



### Tema B

Tiene forma de periodo con dos frases contrastantes y extensión. Con textura de melodía con acompañamiento, presenta la primera estrofa. Inicia en el compás 17 y termina en el 30. Este mismo tema se repite en el compás 34 y se convierte en una segunda estrofa, se mantiene la misma idea melódica, con algunas variaciones, se exhibe una letra diferente.

Letra primera estrofa:

*Empiezo todo al bailar*

*El ritmo nuevo de moda*

*Que se hizo popular*

*Con su charanga de ahora*

Letra segunda estrofa:

*Todos los ritmo han cambiado*

*Eso lo sabe la gente*

*Lo rico de la pachanga*

*Es que es sabe y caliente*

## Primera frase

Compuesta de 4 compases, su melodía utiliza dos motivos, estos se repiten de forma similar en los siguientes compases:



Esta estrofa se repite, permite alargar cuatro compases más el tema B. Los violines, el piano, y el bajo utilizan los mismos ostinatos de acompañamiento (vistos anteriormente) para esta frase. Lo que respecta a la armonía, se utiliza el acorde de G tónica y el acorde de D7 como dominante.

## Segunda frase

Compuesta de 4 compases más dos de extensión, es contrastante, utiliza otra idea melódica que esta vez abarca todos los compases.

Los violines hacen una variación, y realizan con textura polifónica notas largas. El piano por el contrario se presenta aun dinámico con ritmos sincopados, realiza otro mambo, esta vez con otra armonía que está en función de dominante de la dominante, predeterminada por el acorde de A7.

Para terminar esta frase, se realiza una extensión de dos compases a modo de corte, en este se utiliza el mismo material rítmico, que hacen parte del final de la introducción.

Material rítmico de los compases 6, 7 y 8.



esta pieza se repite intercalándose entre cada nuevo tema<sup>95</sup>(Larrinoa, 2015). A continuación, el esquema de *la Montigni*:

| A ||: B | A :||: C | A :||: D | A :||: E/F | A :||

Ahora bien, en la pachanga *Son de pachanga*, en la sección B se retoma el tema A, este se repite después de que la flauta realiza una improvisación. En cada improvisación se propone un tema diferente, que serían semejantes a las coplas de un *Rondó*. A continuación, el esquema de la sección B

| A | Solo 1 | A | Solo 2 | A | puente | Solo 3 | A | Solo 4 | A | CODA |

Cada solo de esta sección sería igual a las letras B, C, D del esquema del *Rondó*.

Después del solo 3, en el temán A (o coro) del compás 107, se mantiene la misma idea melódica, solo que se propone otra letra que se repite para llegar a la coda.

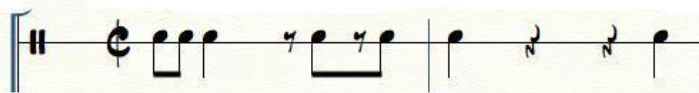
Letra del coro:

*Son de pachanga*

*A bailar lo son de pachanga*

## Puente

Este aparece en el compás 91. Su forma es de una frase, compuesta de cuatro compases que se repiten. En este puente se mantienen los ostinatos de acompañamiento anteriores, de los violines, el piano y el bajo. La flauta, junto con la percusión a modo de pregunta, realizan el siguiente corte:



<sup>95</sup>Link de referencia. <https://bustena.wordpress.com/2015/01/30/rondeau-antoine-forqueray-analisis/#more-2939>

Seguido a esto, la voz responde con una melodía que utiliza en todas sus notas el arpeggio del acorde D7.

Melodía de respuesta

VOZ

LA PA - CHAN - GA

### Improvisaciones de la flauta

Estos son un total de cuatro melodías improvisadas, las últimas tres están compuestas de ocho compases. La primera está compuesta de siete compases e inicia en el último compás del primer tema A de la sección B. En cada una estas melodías se pueden notar varios factores comunes, entre esos esta la repetición de motivos rítmicos y melódicos.

FLAUTA

motivo

Este motivo es del primer solo que inicia en el compás 60. Se repite en los siguientes cinco compases.

Otro factor está en utilizar un trino para llegar a la nota Sol, también el siguiente motivo, que va a ser repetido en el solo 2 y el 4.

FLAUTA

motivo

Este fragmento corresponde al solo número 1. Compas 66.

En los solos se puede notar también que se utiliza una escala descendente cuando el flautista llega a la nota más alta, que en este caso es el Mi. El perfil rítmico varía en cada solo. Esta escala corresponde a un motivo que tiene lugar en los finales de los solos.



Este fragmento corresponde al solo número 2. Compas 81 y 82.

### Coda

Esta parte inicia en el compás 131. Está compuesta del mismo material rítmico y melódico del puente, De igual forma que en el puente, se mantienen los ostinatos de acompañamiento de los violines, el piano y el bajo. La flauta, junto con la percusión a modo de pregunta realizan el mismo corte:



De Igual forma, después del corte la voz realiza una melodía a modo de respuesta. Para finalizar la pieza, la voz altera la melodía o respuesta, utiliza dos notas del acorde de D7 para finalizar en la nota Sol.



Esta última intervención de las voces, en su letra nos recuerda que el ritmo de esta pieza es la *Pachanga*.

Link del audio de la pieza transcrita. <https://www.youtube.com/watch?v=yvqvgyoJZX4>

Score, Son de pachanga (Anexo 03).

## 5.4 Análisis obra *La pachanga se baila así*

El siguiente análisis corresponde a la pieza titulada *La pachanga se baila así*, composición del músico Joe Quijano<sup>96</sup>, incluida en el álbum que tiene como nombre el mismo de la canción *La pachanga se baila así*, publicado en el año de 1960. Grabada por la orquesta de Quijato llamada *Conjunto Cachama*.

### Análisis

Esta pieza está escrita en la tonalidad de C mayor, con una medida de 2/2. Es conformada por dos secciones (A y B), cada una de estas con características diferentes.

Estas dos secciones, están compuestas por cuatro temas distribuidos de la siguiente manera: En la sección A encontramos los temas A y B, que corresponden a dos estrofas. La sección B, contiene los temas C y D, que corresponden a los coros, además se incluye un solo realizado por la flauta.

### Instrumentación

- Voz
- Flauta transversa
- Trompeas Bb 1 y 2
- Piano
- Bajo eléctrico
- Timbales
- Güiro
- Congas
- Bongos

---

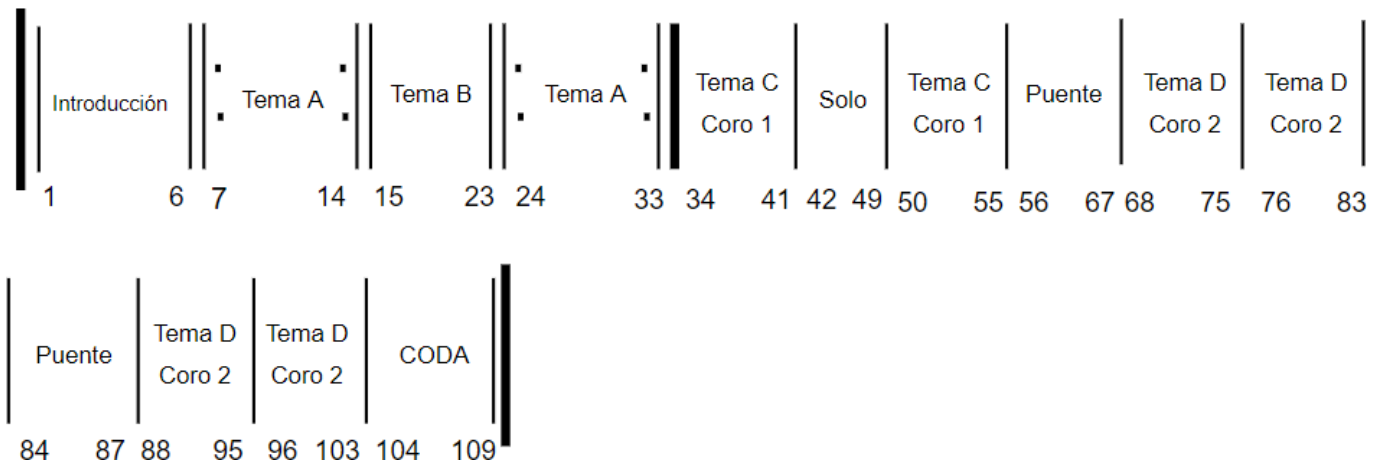
<sup>96</sup>Joe Quijano (1935-2019). Músico cantautor y director de orquesta puertorriqueño. Fundo en el año de 1956 su propio grupo que llamo *Conjunto Cachama*.

## Estructura de la forma

### Esquema obra *La pachanga se baila así*

#### Sección A

#### Sección B



En la pachanga la percusión es importante, sus patrones rítmicos realizados por estos instrumentos determinan el estilo. Al ser evidente la importancia de la percusión, el siguiente análisis inicia con estos instrumentos.

### Ritmo percusión y contrabajo

La pieza en la percusión, conserva los mismos patrones rítmicos vistos en el análisis de la pieza *Son de pachanga*, ya que el estilo es el mismo, los ostinatos rítmicos de los instrumentos guardan las mismas características. Sin embargo, el timbal presenta una variación en su ritmo. En esta pieza, el bajo eléctrico realiza otro patrón rítmico. Ahora bien, los ostinatos de los demás instrumentos muestran en algunos momentos determinados variaciones breves a modo de cortes.

### Ritmos de la Pachanga

- Timbal

En la base rítmica del instrumento se utilizan los mismos efectos tímbricos y un ritmo similar al de la pieza *Son de pachanga*. El timbal realiza una variación en la que agrega un golpe en la campana, esto alarga la composición del ostinato, haciendo que se alargue a dos compases que se repiten en el transcurso de la pieza.

Igualmente se utiliza siempre la campana, que es la encargada de llevar la división de la unidad de pulso.

El siguiente ejemplo es la transcripción del ritmo utilizado por el *Conjunto Cachama*. La flecha roja indica la variación del ritmo



Golpes en el timbal:



- Base de percusión, güiro, congas y bongos

La siguiente es la transcripción de la base rítmica de los demás instrumentos de percusión.

GUIRO

BONGO

CONGA

- Bajo eléctrico

El ritmo de acompañamiento que utiliza este instrumento para esta piza además de ser sincopado abarca dos compases. Este ostinato rítmico es construido a partir de las notas de un acorde determinado.

La siguiente, es la transcripción de la base del bajo.

BAJO ELÉCTRICO

Esta base, presenta una variación en la introducción, que será aprovechada y utilizada en otras partes. Se agrega una corchea al ostinanto. Esa figura, por





Este motivo rítmico que utiliza el piano, es uno de los que maneja como acompañamiento en toda la pieza.

Segunda frase: Consta de cuatro compases. En esta se repite la melodía de los primeros dos compases de la frase anterior. Para terminar, se concluye en función de tónica con una melodía interpretada al unísono por todos los instrumentos, construida a partir de la escala mayor ascendente y luego, el arpeggio de C mayor.

### Tema A

Su forma es de periodo simple con dos frases contrastantes. Con una textura de melodía con acompañamiento, se muestra lo correspondiente a la primera estrofa que la voz interpreta como melodía principal.

Letra de la estrofa:

*Hay una discusión en el barrio*

*De cómo se baila una charanga*

*Hay una confusión en el barrio*

*Se cree que charanga es pachanga.*

Primera frase: En esta se puede notar una melodía a modo de pregunta que abarca dos compases y que es acompañada por el acorde de C mayor, en seguida responden la flauta y las trompetas, acompañadas por un acorde de G7, dominante

de la tonalidad. En la melodía se puede notar el siguiente motivo rítmico, que es utilizado en algunos puntos.



Segunda frase: Esta sigue el mismo principio de la frase anterior. La voz realiza una melodía a modo de pregunta, esta vez acompañada por el acorde de dominante (G7), a continuación, los vientos culminan esta frase, al realizar la melodía bajo la función de tónica. Esta última progresión se puede definir como una cadencia autentica.

## Tema B

Su forma es de periodo simple con dos frases contrastantes asimétricos. En este tema se presenta la melodía principal, que es interpretada por la voz. Contiene lo correspondiente a la segunda estrofa de la pieza.

Letra de la estrofa:

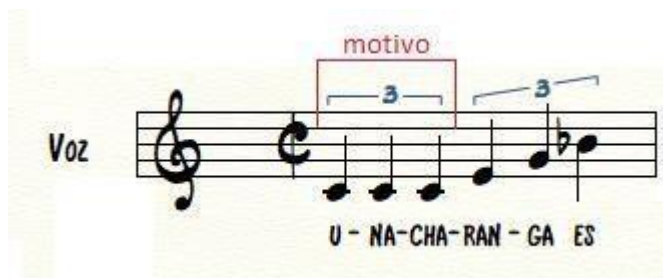
*Una charanga es*

*La orquesta que está de moda*

*Una charanga es*

*El ritmo que se baila ahora.*

Primera frase: en la melodía principal se pueden notar dos motivos rítmicos, el primero con un ritmo irregular atresillado:



En el segundo motivo, se utiliza el mismo de la primera frase del tema A.



En el acompañamiento armónico, se utiliza una dominante secundaria C7, que resuelve a la subdominante de la tonalidad F mayor. Los vientos realizan una contra melodía a modo de acompañamiento. Utilizan de forma ascendente el arpegio de la subdominante, agregan a esta la séptima del acorde para finalizar la intervención (nota Mi).

Segunda frase: Se repite el primer motivo rítmico atresillado de la frase anterior. También en el siguiente fragmento melódico, se utiliza el motivo de la primera frase del tema A. La melodía es acompañada por tres acordes. El primero Am7, funciona como segunda relacionada, en seguida, el acorde de D7 que hace de dominante secundaria. Para terminar este tema, se utiliza el acorde G mayor, que es el acorde

dominante de la tonalidad (C mayor). Esta frase, se extiende un compás, en el que todos los instrumentos realizan un corte final. Utilizan en este el acorde de G mayor, para dar paso al siguiente tema, que precisamente es la repetición de tema A, que inicia con un acorde de C mayor.

### **Tema A, repetición.**

Este guarda características similares de la primera presentación. Su forma sigue siendo la misma, pero esta vez pasa a ser asimétrica. El motivo, la armonía y el patrón rítmico de acompañamiento es el mismo. Sin embargo, este tema se diferencia de su primera presentación por tres objetos. El primero consiste en que la melodía por motivo de la letra inicia con anacrusa, a ritmo de corchea. El segundo tiene que ver con la letra, que se cambia para pasar a ser una tercera estrofa. El último objeto es una extensión.

Esto es lo que permite su asimetría. La segunda frase se alarga dos compases, en los que se realiza un corte al unísono, conformado por notas del arpeggio de dominante de la tonalidad (G7). Estos dos compases de extensión prolongan en esta última frase la función de dominante, para dar paso a la sección B, que inicia con el acorde de tónica (C mayor).

### **Sección B**

Esta inicia en el compás 34. Compuesta de varios elementos, en esta sección sobresalen los temas considerados también como coros, además de un solo de flauta, un puente y para finalizar una coda, que es la repetición de la introducción. En seguida se detallan los componentes característicos de esta sección.

## Tema C

Tiene forma de frase de cuatro compases, que se repiten para formar todo un periodo simple. La melodía principal, que es llevada por la voz, inicia en anacrusa. Este tema, también correspondería al primer coro de la pieza. Se puede notar que en esta se utiliza el motivo de la primera frase del tema A como recurso rítmico.

tema C, melodia coro

Voz

ES - TAOR QUES-TA NOES CHA-RAN - GA TO - QUE RIT - MO DE PA-CHAN - GA YE YE ES

motivo primera frase tema A

Voz

Letra del coro 1:

*Esta orquesta no es charanga*

*Toque ritmo de pachanga ye ye.*

Lo que respecta a la armonía, la melodía es acompañada con dos acordes: C mayor, con función de tónica y G7 con función de dominante. El piano prosigue con el mambo que hasta ahora realiza. Este coro se repite en el compás 50, con las mismas características, pero con una novedad. Se le adiciona una extensión de dos compases, que contienen el mismo material musical de la extensión que hace parte de la repetición del tema A.

## Solo de flauta

Está compuesto de nueve compases. Inicia el compás 41, que es el último del tema anterior. Culmina el solo en el compás 49. En los primeros cinco compases, se puede notar que la melodía del solo tiene una dirección ascendente, cuando culmina en la nota más aguda de una parte melódica, realiza un salto descendente que es donde culmina el fragmento melódico, después utiliza arpeggios y escalas por grados conjuntos para volver a ascender.

fragmento del solo de flauta. Compas 41 al 45

FLAUTA

melodía ascendente salto melodía ascendente salto melodía ascendente

En los siguientes compases del solo, pasa el efecto contrario. La propuesta melódica va en descenso al momento de llegar a la nota más aguda de todo el solo, que en este caso es la nota Mi. Se utilizan escalas por grados conjuntos como recurso. Para finalizar el solo, lleva en dirección contraria la melodía, para llegar a la nota Sol. Utiliza como recurso el arpeggio de C mayor, más una nota de bordadura y una de paso.

FLAUTA

melodía descendente melodía descendente melodía ascendente

## Puente compas 56

El piano realiza un cambio en el patrón rítmico de acompañamiento o mambo. Este tiene una extensión de dos compases que se repiten en todo el puente. En los

primeros ocho compases, los instrumentos de viento realizan una melodía a modo de corte. La percusión imita el ritmo de la melodía., mientras que el bajo realiza el mismo mambo que el del piano. El siguiente ejemplo es la transcripción del mambo del piano junto con el bajo eléctrico.

PIANO

BAJO ELECTRICO

Los siguientes ocho compases, la percusión se detiene, en seguida realizan un acompañamiento a ritmo de corcheas que va subiendo la intensidad. Para terminar, todos los instrumentos realizan un corte en el que se utiliza el acorde de G7, para dar paso al coro 2.

## Tema D

Inicia en el compás 68, su forma es de periodo simple con frases similares. La melodía principal, que es interpretada por la voz, se repite dos veces en la primera frase. El piano retoma el mambo utilizado desde la introducción. La percusión retoma los ostinatos rítmicos determinados para la pachanga. El bajo cambia su patrón de acompañamiento, utiliza la variación que se extiende hasta el final de la pieza:

La segunda frase, tiene una alteración en el perfil melódico. La extensión del tema como periodo, es determinada por la letra, que alcanza a abarcar 8 compases.

Letra del coro 2:

*Cómo sé Quijano*

*Bailen la pachanga*

*Y no la confundan*

*Con una charanga*

Todo el tema D se repite, aquí la flauta hace unas intervenciones a modo de improvisación, esto no quita el protagonismo a las voces.

### **Puente compas 84**

En este se conservan los elementos anteriores, tanto de la percusión como del piano y el bajo. En esta parte, las trompetas son los protagonistas. Realizan una melodía al unísono que tiene forma de frase, con una extensión de 4 compases.

TROMPETA I EN B $\flat$  1

TROMPETA II EN B $\flat$  2

Para dar por finalizada esta sección, se repite el tema D, esta vez sin intervención de la flauta. En seguida en la coda, se vuelve a exponer el tema introductorio con las mismas características. Esto da por finalizada la pieza.

Link del audio de la pieza transcrita. <https://www.youtube.com/watch?v=uu3-EZ8Ym4E>

Score, La pachanga se baila así (Anexo 04).

## Capítulo 6: Composición Dos estilos pa' gozar

### 6.1 Análisis composición

La siguiente pieza, es una composición, producto del trabajo investigativo, realizado a propósito del interés por abordar la música caribeña, que en este caso, se enfoca en dos estilos de procedencia cubana: el Danzón y la Pachanga. Para llegar a este producto compositivo, fue pertinente empezar con indagar sobre la procedencia de cada estilo. También, realizar un trabajo de análisis musical, a partir de cuatro referentes, que fueron escogidos de acuerdo al trabajo de indagación histórica. Son piezas que hacen parte del amplio repertorio que tiene la música tradicional cubana y del contexto cultural de la isla, desde luego, los países que han sido invadidos por el movimiento de la “salsa”, también se han encontrado con dicho repertorio.

Ahora bien, las piezas de referencia son: Para el ritmo de Danzón están, *Mambo*, de Orestes López Valdez, *Tres lindas cubanas*, composición de Guillermo Castillo, la versión analizada en este trabajo es la que hizo la Orquesta Aragón. En ritmo de Pachanga los referentes fueron, *La pachanga se baila así*, de Joe Quijano, por último, la pieza *Son de Pachanga*, composición de Charlie Palmieri. Cada pieza está conformada con diferentes características de tipo musical, a pesar de eso, existe un factor común entre los dos estilos, y tiene que ver con el timbre de las orquestas, este en relación al formato utilizado que es de tipo charanga<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Formato de charanga: Tiene su origen de los conjuntos instrumentales denominados como *Orquestas típicas*. Estos conjuntos, eran conformados por dos clarinetes, dos violines, contrabajo, trompeta o cornetín, trombón, bombardino, figle y güiro y pailas cubanas. Con este formato se solían interpretar contradanzas, danzas, rigodones, guarachas, entre otros ritmos. Esta orquesta dio paso al conjunto de *Charanga francesa*, de aquí deriva el nombre de *Charanga*. Su formato era compuesto por la flauta, clarinete, violines, piano, contrabajo, pailas cubanas y güiro. Las popularidades de estos conjuntos crecen, con un repertorio dedicado en su mayoría a los Danzones. Más adelante se modifica el conjunto, y da paso a la denominada Charanga, se agregan y se quitan instrumentos, quedando un formato básico compuesto por flauta, violines, piano, contrabajo, pailas cubanas o timbales, congas y güiro. En algunas agrupaciones, a pesar que este último conjunto de instrumentos se mantiene, agregan otros instrumentos como las trompetas y los bongos. Este caso se puede evidenciar en la famosa pieza *La pachanga se baila así*, de Joe Quijano. <https://worldwidecubanmusic.com/2016/02/24/agrupaciones-de-la-musica-cubana-la-charanga/>

En esta composición, se utiliza el formato de charanga, con el fin de conservar el timbre que las viejas orquestas cubanas utilizaban para sus canciones, a propósito de la pieza de Joe Quijano, que para la época en la que es publicada la pieza (1960), la charanga él la define como “La orquesta que está de moda” (letra de la pieza *La pachanga se baila así*)

## **Análisis**

Esta pieza está en tonalidad de G mayor, con una métrica de 2/2, conformada por tres secciones. Las dos primeras escritas en estilo de Danzón mambo. La primera sección, conformada en ritmo de danzón, y la segunda es la parte denominada mambo. En la tercera sección se utiliza el ritmo de Pachanga. Cada sección combina diferentes componentes que han sido tomados de las piezas de referencia, esto a partir del trabajo de análisis.

## **Instrumentación**

Los instrumentos utilizados para esta pieza, están escogidos teniendo en cuenta el formato de Charanga. Se utilizan los timbres que típicamente son necesarios para la pachanga y el danzón.

- Voz I y II
- Flauta transversa
- Violín I, II y III
- Piano
- Bajo eléctrico
- Claves
- Timbales
- Congas

- Bongos
- Güiro

### Estructura de la forma

Esta pieza está compuesta por tres secciones (A, B y C), cada una de ellas contiene diferentes partes: introducciones, temas, puentes, solos y una coda para el final. La estructura, es escogida a partir de la forma del Danzón mambo, ya que su forma, está compuesto de tres temas (A, B y C).

Las secciones de esta pieza son contrastantes. La estructura de cada una está compuesta por partes que en su mayoría son simétricas con formas similares. En cada sección, se puede distinguir diferentes patrones de acompañamiento, que realizan los instrumentos de percusión, en los cuales se determina con más claridad el estilo que maneja cada sección.

### Esquema obra *Dos estilos pa' gozar*



De igual forma que en las piezas de referencia analizadas, la percusión es muy importante para esta composición. Los ostinatos utilizados en cada instrumento, determinan el estilo que se emplea en cada sección. Eso no quiere decir que los demás instrumentos de tipo armónico o melódico no contengan algo en concreto característico para cada estilo. En el bajo y en el piano, por ejemplo, utilizan patrones rítmicos en función de una armonía, con variaciones que rítmicas y melódicas que le dan personalidad a cada estilo. A continuación, se habla en detalle al respecto.

## **Ritmo, percusión y bajo**

### **Introducción**

La pieza contiene en su cuerda de percusión, a los siguientes instrumentos: En la percusión menor se utiliza la güira y las claves. En la percusión mayor está el timbal, las congas y los bongos. Estos se encargan de realizar un acompañamiento con una base rítmica, que es establecida según el estilo a interpretar.

Cada uno de los instrumentos de percusión, realiza un ostinato rítmico diferente, que es determinado según el estilo a tocar y que se repite en el transcurso de la pieza. Para esta composición, los ostinatos rítmicos de acompañamiento son determinados por las bases rítmicas analizadas de las cuatro piezas de referencia. De estas, dos son pachanga y las otras dos Danzones. Cada pieza, propone ostinatos que se semejan, pero utilizan variaciones en sus ritmos que no las aleja del estilo.

### **Ritmos del Danzón**

- Timbal:

Para esta composición se utilizaron dos bases rítmicas, basadas del ostinato que realiza la orquesta de Arcaño en la pieza *Mambo* y la orquesta Aragón en la pieza

*Tres lindas cubanas*. Estos ostinatos corresponden al ritmo que cada orquesta propone para para tocar danzones.

La siguiente es la transcripción de la base rítmica del timbal, de la pieza *Mambo*.



La siguiente es la transcripción de la base rítmica del timbal, de la pieza *Tres lindas cubanas*.



En la introducción de la composición, se utiliza una base rítmica similar al *Mambo* de Arcaño. El ritmo se realiza todo en los cueros de los timbales.

Base rítmica, introducción de la composición.



Para los temas A, B y B' de la composición, se utiliza un ritmo similar que es empleado en la pieza *Tres lindas cubanas*. En este, los golpes o efectos son invertidos, a la vez que se extiende a cuatro compases el patrón. Se le agrega una variación al final, basada del ultimo compas del patrón rítmico de Arcaño.

Base rítmica, tema A, B y B' de la composición.





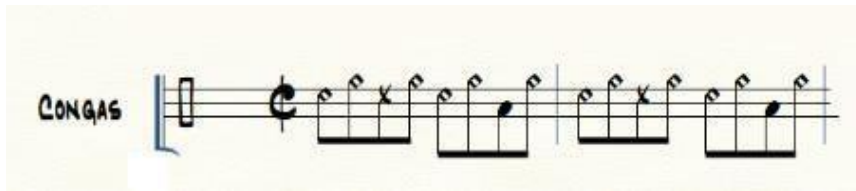
decir, la utilización del tambor más grande o el más pequeño, que en el caso de las congas es igual con respecto a utilizar el tambor más grande o más pequeño<sup>98</sup>.

Base rítmica, introducción de la composición.



El segundo ritmo que se utiliza para el tema A, B y B', es el mismo manejado en la pieza *Tres lindas cubanas*. Se conservan tanto los mismos timbres como los mismos golpes.

Base rítmica, tema A, B y B' de la composición.



- Bongos

La base rítmica en este instrumento está compuesta de dos partes. La primera, que es para la introducción, se realiza el mismo ritmo que hace la conga, con la diferencia que no se utilizan las mismas alturas (Entendiéndose como alturas la utilización del tambor grande o pequeño).

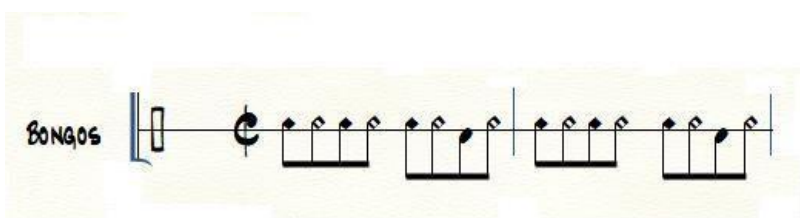
Base rítmica, introducción de la composición.

<sup>98</sup> Como congas podemos encontrar actualmente cinco tipos distintos en los que se encuentran: el quinto, la conga o macho, tumbadora o hembra, el requinto y retumbadora o mambisa. Para los formatos de charanga que incluyen este instrumento, utilizan la conga y la tumbadora. <https://www.instrumentosdepercusion.com/congas/>



La segunda parte es utilizada para los temas A, B y B'. En este, el ritmo implementado como base, es basado del ritmo del Pachanga, de la pieza *La pachanga se baila así*. Para

Base rítmica, introducción de la composición.



- Bajo eléctrico

El ritmo que utiliza el bajo, es basado del motivo rítmico utilizado en el tema *Tres lindas cubanas*. Este motivo en la introducción de la composición tiene una variación que consiste en una ligadura. En los siguientes temas A, B y B' vuelve la ligadura y esta se mantiene. El bajo en el transcurso de la composición, apoya algunos cortes obligados y melodías que realiza el piano.

Base rítmica, introducción de la composición.



Base rítmica, tema A, B y B' de la composición.

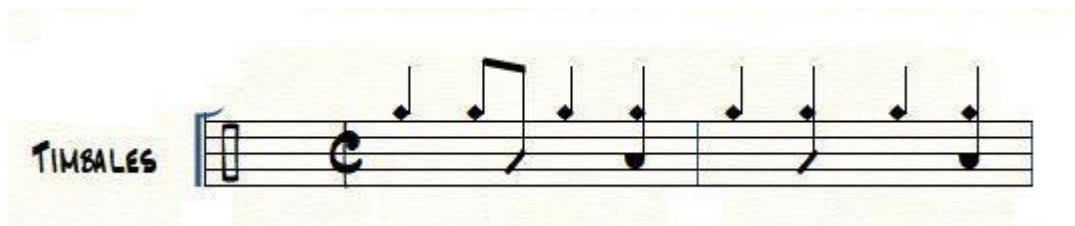


## Ritmos del Pachanga

- Timbal

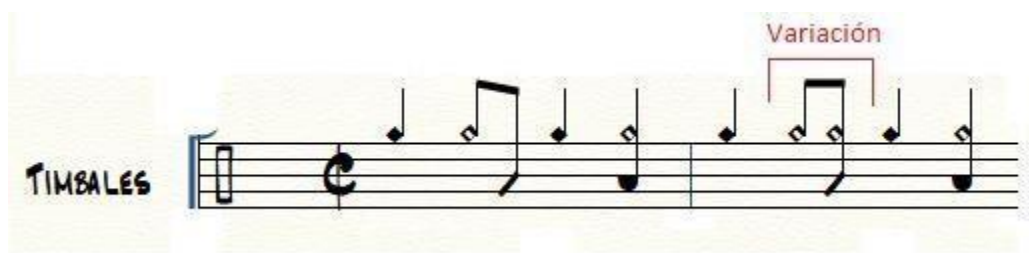
Para la composición, se emplearon dos ritmos, basados de los ostinatos rítmicos utilizados en las piezas pachangueras de referencia. Se inicia el tema C de la composición con el primer ostinato, basado del tema *Son de pachanga*. En la composición, se conservan las mismas alturas y los mismos golpes. Este ritmo se conserva hasta el compás 136.

Primera base rítmica de la composición.



Para el último coro o tema C, en la parte de la pachanga (compas 137) se emplea una segunda base, a modo de variación del ritmo anterior, se maneja con la intención de aumentar la dinámica implícita en esta última parte.

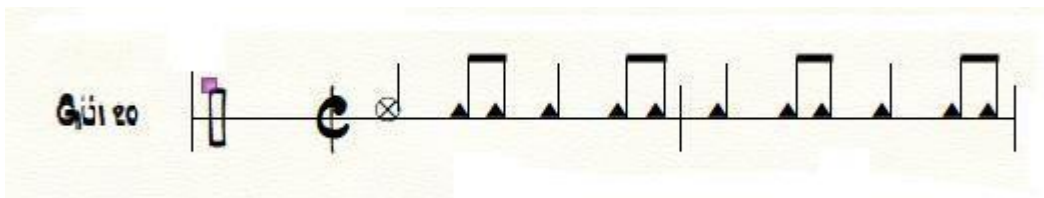
Segunda base rítmica de la composición.



- Güiro y claves

En la sección C, el güiro utiliza el mismo patrón rítmico que se emplea para la sección B, que corresponde a la parte del mambo.

Base rítmica de la composición.

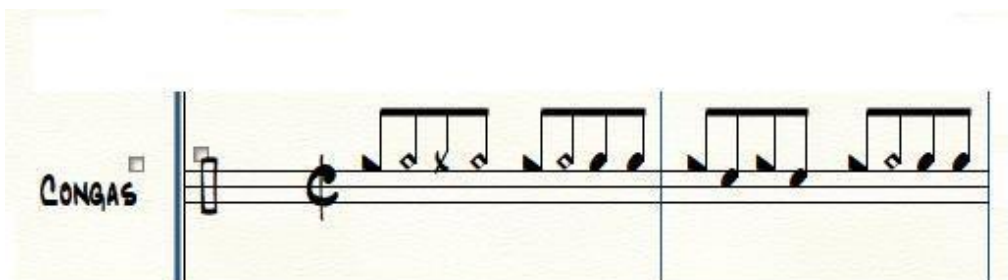


La clave vuelve a entrar en la sección C exactamente en el compás 81 y se mantiene hasta el final de la pieza, realiza el ritmo clave en 2/3.

- Conga

El ritmo que se emplea en este instrumento para la composición es basado del tema *La pachanga se baila así*. Se conserva el mismo ostinato rítmico y los mismos golpes. Este ritmo abarca dos compases que se repiten hasta el final de la pieza.

Base rítmica de la composición.



- Bongos

El ostinato rítmico de este instrumento es basado de la pieza *La pachanga se baila así*. En esta composición se cambian el tercer, cuarto golpe del primer compás y el sexto golpe del segundo compas. Pasan de ser cerrados a abiertos. La base rítmica abarca dos compases, los cuales se repiten hasta el final de la obra.

Base rítmica de la composición.



- Bajo eléctrico

En el bajo, se mantienen los mismos ostinatos rítmicos utilizados en la sección A y B de la composición. Para iniciar la pachanga (sección C) se utiliza un primer motivo, que se repite 136.

Acompañamiento bajo eléctrico, composición.



En el último coro o tema C, se utiliza un ostinato rítmico similar al que es utilizado en la introducción de la composición, lo que corresponde al danzón.

Acompañamiento bajo eléctrico, composición.



## **Secciones**

### **Sección A Danzón**

A ritmo de Danzón, está conformada por una parte introductoria, seguida de tres temas que corresponden a las letras A, B y B'. Esta sección termina en el compás 52, que es extensión del tema B'.

#### **Introducción.**

Inicia con ante compas, por la melodía que realiza la flauta y con un corte a ritmo de negra hecho por el timbal. Se pudo notar en los danzones analizados que es frecuente realizar una melodía con ante compas o anacrusa. Esta misma idea es plasmada en la composición, se utiliza este recurso para dar inicio a los temas principales. Esta introducción tiene dos frases, pero a pesar que la introducción está compuesta de ocho compases, no es simétrica su forma.

Se realizó en la primera frase, una propuesta melódica de tres compases en el que la flauta lleva el protagonismo, en el compás 4, se utilizó una cadencia autentica (acordes G D7 y G), con la intención de dar por terminada la primera melodía y dar paso a una nueva frase, que está compuesta de cinco compases, con una textura de melódica con acompañamiento. La flauta lleva el protagonismo, utiliza el registro más agudo. Esto ayuda que la dinámica para la introducción sea fuerte. Esta introducción termina en el compás 9.

En la primera frase, se presenta la tonalidad de la pieza que es G mayor, se utiliza este acorde con acompañamiento para los dos primeros compases, finaliza con un acorde de D7, dominante de la tonalidad. Todos los instrumentos apoyan la melodía principal, realizan variaciones melodías para generar polifonía. La percusión realiza el mismo ritmo per con algunas variaciones de adorno.

En la segunda frase, la flauta continua con la melodía principal, los demás instrumentos acompañan. En el caso de los violines, realizan una contra melodía en

los dos primeros compases, para terminar, apoyan la melodía de la flauta con el mismo ritmo y utilizando notas del acorde de D7.

El piano acompaña no con un ostinato rítmico definido, en el compás 7 da indicios de un mambo.

Se utiliza en esta frase las progresiones G, Em7, D, G y para terminar se utiliza un acorde de D7 #<sup>9</sup>, con el propósito de generar un momento de mayor tensión, para que a continuación exista un contraste mayor, además del grado de contraste que existe con la dinámica, que pasa de *forte* a *piano*.

## Tema A

Este tiene forma de periodo simple con dos frases similares, inicia en el compás 10 con ante compas y termina en el 19. Para la melodía de la flauta, se agregó un motivo que, en el transcurso del tema, se presenta con algunas variaciones.



En la primera frase se presenta el motive anterior en la melodía de la flauta. Los violines acompañan con una contra melodía, utilizan un motivo diferente que al mismo tiempo realiza el piano.



En esta frase la armonía utiliza el acorde de G mayor para iniciar, se utiliza la séptima del mismo acorde y a sexta para que la melodía del primer violín descienda por grados conjuntos para seguir al acorde de Em7. En la melodía superior, realizada por el primer violín, sigue el cromatismo con intervalos de segundas menores. Para este se utilizan en el compás 12 los acordes de G mayor, Bbm7 (b5) como acorde cromático y Am. Se termina la frase con un acorde de D7.

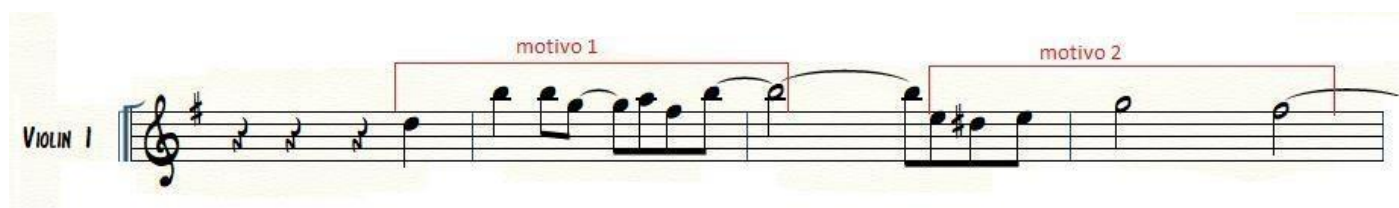
La segunda frase está compuesta en la melodía de la flauta por el motivo de la primera frase, sin embargo, en esta cambia el perfil melódico. Los violines, junto con el piano utilizan otro motivo para acompañar la melodía principal. En su armonía se utilizan los acordes de Am para los dos primeros compases, seguido de un D7 y G.

Todo el tema A se repite, y la segunda vez que se realiza, en la segunda frase especialmente los dos últimos compases cambian. En la armonía del antepenúltimo se utilizan los siguientes acordes Em9 y A7<sup>b9</sup> como dominante secundaria. En el último compás, se realiza un corte y se utiliza el acorde de D7 para dar paso al siguiente tema.

## Tema B

Este, tiene forma de periodo compuesto con dos frases similares. Inicia en el compás 20 y termina en el 35. En el tema se proponen elementos motivitos nuevos, se utilizan notas largas igual que en el tema anterior, para dar la sensación de un tema lento. El nivel de contraste es bajo, a pesar que esta vez la flauta no tiene la melodía principal.

En la primera frase, se presentan dos motivos. Estos los realizan los tres violines con una textura polifónica, pues en todo el tema llevan el protagonismo.



The image shows a musical score for Violin I. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two sections labeled 'motivo 1' and 'motivo 2'. Motivo 1 consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Motivo 2 consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by slurs, indicating they are part of a single melodic line.

La armonía que se utiliza para toda esta frase, en los dos primeros, compases se presenta la función de tónica con los acordes de G y Em. En los siguientes compases se utiliza solo el acorde de D7 para acompañar.

La flauta hace intervenciones pequeñas, utiliza el segundo para las melodías. A continuación, una de las intervenciones. Se puede notar el motivo, pero con una variación en el perfil melódico.

The image shows a musical staff for the Flute (FLAUTA) in G major (one sharp) and common time. The notation includes a whole rest, followed by a quarter note G, an eighth note A, and a quarter note B. A red bracket above the notes A and B is labeled "variación del motivo 2".

Para la segunda frase, se utilizan los mismos dos motivos, con cambios en el perfil melódico. En la parte armónica, se utiliza para empezar el acorde de G. Este en el compás 29 cambia su función, sirve como dominante de la subdominante, para llegar al acorde de C. En seguida un acorde de Am, para continuar con dominante de la tonalidad D7. Para finalizar este tema, se realiza un corte, se utiliza en este el acorde de tónica G.

### Tema B'

Este es similar al tema anterior, su forma es de periodo compuesto con extensión. Tiene dos frases similares. Inicia en el compás 36 y termina en el 52. Los motivos de la melodía principal son los mismos que se utilizan en el tema B. En esta ocasión, la flauta es la que vuelve a llevar el protagonismo. Los violines pasar a ser acompañantes. Realizan una contra melodía con textura polifónica que contienen notas largas, el segundo motivo del tema B, la variación de la flauta del segundo motivo y por ultimo agregan uno nuevo con un ritmo irregular.

The image shows a musical staff for Violin I (VIOLIN I) in G major (one sharp) and common time. The notation includes a whole rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. A blue bracket below the notes A, B, and C is labeled "nuevo motivo".

En la primera y segunda frase se conserva la misma progresión armónica. El piano en este tema no tiene ostinato rítmico específico. Se diseñó el acompañamiento con elementos rítmicos de la percusión, con contra melodías y pequeños tumbaos, esto con la intención de dar la sensación de libertad rítmica.

En el último compás de este tema, que corresponde al compás 51 se realiza un corte al unísono con todos los instrumentos. Para este se utiliza una parte del motivo nuevo, pero con un cambio en el perfil melódico. Para finalizar el tema, se realiza un corte, utilizando el acorde de A7<sup>b9</sup>, utilizado como dominante de la dominante para llegar al D7 que es el acorde dominante de la tonalidad.

## **Sección B Mambo**

Este tema está compuesto por dos partes, un tema C, que es construido a partir de diferentes ostinatos, y un puente a modo de corte para finalizar.

### **Tema C**

Este tema no tiene como tal una forma definida, pero está construido a partir de diferentes ostinatos o mambos que se repiten, con la intención de organizar a todos los instrumentos para que cumplan una función de acompañantes, ya que el tema, es el espacio para que la flauta realice una improvisación<sup>99</sup>.

Los mambos están ordenados de diferentes formas: A modo de introducción, el piano interpreta un primer mambo, construido a partir de la función de dominante. Se acompaña solo por la clave 2/3. Este va ser el mismo que más adelante tocan los violines.

---

<sup>99</sup> Esta se aleja de la partitura y aprovecha un momento de libertad para sacar de sí la mayor cantidad de música, por medio de su instrumento y de los parámetros precisos del contexto (ritmo, armonía, estilo).

Primer mambo del piano:



Musical score for the first piano mambo. It consists of two staves, Treble and Bass clef, in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The word "PIANO" is written to the left of the staves. The melody in the Treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note B4. The Bass clef part starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, and a quarter note B3.

A partir del compás 57, inicia el solo de flauta y se incluyen los demás instrumentos, esto hace que se presente un alto grado de contraste.

Ahora bien, para violines en este tema C se proponen dos mambos, el primer es el mismo del primer mambo del piano, no se altera el ostinato rítmico, sin embargo hay un cambio en el perfil melódico.

Primer mambo de los violines:



Musical score for the first violin mambo. It consists of three staves labeled VIOLIN I, VIOLIN II, and VIOLIN III. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The word "PIZZ." is written above each staff. VIOLIN I and II play a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note B4. VIOLIN III plays a lower melody starting with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, and a quarter note B3.

Los violines I y II tocan al unísono. El violín III dobla el mismo mambo una octava abajo. Todos con *pizzicato*.

El piano, realiza otro mambo que tiene una extensión de dos compases. Sin embargo, en el primer compás del mambo, se utiliza el mismo ritmo del primer mambo.

Segundo mambo del piano:



Musical score for the second piano mambo. It consists of two staves, Treble and Bass clef, in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The word "PIANO" is written to the left of the staves. The melody in the Treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note B4. The Bass clef part starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, and a quarter note B3.

A partir del compás 65 hasta el 71 se proponen otro mambo para los violines y el piano, con la intención de subir la dinámica implícita. Para eso, los violines pasan de tocar con *pizzicato* a hacer el mambo nuevo con *arco*.

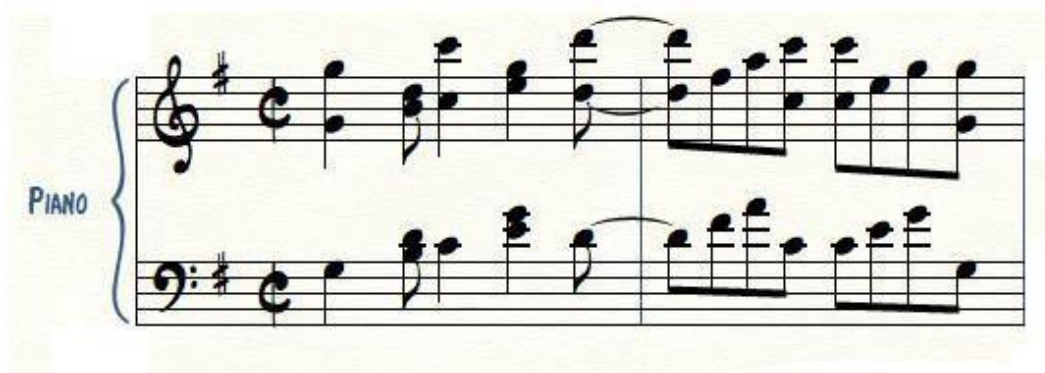
Segundo mambo de los violines:



The image shows a musical score for three violins (Violin I, Violin II, and Violin III) in a key of one sharp (F#) and common time (C). The score is divided into two measures. Above each staff, the word "ARCO" is written in green, indicating that the violins are to play with the bow. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes and sixteenth notes. The Violin I part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The Violin II part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The Violin III part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5.

Para el tercer mambo del piano, se utiliza un registro más agudo en comparación a los anteriores mambos, esto con la misma intención de subir la dinámica implícita, y tratar de conducir al solo de flauta a un punto de clímax.

Tercer mambo del piano:



The image shows a musical score for the piano part, consisting of two staves (treble and bass clef) in a key of one sharp (F#) and common time (C). The score is divided into two measures. The word "PIANO" is written in blue on the left side of the first staff. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes and sixteenth notes. The piano part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The piano part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5.

Del compás 72 con ante compas, hasta 76, la flauta realiza una melodía que da por finalizado el solo, este fragmento melódico es influenciado por la pieza *Tres lindas cubanas*. Algunos danzones, en las improvisaciones, los instrumentistas utilizan fragmentos melódicos de otras piezas muy conocidas, como por ejemplo, el solo que realiza el piano en la pieza *Con tu cha cha cha* de la orquesta de *Arcaño y sus maravillas*<sup>100</sup>.

El intérprete para complementar sus solos, utiliza un fragmento de la melodía principal de la pieza en estilo de Son cubano llamada *El manisero*, composición del célebre músico cubano Moisés Simóns. Para hacer alusión a esta costumbre, se le agrego a la flauta la melodía que da por terminado el solo. Esto da paso a un corte obligado que hacen todos los instrumentos. Este tiene el mismo material rítmico del ultimo compas del tema B' y su extensión, cambia el perfil melódico y se le agrega a este corte un *accelerando*, para dar paso al puente.

## Puente

Este consiste básicamente en un solo que realizan todos los instrumentos de percusión. Tiene una extensión de cuatro compases, en los que se combinan diferentes timbres de los instrumentos. La función que este solo cumple es de transición, para dar paso al nuevo estilo de Pachanga.

The image shows a musical score for a percussion ensemble during a 'Puente' section. It consists of four staves: Tumbales, Congas, Bongos, and Güiro. The music is in 4/4 time and spans five measures. The Tumbales part is the most complex, featuring a series of eighth notes, triplets, and a quintuplet. The Congas, Bongos, and Güiro parts have simpler, more rhythmic patterns. The measures are numbered 1 through 5 at the bottom of the score.

<sup>100</sup> Con tu cha cha chá, Orquesta Arcaño y sus maravillas  
<https://www.youtube.com/watch?v=3pK0VrMRjxk>

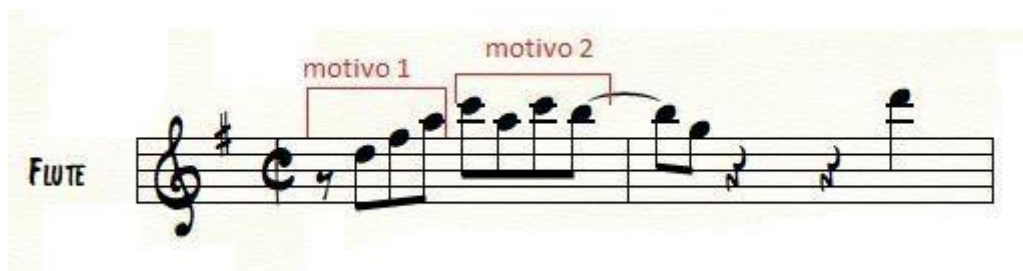
## Sección C Pachanga

A ritmo de Pachanga, esta sección, inicia en el compás 81. Está conformada por una parte introductoria, un coro que se repite y corresponde al tema D, dos solos de la flauta, un puente y una coda al final.

### Introducción

Su forma es de periodo simple, con dos frases contrastantes. Tiene una textura de melodía con acompañamiento.

En la primera frase que va del compás 81 al 85, la melodía principal interpretada por la flauta, está construida a partir de dos motivos. Estos motivos son inspirados de la melodía que realiza la flauta en la pieza *Son de pachanga*.



The image shows a musical score for the Flute part. The staff is labeled 'FLUTE' and is in the key of D major (one sharp) and common time (C). The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A bracket labeled 'motivo 1' spans the first four notes. This is followed by a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4. A second bracket labeled 'motivo 2' spans the notes D5, C5, and B4. The melody concludes with a quarter note A4 and a final half note G4.

Los violines acompañan con un motivo rítmico repetitivo, que va a ser utilizado en diferentes partes de esta sección.



The image shows the violin accompaniment for three parts: Violin I, Violin II, and Violin III. All three parts are in the key of D major and common time. They play a rhythmic motif consisting of a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. A bracket labeled 'motivo' spans the first four notes of the Violin I part.

El piano, acompaña con un ostinato denominado también como mambo, que es construido a partir de las notas de los acordes G y D. Este patrón, que acompaña la melodía se repite. Hay que tener en cuenta este primer mambo, ya que a partir de este se desarrollan otros en esta sección.

primer mambo

PIANO

La segunda frase, inicia en el compás 85 y termina en el 88. En la melodía principal, a pesar que se utilizan los motivos de la primera frase, estos cambian en su perfil melódico y son combinados de tal manera que hacen esta frase contrastante.

Los violines cambian su acompañamiento repetitivo, realizan una contra melodía en función de la flauta, apoyan los cortes finales haciendo el mismo ritmo, con notas correspondientes a los acordes de acompañamiento. El piano realiza el mismo mambo de la frase anterior. Cambia en este la progresión armónica. Esta consiste en los acordes de: Em, Am7 como segunda relacionada de D7 y para terminar el acorde de tónica G.

## Tema D (Coro)

En esta pachanga, se propone un tema o coro, que en este caso corresponde a la letra D. Este se va a repetir e intercalar entre las diferentes partes. La idea es realizar una forma que se asemeje al de la pieza *Son de pachanga*, que, en su estructura, propone un primer tema que corresponde al coro, que va a ser repetido e intercalado, similar a la forma *Rondó*.

La forma de este tema es de frase, compuesta de cuatro compases. Aquí aparecen las voces por primera vez, y cantan un coro con una textura polifónica.

Letra del coro:

*Gózate la pachanga*

*Y suénala, con la flauta.*

Para esta frase, los violines realizan un ostinato o mambo que se utiliza solo para acompañar el coro. En esta pieza los violines están en función de acompañamiento. Realizan mambos repetitivos para acompañar.



The image shows a musical score for three violins (Violin I, II, and III). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. Each violin part plays a repetitive rhythmic pattern (mambo) consisting of a quarter note G4, a quarter note B4, a quarter note D5, and a quarter note G4. The pattern is repeated across four measures, with a vertical bar line after the second measure. The notes are connected by slurs, and there are accents over the B4 and D5 notes in each measure.

El acompañamiento del piano es similar al mambo de la introducción, cambia en el segundo compás. Tiene una extensión de dos compases que se repiten en todo el coro. Se utilizan solo dos acordes para a armonía: G y D7

segundo mambo

### Solos

Estos, tiene una extensión de 8 compases. Los primeros cuatro, en su armonía se utiliza solo dos acordes: G y D. Los siguientes cuatro compases contiene los siguientes acordes, uno por cada compás: Em, C, Am7 y D7

El piano, utiliza el segundo mambo como acompañamiento. Se cambia su perfil melódico especialmente en los últimos cuatro compases, con respecto a las progresiones armónicas que se utiliza.

Los violines, realizan un ostinato diferente para los primeros cuatro compases. En los siguientes cuatro, se propone una contra melodía que utiliza el ritmo del bajo. Finalizan con una escala cromática ascendente en forma polifónica.

### Solo 1, flauta

En esta melodía se utiliza la escala de G mayor, además de notas cromáticas de paso, que resuelven en notas del acorde de G mayor. Para este solo también se utiliza material rítmico del motivo 1 de la introducción

Fragmento, primer solo de la flauta. Compas 98 y 99

motivo 1 de la introducción

## Solo 2, flauta

En los primeros cuatro compases, se propone un ostinato rítmico que melódicamente desciende por grados conjuntos, al mismo tiempo, conserva una nota que se repite. Esta idea es tomada de los solos de flauta de la pieza, *Son de pachanga*, en estos, la flauta propone ostinatos repetitivos, en los que cambia la parte melódica. Un ejemplo de esto es el siguiente:

Fragmento del solo de flauta, pieza *Son de pachanga*. Compas 60 al 63 Anexo 04



Musical notation for Flauta Solo 2, measures 60-63 of *Son de pachanga*. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes with a descending melodic line, punctuated by a repeated note.

Fragmento solo de flauta, composición *Dos estilos pa' gozar*. 113 al 115. Anexo 05



Musical notation for Flute Solo, measures 113-115 of *Dos estilos pa' gozar*. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody features a repeating rhythmic pattern with a descending melodic line.

En los siguientes cuatro compases de este solo, se utiliza elementos de los motivos de la introducción, también, el mismo motivo rítmico del solo número 1 con cambios en el perfil melódico.

Fragmento solo de flauta, composición *Dos estilos pa' gozar*. 117 y 118. Anexo 05



Musical notation for Flute Solo, measures 117-118 of *Dos estilos pa' gozar*. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). A red box highlights the rhythmic motif from the introduction, which is repeated in the subsequent measures.

## Puente

Este tiene una extensión de 8 compases, donde los violines sobresalen con un mambo en los primeros cuatro compases. Este se repite y se convierte en un acompañamiento en función de la flauta. El puente inicia en el compás 129 y termina en el 136

El mambo de los violines inicia acompañado solo de la clave 2/3, conserva en sus notas los acordes de G y D. Este es un mambo nuevo, que no aparece en otro lugar de la pieza.

Fragmento del mambo de los violines.



The image shows a musical score for three violins (Violin I, Violin II, and Violin III) in 2/3 time. The key signature is one sharp (F#). The score consists of eight measures. Violins I and II play a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Violin III plays a bass line starting with a quarter rest, followed by quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The piece concludes with a final whole note chord of G4 and D4.

Al repetirse este mambo de los violines, se suma la percusión con un corte que se extiende al final del puente, y prepara con un ritmo constante al último coro. El corte, a su vez cambia gradualmente de una dinámica de *piano* a una *forte*. La intención de esto es hacer el ultimo coro con una dinámica más *forte*.

En este corte final del puente, la flauta con una nota sobre aguda apoya la percusión, de igual manera, pasa de una dinámica *piano* a una *forte*.

## Ultimo Coro (Tema D)

Este contiene los mismos elementos que los anteriores coros, solo que con dos cambios. El primer consiste en un orstinato que agrega la flauta, similar al del solo número 2. Se utiliza el mismo ritmo y la misma intención de mantener una nota aguda, esta vez no se una escala descendente.

Fragmento de melodía de la flauta. Último coro. Compas 137 y 138.



## Coda

Esta última parte tiene una extensión de cuatro compases. La conga y las claves mantiene sus ritmos de acompañamiento, mientras que hacen un corte leve al final de cada dos compases. En esta coda hay un cambio amplio de contraste, esto quiere decir que del coro anterior que venía con una dinámica *forte*, no presenta una preparación anticipada para la dinámica que precede a la coda. En esta, por el cambio instrumental baja a una dinámica más leve implícita. A pesar que la conga sigue con una dinámica *forte*, por la ausencia de instrumentos, se presenta la sensación de cambio de dinámica.

En esta coda, la voz al unísono canta un fragmento del coro. Este se repite para finalizar la pieza. La flauta acompaña y realiza la misma melodía de la voz, solo al final cambia el Sol por una nota Re.

Fragmento. Coro final. Compás 145 y 146.

Musical notation for Voice I and II, measures 145 and 146. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics are: LA PA - CHAN - GA CON LA FLAU - TA. The word 'CORO' is written above the staff. The word 'Voz I y II' is written to the left of the staff.

En esta coda, sobresale la tonalidad de la pieza. En los últimos cortes se utilizan el acorde de G para dar por terminada la pieza.

Link del audio de la composición. <https://youtu.be/kFdyqZLFOjM>

Score, Dos estilos pa' gozar (Anexo 05).

## Conclusiones

Dos estilos Pa' gozar, es la propuesta creativa resultado de este trabajo. Una pieza musical que surge a propósito del deseo por indagar sobre la música del caribe y algunos de sus ritmos. Cabe aclarar que la pieza no ha sido un punto de partida para la realización de este trabajo investigativo, ya que es el resultado de un ejercicio consciente, en el que también se buscó abordar el tema de la creación en el ejercicio de la composición, sin pretender discernir en formulas compositivas, ni mucho menos tratar de organizar algún método que pretenda dar instrucción en el ejercicio de la composición. Sin embargo, los análisis son un método eficaz para la realización de una pieza compositiva, eso sí, este ejercicio no está determinado a partir de un resultado final, ni donde necesariamente se deben apreciar puntos de vistas personales.

Esta obra, en el ejercicio compositivo, está ligada al asunto de la creación, pues precisamente esta exige un trabajo consciente y con intención. Como dice Poincaré “accionar la maquinaria inconsciente”. Pero esto se especificará más adelante.

Ahora bien, con el propósito de accionar esa maquinaria, además de satisfacer el deseo por aprender sobre la música del caribe, se inicia por examinar algo de la historia de los ritmos Danzón y Pachanga, además de su influencia en el desarrollo de movimientos como la “salsa”. Las diferentes fuentes consultadas exponen autores, músicos, piezas que ayudaron como referentes e influencia para el progreso del ejercicio compositivo. Mediante la indagación, la lectura, el análisis, la transcripción se ejercita la mente para la conformación de algo que precisamente no parte de la nada. Estos ejercicios se pueden desarrollar de manera autónoma, y aún más, en estos tiempos ya que la tecnología nos facilita acceder a la información con rapidez.

Al respecto, surge una pregunta que es pertinente para este capítulo, ¿Por qué se acude a alguien para que nos enseñe a componer? Pues bien, aquí podemos partir

de dos vertientes: Primero, La formación, desde la transferencia de un deseo que se busca satisfacer. Guillermo Bustamante dice lo siguiente sobre la formación:

«[...] No se origina en una decisión indeterminada del sujeto, como si fuera el ejercicio de una libertad espontánea y sin condiciones de posibilidad, sin relación con los otros y con la sociedad. [...]» (Bustamante: 2019, p. 05).

Pues bien, ese deseo es transferido de persona a persona, ya que como dice el mismo Bustamante “*La formación, más bien, fundamenta una diferenciación frente a lo natural; lo orgánico es su indiscutible soporte, pero este no determina el acontecimiento*” (Bustamante, 2019). El acto formativo a su vez, también se da sin necesidad que sea un acto intencional, pues no precisamente cuando se tiene la intención se da.

La segunda vertiente, corresponde sobre lo necesario para una composición. Algunos artistas que se dedicaron a al ejercicio compositivo, como el músico colombiano Joe Arroyo<sup>101</sup> o el famoso cantante cubano Benny More<sup>102</sup> son solo dos ejemplos de artistas que sin tener conocimientos en teoría musical, pusieron a rodar sus canciones en los medios de comunicación, haciendo de ellas grandes piezas. Por ejemplo, en una entrevista realizada al Joe en el programa llamado *The Susos Show*, el comenta algo de su experiencia compositiva, dice al respecto, que estudió piano, pero no sirvió para ser instrumentista, sin embargo, es un compositor, y para desarrollar este ejercicio lo hace por medio del canto. Dicta con su voz a los músicos instrumentistas los sonidos que quiere el que suenen (Tele Medellín, 2013). Ahora

---

<sup>101</sup> Joe Arroyo: (1955 – 2011) Alvaro Jose Arroyo Gonzáles, Fue un músico, cantante y compositor colombiano. Considerado como uno de los ídolos de la música del país. [https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Joe\\_Arroyo](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Joe_Arroyo)

<sup>102</sup> Benny Moré: (1919 – 1962) Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez, fue un importante cantante y compositor cubano. Un amplio referente para para la cultura de la isla. Se ha constituido como una leyenda musical. [https://www.ecured.cu/Benny\\_Mor%C3%A9](https://www.ecured.cu/Benny_Mor%C3%A9)

bien, esas ideas melodías que surgen de la voz del Joe no salieron de la nada, pues el artista argumenta al hablar sobre el *Joeson*<sup>103</sup> lo siguiente:

«[...] Eso fue naciendo con la experiencia, con el tiempo y a mí me gusta investigar mucho los ritmos [...]» (Tele Medellín, 2013)

Ahora bien, podemos ver que su intuición, su discriminación estética, su experiencia acumulada por el trabajo continuo, le permitió al artista crear un repertorio amplio de canciones. Son precisamente este tipo de aspectos subjetivos difíciles de enseñar, y que para el Joe fueron necesarios a la hora de componer. Pero estos, no son los únicos objetos relacionados con la composición. Pues bien, elementos técnicos como la melodía, armonía, ritmo, forma, etc. Pueden ser objetos de análisis y sistematización, a partir de diferentes referentes musicales, que permiten ser asimilados desde la teorización y conceptualización, con la intención de aprender de los elementos presentes. Como dice Guillermo Gaviria:

«[...] En el arte, como en la naturaleza, nuestro conocimiento está basado fundamentalmente en la observación de los fenómenos existentes [...]» (Gaviria: 1993, p. 28).

El estudio de esos elementos existentes, pueden asimilarse también como el trabajo consciente, necesario para el acto creativo, pues este, es el resultado del trabajo de selección realizado inconscientemente. Según dice Poincare:

«[...] El verdadero trabajo del inventor consiste en elegir entre dichas combinaciones, eliminando aquellas que son inútiles o más bien ahorrándose la molestia de realizarlas [...]» (Fernández: 2018, p. 28).

---

<sup>103</sup> Joesón: Estilo musical atribuido al cantante Joe Arroyo. El Joesón, nace de la mezcla entre la Salsa y los ritmos caribeños colombianos como la Cumbia, el Porro y el Chande.  
<https://rpp.pe/musica/conciertos/joe-arroyo-y-su-inolvidable-ritmo-denominado-el-joeson-noticia-388208>

La mente logra hacer combinaciones y seleccionar las mejores, que son precisamente revelaciones que aparecen no cuando se desea, sino en los momentos menos esperados. Ahora bien, cabe aclarar que el trabajo inconsciente de selección no es al azar, o no se hace por salir del paso, puesto que las combinaciones inútiles no alcanzan a ser reconocidas por la consciencia (Fernández, 2018). Los productos seleccionados alcanzan el umbral consiente, porque en mayor medida afectaron con más profundidad nuestra sensibilidad, al ser más intensos, esto llama nuestra atención.

Esas combinaciones son para nosotros las más atractivas o bellas, son aquellas que pueden producirnos una satisfacción.

Por otro lado, lo que respecta a la creación, según Freud toda acción de un sujeto está relacionada con la satisfacción pulsional. Podemos esto ponerlo en relación a las reacciones que produce la música, que a su vez es un acto creativo, producido de una pulsión que satisface un síntoma. Esto es la sublimación, en la que Freud hace referencia. Acción en la que el artista tiene ventaja, ya que en el momento que sublima se está librando de sus pulsiones.

La composición *Dos estilos pa'gozar*, es el resultado de la selección inconsciente, que en efecto puede ser interpretada como un acto creativo, producto de la sobre estimulación de un trabajo consiente, enfocado en el estudio de la Pachanga y el Danzón, estilos que hacen parte del marco musical caribeño. Cabe resaltar, que la necesidad por aprender, por indagar a propósito de la creación y la composición sigue latente, pues hay bastante por descubrir, además de seguir indagando sobre los estilos musicales de tradición caribe, ya que, al tenerse la oportunidad de observarlos de una manera cuidadosa, se puede comprobar su complejidad y la relación cercana que se guarda entre culturas.

## Bibliografía

- Assimmato, M. (2013). *El concepto de mente en teorías sobre improvisación musical*. Universidad Nacional de la Plata. Argentina.
- Betancour, F. (2012). *Entrevista con lucho Bermúdez*. Ediciones Santo Bassilón. Medellín, Colombia.
- Betancur, F. (1992). *Sin clave y bongo no hay son*. Editorial Universidad de Antioquia. Colombia.
- Bustamante, G. (2019). *La formación como efecto*. Editorial Aula. Bogotá, Colombia.
- Carpentier, A. (1972). *La música en Cuba*. Fondo de cultura económica. Maucalpan, México.
- Cervantes, A. (2004, 12 noviembre). *La salsa como fenómeno social de identidad cultural*. Colección de tesis digitales Universidad de las Américas Puebla.  
[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lco/cervantes\\_m\\_a/](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/cervantes_m_a/)
- Devoto, D. (1985). *América latina en su música*. Siglo XIX. México.
- Dufrasne. (2018, 11 mayo). *La pachanga*. 80grados.  
<https://www.80grados.net/la-pachanga/>
- EcuRed. (s. f.). *Eduardo Davidson - EcuRed*.  
[https://www.ecured.cu/Eduardo\\_Davidson#cite\\_note-Rafael\\_Lam\\_Ay\\_mamita-6](https://www.ecured.cu/Eduardo_Davidson#cite_note-Rafael_Lam_Ay_mamita-6)
- Fernández, F. (2018). *La invención matemática*. KRK Ediciones. España.
- Fernández, O. (2005). *Solo de música cubana*. Ediciones Abya-yala. Quito, Ecuador.

- Freud, S. (1915). «*Lo Inconsciente*». En obras completas, Editado por James Strachey, Vol. 14. Traducido por José L. Etcheverry. Buenos Aires. Ed Amorrortu 1990 Amorrortu 1990.
- Fuarros, I. S. (2009). *TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review*. Trans. Revista transcultural de música. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/80/david-f-garcia-arsenio-rodriguez-and-the-transnational-flows-of-latin-popular-music>
- Galán, N. (1997). *Cuba y sus sonos*. Editorial Pretextos. Barcelona, España.
- Gaviria, G. (1993). la enseñanza de la composición musical. En *Universitas humanística* (pp. 27–30). Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.
- Larrinoa, R. F. (2015, 29 noviembre). *Un rondeau de Antoine Forqueray (análisis)*. HISTORIA DE LA MÚSICA. <https://bustena.wordpress.com/2015/01/30/rondeau-antoine-forqueray-analisis/#more-2939>
- Larue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Editorial Labor S.A. Barcelona, España.
- Leymarie, I. (1997). *La música latinoamericana ritmos y danzas de un continente*. Ediciones B. Barcelona, España.
- Morales, H. (1982). *American rhythm instruments*. Henry Adler Publishing Corporation. U.S.A.
- Ortiz, F. (1996). *Fernando Ortiz y la cubanidad*. Ediciones Unión. Habana, Cuba.
- Padura, L. (2019). *Los rostros de la salsa*. Tusquets Editores. Barcelona, España.
- Pintanel, X. (2017, 5 febrero). *El hombre que convive con Silvio Rodríguez por Xavier Pintanel*. CANCIONEROS.COM.

<https://www.cancioneros.com/co/8952/2/el-hombre-que-convive-con-silvio-rodriguez-por-xavier-pintanel>

- Quignard, P. (1998). *El odio a la música*. Editorial Andres Bello. Santiago de Chile.
- Quintero, A. (1998). *Salsa, entre la globalización y la utopía*. Editorial Siglo XIX. España.
- RAE, R. (2020). *pachanga* | *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/pachanga>
- Ramos, N. (2012). *Historia de la salsa desde las raíces, hasta el 1975*. Universidad Interamericana de Puerto Rico. Puerto Rico.
- Roy, M. (1998). *Músicas cubanas*. Editorial Akal. Madrid, España.
- Ruiz, J. (2000). ¿Qué papel juega la consciencia en la memoria? *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento.*, 189-190. España.
- Stravinsky, I. (s. f.). *Poética musical*. El Acantilado.
- Svetlana, S., & Pineda, A. (2019). *Formas musicales de pequeñas dimensiones*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.
- Tablante, L. (2014). *El dólar de la salsa*. Editorial Nexos y diferencias. Madrid, España.
- Tele Medellín. (2013, 2 mayo). *The Suso's Show con Joe Arroyo Segunda Temporada* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=U4CFDVWT-mo>
- Torres, D. (1997). *Panorama de la musica popular cubana*. Universidad del Valle. Colombia.

- Trovacubana. (2013, 29 abril). *Silvio Rodríguez - Conversación con Naldo Labrín* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S-L34rYIDCQ&t=3728s>
- Vizcaino. (2008). *Historia de BAILES CREADOS EN CUBA*. [www.mariaargeliavizcaino.com](http://www.mariaargeliavizcaino.com). <http://www.mariaargeliavizcaino.com/m-bailescubanos.html>

## Anexos

- **Anexo 1:** Score de la transcripción, de la pieza *Tres lindas cubanas*.
- **Anexo 2:** Score de la transcripción de la pieza *Mambo*.
- **Anexo 3:** Score de la transcripción de la pieza *Son de pachanga*.
- **Anexo 4:** Score de la transcripción de la pieza *La pachanga se baila así*.
- **Anexo 5:** Score de la composición, elaborada por Jonathan Villegas. Pieza *Dos estilos pa' gozar*.
- **Anexo 6:** Audio en MP3 de la composición.

SCORE

# TRES LINDAS CUBANAS

(ORA. ARAGÓN)

COMPOSICIÓN: GUILLERMO CASTILLO

TRANSCRIPCIÓN: JONNATAN VILLEGAS

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Voz I y II:** Vocal line, currently blank.
- FLUTE:** Melodic line in treble clef.
- VIOLIN I:** Melodic line in treble clef.
- VIOLIN II:** Melodic line in treble clef.
- PIANO:** Harmonic accompaniment in treble clef with chords  $D^7$ ,  $G$ ,  $E^7$ ,  $A^7$ ,  $D^7$ ,  $D^7$ , and  $G$ .
- CONTRA BAJO:** Bass line in bass clef.
- TIMBALES:** Percussion line with rhythmic patterns and accents.
- CONGAS:** Percussion line with rhythmic patterns.
- Guiro:** Percussion line with rhythmic patterns.

The score is divided into six measures, numbered 1 through 6 at the bottom.

TRES LINDAS CUBANAS

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Vz. I y II**: Violins I and II, shown as empty staves.
- Fl.**: Flute, playing a melodic line with grace notes.
- Vl. I**: Violin I, playing a simple harmonic accompaniment.
- Vl. II**: Violin II, playing a simple harmonic accompaniment.
- PNo.**: Piano, with chord symbols  $A^7$ ,  $D^7$ ,  $G$ , and  $E\#7$ .
- C.B.**: Bass, playing a rhythmic accompaniment.
- TIMB.**: Timbales, playing a complex rhythmic pattern with accents.
- CGAS.**: Congas, playing a rhythmic accompaniment.
- Gro.**: Drums, playing a rhythmic accompaniment with measures numbered 7, 8, 9, 10, and 11.

TRES LINDAS CUBANAS

Score for 'TRES LINDAS CUBANAS' (Page 3). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features the following parts:

- Vz. I y II**: Violins I and II. Part I has a melodic line starting in measure 12, marked *TRES ff* at the end.
- Fl.**: Flute, playing a melodic line throughout the section.
- Vl. I**: Violin I, mostly resting.
- Vl. II**: Violin II, mostly resting.
- PNO.**: Piano, providing harmonic accompaniment with chords and arpeggios.
- C.B.**: Bass, playing a rhythmic accompaniment.
- TIMB.**: Timbale, playing a rhythmic pattern with accents.
- CGAS.**: Congas, playing a rhythmic pattern.
- Gro.**: Drums, playing a rhythmic pattern with accents.

Measure numbers 12, 13, 14, 15, 16, and 17 are indicated at the bottom of the score.

TRES LINDAS CUBANAS

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Vz. I y II**: Vocal line with lyrics: TRES LIN - DAS CU - BA - NAS TRES TRES LIN -
- Fl.**: Flute part with melodic lines.
- Vl. I**: Violin I part.
- Vl. II**: Violin II part.
- PNo.**: Piano accompaniment with chords G7, A7, D7, G, A7.
- C.B.**: Contrabass part.
- TIMB.**: Timbales part with rhythmic patterns.
- CGAS.**: Congas part with rhythmic patterns.
- Gro.**: Drums part with rhythmic patterns and measures 18-23 indicated below.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The vocal line (Vz. I y II) is the primary focus, with lyrics written below the notes. The instrumental parts include a flute (Fl.), two violins (Vl. I and Vl. II), piano (PNO.), conga (C.B.), timbale (TIMB.), and drums (Gro.). The piano part provides harmonic support with chords D7, G, A7, and D7. The percussion parts feature rhythmic patterns characteristic of Cuban music, with the conga and timbale playing eighth-note figures and the drums providing a steady beat. The score is divided into measures 24 through 28.

Vz. I y II  
- DAS CU-BA - NAS SI PA - SO - POR PA - SO FRAN - CO MI - NE - GRA NUN - CA ME DI - GAS

Fl.

Vl. I

Vl. II

PNO.

C.B.

TIMB.

CGAS.

Gro.

24 25 26 27 28

TRES LINDAS CUBANAS

QUE NO SI MA NA YO - ME NUE - RO LLE - VEN FLO - RES

Vz. I y II  
Fl.  
Vl. I  
Vl. II  
Pno.  
C.B.  
TIMB.  
Cgas.  
Gro.

29 30 31 32 33 34

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'TRES LINDAS CUBANAS'. The page is numbered '6' in the top left corner. The title 'TRES LINDAS CUBANAS' is centered at the top. The score is written for a vocal line and a full orchestra. The vocal line is in the top staff, with lyrics 'QUE NO SI MA NA YO - ME NUE - RO LLE - VEN FLO - RES' written below it. The instrumental parts include Flute (Fl.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Piano (Pno.), Contrabass (C.B.), Timpani (TIMB.), Cymbals (Cgas.), and Drums (Gro.). The piano part includes chord markings 'D7' and 'G'. The drum part shows a rhythmic pattern with 'x' marks on the snare and tom-toms. The page is divided into measures, with measure numbers 29, 30, 31, 32, 33, and 34 indicated at the bottom.

TRES LINDAS CUBANAS

Musical score for measures 35-39 of 'TRES LINDAS CUBANAS'. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Vz. I y II**: Violins I and II, both staves are empty.
- Fl.**: Flute, enters in measure 35 with a melodic line marked *ff*.
- Vl. I**: Violin I, plays a steady eighth-note accompaniment.
- Vl. II**: Violin II, plays a steady eighth-note accompaniment.
- PNo.**: Piano, features a melodic line with chords *D7*, *G*, and *D7* indicated above the staff.
- C.B.**: Contrabass, plays a steady eighth-note accompaniment.
- TIMB.**: Timpani, plays a steady eighth-note accompaniment.
- CGAS.**: Cymbals, plays a steady eighth-note accompaniment.
- Gro.**: Drums, plays a steady eighth-note accompaniment.

Measures 35, 36, 37, 38, and 39 are indicated at the bottom of the score.

TRES LINDAS CUBANAS

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Vz. I y II**: Violins I and II, currently silent.
- Fl.**: Flute, featuring a melodic line with triplet markings.
- Vl. I**: Violin I, playing a steady accompaniment.
- Vl. II**: Violin II, playing a steady accompaniment.
- PNO.**: Piano, with a bass line and chords (G, D7, G).
- C.B.**: Contrabass, playing a steady accompaniment.
- TIMS.**: Timpani, playing a steady accompaniment.
- CGAS.**: Congas, playing a steady accompaniment.
- Gro.**: Drums, playing a steady accompaniment.

The score covers measures 40 to 44. The key signature is one sharp (F#).

Musical score for measures 45-49 of 'TRES LINDAS CUBANAS'. The score includes parts for:

- Vz. I y II (Violins I and II): Resting in measure 45.
- Fl. (Flute): Melodic line with eighth-note patterns.
- Vl. I (Violin I): Melodic line with quarter notes.
- Vl. II (Violin II): Melodic line with quarter notes.
- PNO. (Piano): Melodic line with eighth notes and chords (D7, G, D7, G, D7).
- C.B. (Cello/Bass): Bass line with quarter notes.
- TIMB. (Timpani): Rhythmic pattern of quarter notes.
- CGAS. (Congas): Rhythmic pattern of eighth notes.
- Gro. (Drum set): Rhythmic pattern with snare and bass drum.

Measures 45, 46, 47, 48, and 49 are indicated at the bottom of the score.

TRES LINDAS CUBANAS

Score for 'TRES LINDAS CUBANAS' (measures 50-54). The score includes parts for:

- Vz. I y II (Violins I and II): Resting in measures 50-54.
- Fl. (Flute): Melodic line with eighth-note patterns.
- Vl. I (Violin I): Melodic line with quarter notes.
- Vl. II (Violin II): Melodic line with quarter notes.
- PNO. (Piano): Melodic line with eighth-note patterns and chords (G, D7).
- C.B. (Cello/Bass): Melodic line with eighth-note patterns.
- TIMB. (Timbales): Rhythmic pattern of eighth notes.
- CGAS. (Congas): Rhythmic pattern of eighth notes.
- Gro. (Drums): Rhythmic pattern with snare and cymbal.

Measures 50, 51, 52, 53, and 54 are indicated at the bottom of the score.

Musical score for measures 55-59 of 'TRES LINDAS CUBANAS'. The score includes parts for:

- Vz. I y II (Violins I and II): Resting in measures 55-59.
- Fl. (Flute): Melodic line with grace notes and slurs.
- Vl. I (Violin I): Simple harmonic accompaniment.
- Vl. II (Violin II): Simple harmonic accompaniment.
- Pno. (Piano): Harmonic accompaniment with chords D7, G, and D7.
- C.B. (Cello/Bass): Bass line.
- TIMB. (Timbales): Rhythmic accompaniment.
- CGAs. (Congas): Rhythmic accompaniment.
- Gro. (Drum): Rhythmic accompaniment.

Measures 55, 56, 57, 58, and 59 are indicated at the bottom of the score.

TRES LINDAS CUBANAS

Vz. I y II

Fl.

Vl. I

Vl. II

PNO.

C.B.

TIMB.

CGAS.

Gro.

LIN - DA CU - BA NA

60 61 62 63 64

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'TRES LINDAS CUBANAS'. The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The instruments listed are: Vocals (Vz. I y II), Flute (Fl.), Violins (Vl. I and Vl. II), Piano (PNO.), Contrabass (C.B.), Timpani (TIMB.), Congas (CGAS.), and Drums (Gro.). The music is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line has the lyrics 'LIN - DA CU - BA NA' under the final measure. The piano part includes chord markings for G, D7, and G. The percussion parts include a steady bass drum pattern and a conga pattern. The page is numbered 12 at the top left and contains measures 60 through 64.

Vz. I y II  
EL MAM - BO TE LLA - MA LIN - DA CU - BA NA EL

Fl.

Vl. I  
Vl. II

PNO.  
D7 G D7 G D7

C.B.

TIMB.

CGAS.

Gro.

65 66 67 68 69

TRES LINDAS CUBANAS

MAM - BO TE LLA - MA AA AA AA AA AA AA

Vz. I y II  
Fl.  
Vl. I  
Vl. II  
Pno.  
C.B.  
TIMB.  
CGAS.  
Gro.

70 71 72 73 74

Detailed description: This page of a musical score for 'TRES LINDAS CUBANAS' features a vocal line and a full orchestral accompaniment. The vocal part, for Voice I and II, begins with the lyrics 'MAM - BO TE LLA - MA' and continues with a melodic line of six 'AA' syllables. The orchestration includes Flute, Violin I and II, Piano, Contrabass, Timpani, Congas, and Drums. The piano part features a rhythmic melody with chords G and D7. The percussion parts include a steady timpani pattern, a conga line, and a drum pattern with 'x' marks indicating specific rhythmic accents. The score is numbered 70 through 74 at the bottom.

Musical score for measures 75-79 of 'TRES LINDAS CUBANAS'. The score includes parts for:

- Vz. I y II (Violins I and II): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 75-76 contain notes with 'AA' markings below them.
- Fl. (Flute): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 75-76 contain notes with 'AA' markings below them.
- Vl. I (Violin I): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Vl. II (Violin II): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- PNO. (Piano): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Chords D7 and G are indicated above the staff.
- C.B. (Cello/Bass): Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- TIMB. (Timpani): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- CGAS. (Congas): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Gro. (Drum set): Treble clef, key signature of one sharp (F#).

Measures 75, 76, 77, 78, and 79 are labeled at the bottom of the score.

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Vz. I y II:** Flute I and II, both staves are empty.
- Fl.:** Flute part with a melodic line and grace notes.
- Vl. I and Vl. II:** Violin I and II parts, both playing a simple harmonic accompaniment.
- PNO.:** Piano part with a melodic line and chordal accompaniment, including chords G and D7.
- C.B.:** Bass part with a melodic line.
- TIMB.:** Timpani part with a rhythmic pattern.
- CGAS.:** Congas part with a rhythmic pattern.
- Gro.:** Drums part with a rhythmic pattern.

The score is divided into measures 80, 81, 82, 83, and 84, with bar lines and measure numbers clearly marked.

Musical score for measures 85-89 of 'TRES LINDAS CUBANAS'. The score includes parts for:

- Vz. I y II (Violins I and II): Resting in measures 85-89.
- Fl. (Flute): Melodic line with a triplet in measure 88.
- Vl. I (Violin I): Melodic line.
- Vl. II (Violin II): Melodic line.
- Pno. (Piano): Harmonic accompaniment with chords D7, G, and D7.
- C.B. (Cello/Bass): Bass line.
- TIMP. (Timpani): Percussion pattern.
- CGAS. (Congas): Percussion pattern.
- Gro. (Drum set): Percussion pattern.

Measures 85, 86, 87, 88, and 89 are indicated at the bottom of the score.

Musical score for "TRES LINDAS CUBANAS" (page 18). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments and parts are:

- Vz. I y II: Empty staff.
- Fl.: Flute part with a trill (tr) in measure 92.
- VL. I: Violin I part.
- VL. II: Violin II part.
- PNO.: Piano part with chords G and D7.
- C.B.: Contrabass part.
- TIMB.: Timbales part.
- CGAS.: Congas part.
- Gro.: Grooves part.

The score is divided into measures 90, 91, 92, 93, and 94. The key signature is G major (one sharp).

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Vz. I y II:** Violins I and II, both staves are empty.
- Fl.:** Flute part in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a trill (tr) on the first note.
- Vl. I:** Violin I part in treble clef.
- Vl. II:** Violin II part in treble clef.
- PNO.:** Piano part in treble clef, featuring a melodic line with chords D7, G, and D7.
- C.B.:** Bass part in bass clef.
- TIMB.:** Timbales part with a rhythmic pattern of eighth notes.
- CGAS.:** Congas part with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Gro.:** Drums part with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

The score covers measures 95 to 99, with measure numbers 95, 96, 97, 98, and 99 printed below the corresponding measures.

TRES LINDAS CUBANAS

Score for 'TRES LINDAS CUBANAS' (measures 100-104). The score includes parts for:

- Vz. I y II (Violins I and II): Resting.
- Fl. (Flute): Melodic line with trills (tr).
- Vl. I (Violin I): Sustained notes.
- Vl. II (Violin II): Sustained notes.
- PNO. (Piano): Harmonic accompaniment with chords G and D7.
- C.B. (Cello/Bass): Bass line.
- TIMB. (Timbales): Rhythmic accompaniment.
- CGAS. (Congas): Rhythmic accompaniment.
- Gro. (Drums): Rhythmic accompaniment.

Measures 100, 101, 102, 103, and 104 are indicated at the bottom of the score.

Musical score for measures 105-109 of 'TRES LINDAS CUBANAS'. The score includes parts for Violins I & II, Flute, Violins I & II, Piano, Contrabass, Timpani, Congas, and Drums. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 105, 106, 107, 108, and 109 are indicated at the bottom of the score.

105 106 107 108 109

Musical score for measures 110-114 of "TRES LINDAS CUBANAS". The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Vz. I y II (Violins I and II): Empty staves.
- Fl. (Flute): Melodic line with slurs and accents.
- Vl. I (Violin I): Simple harmonic accompaniment.
- Vl. II (Violin II): Simple harmonic accompaniment.
- PNO. (Piano): Melodic line with slurs and accents, including chord markings G, D<sup>7</sup>, and G.
- C.B. (Cello/Bass): Simple harmonic accompaniment.
- TIMB. (Timpani): Simple harmonic accompaniment.
- CGAS. (Cymbals): Simple harmonic accompaniment.
- Gro. (Drum): Simple harmonic accompaniment.

The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 110, 111, 112, 113, and 114 at the bottom.

Vz. I y II

Fl.

Vl. I

Vl. II

Pno.

C.B.

TIMB.

CGAS.

Gro.

PON - ME LA MA - NOA QUI MA - CO - RI - TA

115 116 117 118 119

Musical score for "TRES LINDAS CUBANAS" showing measures 120-124. The score includes parts for Voice I & II, Flute, Violin I & II, Piano, Contrabass, Timpani, Congas, and Drums. The key signature is one sharp (F#).

Vocal line (Vz. I y II):  
PON - ME LA MA-NOA QUI MA - CO - RI - TA

Measure numbers: 120, 121, 122, 123, 124

Instrumental parts include:  
Fl. (Flute)  
Vl. I (Violin I)  
Vl. II (Violin II)  
PNo. (Piano) with chords G and D7  
C.B. (Contrabass)  
TIMB. (Timpani)  
CGAS. (Congas)  
Gro. (Drums)

MA - CO - RI - NA MA - CO - RI - NA

Vz. I y II

Fl.

Vl. I

Vl. II

PNO.

C.B.

TIMB.

CGAS.

Gro.

125 126 127 128 129

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Vz. I y II (Woodwinds)
- Fl. (Flute)
- Vl. I (Violin I)
- Vl. II (Violin II)
- PNO. (Piano)
- C.B. (Cello/Bass)
- TIMB. (Timpani)
- CGAS. (Congas)
- Gro. (Drum set)

The score spans measures 130 to 134. The key signature is one sharp (F#). The woodwinds and strings play a melodic line, while the piano provides harmonic support. The percussion parts include a rhythmic pattern on the congas and a simple drum set accompaniment.

Score

# Mambo

(Danzón-mambo Antonio Arcaño)

Transcripción:  
Jonatan Villegas

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Flauta**: Flute part in treble clef, 2/2 time signature.
- Violin I**: Violin I part in treble clef, 2/2 time signature.
- Violin II**: Violin II part in treble clef, 2/2 time signature.
- Violonchelo**: Viola part in bass clef, 2/2 time signature.
- Piano**: Piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), 2/2 time signature. Chord changes are indicated above the staff: Gm, G, Eb, and Cm/Eb.
- Contrabajo**: Double bass part in bass clef, 2/2 time signature.
- TIMBALES**: Timbales part in a single staff, 2/2 time signature, marked with a forte *f* dynamic.
- GUIRO**: Guiro part in a single staff, 2/2 time signature.

5

Fl.

5

Str.

5

Str.

Vc.

5

Am7(b5) D7 D7 Gm

Pno.

5

E.B.

5

TIMB.

5

GRO.

8

Fl.

Str.

Str.

Vc.

Pno.

E.B.

TIMB.

GRG.

D D7 Gm

3 3 3

Detailed description: This is a page of a musical score for a mambo. The score is arranged in a grand staff format with multiple staves. The instruments are: Flute (Fl.), two String staves (Str.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), Timbale (TIMB.), and Conga (GRG.). The music is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece starts at measure 8. The Flute part features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure and another triplet in the third measure. The String staves provide harmonic support with chords and moving lines. The Piano part includes a bass line and a treble line with chords, with chord symbols D, D7, and Gm indicated above the staff. The Electric Bass part has a simple bass line. The Timbale and Conga parts provide a rhythmic accompaniment. The page number '3' is in the top right corner.

Fl.

Str.

Str.

Vc.

Pno.

E.B.

TMB.

GRO.

G Gm Am D7

14

Fl.

14

Str.

14

Str.

Vc.

14

Pno.

D7

Gm

Am7(b5)

14

E.B.

14

TIMB.

14

GRO.



21

Fl.

Str.

Str.

Vc.

Pno.

E.B.

TIMB.

GRO.

Detailed description: This page of a musical score for 'Mambo' contains measures 21 through 24. The score is written for a full band. The Flute (Fl.) part features a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note G4, and ending with a half note G4. The strings (Str.) consist of two staves; the upper staff plays a rhythmic eighth-note pattern starting on G4, and the lower staff plays a similar pattern starting on E4. The Violoncello (Vc.) part has a bass line starting on G2, moving up to B2, D3, and E3, then a half note G2, and ending with a half note G2. The Piano (Pno.) part is silent. The Euphonium (E.B.) part has a bass line starting on G2, moving up to B2, D3, and E3, then a half note G2, and ending with a half note G2. The Timpani (TIMB.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting on G4. The Gong (GRO.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting on G4.

25

Fl.

25

Str.

25

Str.

Vc.

0:53

25

Pno.

25

E.B.

25

TIMB.

25

GRO.

Detailed description: This page of a musical score for 'Mambo' contains measures 25 through 28. The score is arranged for a large ensemble. The Flute (Fl.) part begins with a melodic line in measure 25, featuring a half note followed by a quarter note, then a half note with a slur over the next two measures, and finally a quarter note with a sharp sign. The String (Str.) parts consist of two staves, both playing a similar rhythmic pattern of quarter notes. The Violoncello (Vc.) part provides a bass line with quarter notes and a half note. The Piano (Pno.) part is currently silent, indicated by rests on both the treble and bass staves. The Euphonium (E.B.) part plays a steady quarter-note bass line. The Timpani (TIMB.) part features a rhythmic pattern of quarter notes with accents on the final two notes of the fourth measure. The Gong (GRO.) part plays a consistent eighth-note pattern throughout the measures.

29

Fl.

29

Str.

29

Str.

Vc.

29

Pno.

29

E.B.

29

TIMB.

29

GRG.

Detailed description: This page of a musical score for 'Mambo' (page 9) features seven staves. The Flute (Fl.) staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The String (Str.) section consists of two staves with treble clefs, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violoncello (Vc.) staff uses a bass clef and contains a simple bass line. The Piano (Pno.) part is shown in grand staff notation, with the right hand playing a rhythmic triplet pattern and the left hand providing a bass line. The Electric Bass (E.B.) staff uses a bass clef and plays a steady eighth-note line. The Timbale (TIMB.) staff uses a single-line staff with a square clef and features a rhythmic pattern with accents. The Conga (GRG.) staff uses a single-line staff with a square clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes.

This musical score page, titled "Mambo", shows measures 32 through 35. The score is arranged for a full band and includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Measures 32-35, treble clef, key signature of two flats. The melody starts on a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ends with a quarter rest.
- Str. (Strings):** Two staves, treble clef, key signature of two flats. The melody is identical to the flute part.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, key signature of two flats. The part consists of whole rests in measures 32-35.
- Pno. (Piano):** Treble and bass clefs, key signature of two flats. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line.
- E.B. (Euphonium):** Bass clef, key signature of two flats. The part consists of a single dotted quarter note in measure 32, followed by quarter notes, and ends with a quarter rest.
- TIMB. (Timpani):** Treble clef, key signature of two flats. The part consists of quarter notes in measures 32-35.
- GRO. (Gong):** Treble clef, key signature of two flats. The part consists of quarter notes in measures 32-35.

Each staff begins with a measure number "32" and a key signature change to two flats. The score concludes with a double bar line at the end of measure 35.

# SON DE PACHANGA

(CHARLIE PALMIERI)

TRANSCRIPCIÓN:  
JONNATAN VILLEGAS.

The musical score is arranged in a multi-staff format. From top to bottom, the staves are labeled: VOZ, FLAUTA, VIOLIN I Y II, PIANO (with a grand staff for treble and bass clefs), BAJO ELECTRICO, GUIRO, BONGO, CONGA, and TIMBALES. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score consists of five measures, with measure numbers 1 through 5 indicated at the bottom. The vocal line (VOZ) is mostly silent, with a few notes in the first measure. The flute (FLAUTA) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The violin (VIOLIN I Y II) plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The piano (PIANO) provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The electric bass (BAJO ELECTRICO) plays a steady bass line. The guiro (GUIRO) has a consistent rhythmic pattern. The bongo (BONGO), conga (CONGA), and timbales (TIMBALES) provide a complex and driving percussion accompaniment.

Coro

A

FL. BAI - LA CON MI - GO LA PA-CHAN - GA

STR.

PNO.

E.B.

GRO.

BGO.

CGA.

TIMB.

6 7 8 5 9 10

Detailed description: This is a page of a musical score for a band, labeled 'Coro' at the top. It contains ten measures of music, numbered 6 through 10 at the bottom. The instruments are listed on the left: A (Alto Saxophone), FL. (Flute), STR. (String Ensemble), PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), GRO. (Drum Set), BGO. (Bongos), CGA. (Congas), and TIMB. (Timbales). The key signature is one sharp (F#). The vocal line (FL.) has the lyrics 'BAI - LA CON MI - GO LA PA-CHAN - GA' written below it. The piano part (PNO.) features a complex accompaniment with many chords and moving lines in both hands. The percussion parts (GRO., BGO., CGA., TIMB.) provide a rhythmic foundation with various patterns and accents.

A

FL. SON DE PA - CHAN - GA BAI - LA CON MI - GO LA PA-CHAN-GA SON DE PA - CHAN - GA

STR.

PNO.

E.B.

GRO.

BGO.

CGA.

TIMB.

11 12 13 14 15

Detailed description: This is a page of a musical score, page 3. It features eight staves. The top staff is for the vocal line (A), with lyrics: 'SON DE PA - CHAN - GA BAI - LA CON MI - GO LA PA-CHAN-GA SON DE PA - CHAN - GA'. The second staff is for Flute (FL.). The third staff is for Strings (STR.). The fourth and fifth staves are for Piano (PNO.), showing both treble and bass clefs. The sixth staff is for Electric Bass (E.B.). The seventh staff is for Grooves (GRO.). The eighth staff is for Bongos (BGO.). The ninth staff is for Congas (CGA.). The tenth staff is for Timbales (TIMB.). The score covers measures 11 through 15. The key signature has one sharp (F#).

ESTROFA

A  
FL.  
STR.  
PNO.  
E.B.  
GRO.  
BGO.  
CGA.  
TIMB.

EN PIE-ZO TO DOAL BAF-LAR EL RIT-MO NUE - VO DE MO - DA

16 17 18 19 20

A  
FL.  
STR.  
PNO.  
E.B.  
GRO.  
BGO.  
CGA.  
TIMB.

EN PIE-ZO TO DOAL BAI-LAR EL RIT-MO NUE - VO DE MOI - DA QUE SE HI - ZO PO -

21 22 23 24 25

A  
FL.  
STR.  
PNO.  
E.B.  
GRG.  
BCO.  
CGA.  
TIMB.

PU - LAR CON SU CHA - RAN-GA DE A - HO - RA

26 27 28 29 30 5

Detailed description: This is a musical score for a band, page 6. It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish: "PU - LAR CON SU CHA - RAN-GA DE A - HO - RA". The score includes parts for Flute (FL.), Strings (STR.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Guitar (GRG.), Bongos (BCO.), Congas (CGA.), and Timbales (TIMB.). The piano part is written in grand staff notation. The percussion parts (Bongos, Congas, Timbales) use 'x' marks to indicate specific rhythmic patterns. The score is divided into measures 26 through 30, with a measure rest of 5 measures at the end of measure 30. The key signature has one sharp (F#).

A  
FL. BAI - LA CON MI - GO LA PA-CHAN-GA SON DE PA - CHAN - GA BAI - LA CON MI - GO

STR.

PNO.

E.B.

GRG.

BGO.

CGA.

TIMB.

31 32 33 34 35

ESTROFA

A  
FL.  
STR.  
PNO.  
E.B.  
GRG.  
BGO.  
CGA.  
TIMB.

LA PA-CHAN-GA SON DE PA - CHAN - GA TO - DOS LOS RIT - MOHAN CAM-BIA DO

36 37 38 39 40



A  
FL.  
STR.  
PNO.  
E.B.  
GRG.  
BGO.  
CGA.  
TIMB.

E - SO LO SA - BE LA GEN - TE TO - DOS LOS RIT - MOHAN CAM - BIA DO E - SO LO SA -

41 42 43 44 45

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves: Vocal (A), Flute (FL.), Strings (STR.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Grand Piano (GRG.), Bongos (BGO.), Congas (CGA.), and Timbales (TIMB.). The vocal line has lyrics in Spanish: "E - SO LO SA - BE LA GEN - TE TO - DOS LOS RIT - MOHAN CAM - BIA DO E - SO LO SA -". The instrumental parts include a flute melody, a string ensemble with various rhythmic patterns, a piano accompaniment with chords and arpeggios, an electric bass line with a steady eighth-note pulse, a grand piano with a rhythmic accompaniment, bongos with a syncopated pattern, congas with a similar pattern, and timbales with a steady eighth-note pattern. The page is numbered 41 to 45 at the bottom.

A  
FL.  
STR.  
PNO.  
E.B.  
GRO.  
BGO.  
CGA.  
TIMB.

BE LA GEN - TE LO RI - CO DE LA PA - CHAN GA ES QUEES MUY SAU-VEY CA - LIEN - TE

46 47 48 49 50

## Coro

A  
 FL.  
 STR.  
 PNO.  
 E.B.  
 GRO.  
 BCO.  
 CGA.  
 TIMB.

BAI - LA CON MI - GO LA PA-CHAN - GA SON DE PA - CHAN - GA

51 52 5 53 54 55

A  
FL.  
STR.  
PNO.  
E.B.  
GRG.  
BGO.  
CGA.  
TIMB.

56 57 58 59 60

tr  
MI - LA CON MI - GO LA PA-CHAN - GA SON DE PA - CHAN - GA

Detailed description: This is a musical score for a band, spanning measures 56 to 60. The score includes parts for Flute (FL.), String (STR.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Gong (GRG.), Bongos (BGO.), Congas (CGA.), and Timbales (TIMB.). The vocal line (A) has lyrics: "MI - LA CON MI - GO LA PA-CHAN - GA SON DE PA - CHAN - GA". The flute part features a trill (tr) in measure 56. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The percussion parts (GRG., BGO., CGA., TIMB.) play a consistent rhythmic pattern throughout the section.

A

FL.

STR.

PNO.

E.B.

GRO.

BGO.

CGA.

TIMB.

61 62 63 64 65

Detailed description: This page of a musical score covers measures 61 through 65. The score is arranged in a grand staff format with eight parts: A (Alto), FL. (Flute), STR. (String), PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), GRO. (Guitar), BGO. (Bongos), CGA. (Congas), and TIMB. (Timbales). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The A part consists of whole rests. The FL. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The STR. part plays a rhythmic accompaniment of chords. The PNO. part provides harmonic support with chords and arpeggios. The E.B. part has a steady eighth-note bass line. The GRO. part plays a consistent eighth-note pattern. The BGO. part uses a pattern of eighth notes and rests, marked with 'x' for bongo hits. The CGA. part uses a pattern of eighth notes and rests, marked with 'x' for conga hits. The TIMB. part plays a steady eighth-note pattern.

Coro

A

FL.

STR.

PNO.

E.B.

GR.

BGO.

CGA.

TIMB.

66 67 68 69 70

BAI LA CON MI - GO LA PA-CHAN - GA SON DE PA - CHAN - GA

A  
FL.  
STR.  
PNO.  
E.B.  
GRU.  
BGO.  
CGA.  
TIMB.

BAI - LA CON MI - GO LA PA-CHAN - GA SON DE PA - CHAN - GA

71 72 73 74 75

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It features eight staves. The top staff is for the vocal line (A), with lyrics written below it. The second staff is for Flute (FL.). The third staff is for Strings (STR.). The fourth and fifth staves are for Piano (PNO.), with the right and left hands respectively. The sixth staff is for Electric Bass (E.B.). The seventh staff is for Guitar (GRU.). The eighth staff is for Bongos (BGO.). The ninth staff is for Congas (CGA.). The tenth staff is for Timbales (TIMB.). The score is divided into five measures, numbered 71 through 75 at the bottom. The key signature has one sharp (F#).

A

FL.

STR.

PNO.

E.B.

GRG.

BGO.

CGA.

TIMB.

76 77 78 79 80

Detailed description: This page of a musical score covers measures 76 through 80. The score is arranged in a multi-staff format. The top staff, labeled 'A', is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), containing a whole rest for the entire duration. The second staff, 'FL.', is a single treble clef staff with a key signature of one sharp, featuring a melodic line of eighth notes that concludes with a trill (tr) in the final measure. The third staff, 'STR.', is a single treble clef staff with a key signature of one sharp, playing a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The fourth staff, 'PNO.', is a grand staff with a key signature of one sharp, playing a similar rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The fifth staff, 'E.B.', is a single bass clef staff with a key signature of one sharp, playing a melodic line of eighth notes. The sixth staff, 'GRG.', is a single staff with a double bar line at the beginning, followed by a continuous eighth-note rhythmic pattern. The seventh staff, 'BGO.', is a single staff with a double bar line at the beginning, followed by a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The eighth staff, 'CGA.', is a single staff with a double bar line at the beginning, followed by a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The ninth staff, 'TIMB.', is a single staff with a double bar line at the beginning, followed by a rhythmic pattern of eighth notes. Measure numbers 76, 77, 78, 79, and 80 are printed below their respective measures.

Coro

A

FL. BA - LA CON MI - GO LA PA-CHAN - GA SON DE PA - CHAN - GA

STR.

PNO.

E.B.

GRG.

BGO.

CGA.

TIMB.

81 82 83 84 85

A

FL.

STR.

PNO.

E.B.

GRG.

BGO.

CGA.

TMB.

BAI - LA CON MI - GO LA PA-CHAN - GA SON DE PA - CHAN - GA

86 87 88 89 90

A

FL. LA PA-CHAN - GA

STR.

PNO.

E.B.

GRO.

BCO.

CGA.

TIMB.

91 92 93 94 95

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It features ten staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled on the left as A, FL., STR., PNO., E.B., GRO., BCO., CGA., and TIMB. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The vocal line (FL.) includes the lyrics "LA PA-CHAN - GA". The score is divided into measures, with measure numbers 91, 92, 93, 94, and 95 indicated at the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, stems, and dynamic markings.

A

FL. LA PA-CHAN - CA p p

STR.

PNO.

E.B.

GR.

BGO.

CGA.

TIMB.

96 97 98 99 100

A musical score for measures 101 through 105. The score is arranged in a grand staff with the following parts from top to bottom: A (Alto Saxophone), FL (Flute), STR (String Ensemble), PNO (Piano), E.B. (Euphonium/Bass Trombone), GRG (Gong), BGO (Bongos), CGA (Congas), and TIMB (Timbales). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The A part is mostly rests. The FL part has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 103. The STR and PNO parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The E.B. part has a melodic line with dotted rhythms. The GRG part has a steady eighth-note pattern. The BGO, CGA, and TIMB parts have complex rhythmic patterns with various accents and rests.

A  
FL.  
STR.  
PNO.  
E.B.  
GRG.  
BCO.  
CGA.  
TIMB.

SON - DE PA - CHAN - GA A BAI - LAR - LO SON DE PA - CHAN - GA

106 107 108 109 110

Detailed description: This page of a musical score covers measures 106 to 110. It features a vocal line (A) with lyrics in Spanish: "SON - DE PA - CHAN - GA A BAI - LAR - LO SON DE PA - CHAN - GA". The vocal line is supported by a flute (FL.) and a string ensemble (STR.). The piano accompaniment (PNO.) is split between the right and left hands, providing harmonic support. An electric bass (E.B.) line is present in the lower register. The percussion section includes a grand conga (GRG.), bongo (BCO.), conga (CGA.), and timbale (TIMB.), all playing rhythmic patterns. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

A  
SON - DE PA - CHAN - GA A BAI - LAR - LO SON DE PA - CHAN - GA

FL.

STR.

PNO.

E.B.

GRG.

BGO.

CGA.

TIMB.

111 112 113 114 115

A

FL. *tr*

STR.

PNO.

E.B.

GRG.

BGO.

CGA.

TIMB.

116 117 118 119 120

Detailed description: This page of a musical score covers measures 116 to 120. The score is arranged in a grand staff format with nine staves. The top staff, labeled 'A', is mostly empty. The second staff, 'FL.', features a melodic line with trills marked 'tr'. The third staff, 'STR.', and the fourth staff, 'PNO.', show a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The fifth staff, 'E.B.', has a bass line with dotted notes. The bottom three staves, 'GRG.', 'BGO.', and 'CGA.', contain percussive patterns with 'x' marks indicating specific rhythmic events. The 'TIMB.' staff at the bottom shows a simple bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 116, 117, 118, 119, and 120 are printed below their respective staves.

A

FL. SON - DE PA - CHAN - GA A BAI - LAR - LO SON DE PA - CHAN - GA

STR.

PNO.

E.B.

GRO.

BCO.

CGA.

TIMB.

121 122 123 124 125

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It features nine staves. The top staff is for a vocal soloist (A), with lyrics 'SON - DE PA - CHAN - GA A BAI - LAR - LO SON DE PA - CHAN - GA'. The second staff is for Flute (FL.). The third staff is for String (STR.). The fourth and fifth staves are for Piano (PNO.), with the right and left hands respectively. The sixth staff is for Electric Bass (E.B.). The seventh staff is for Groove (GRO.). The eighth staff is for Bongos (BCO.). The ninth staff is for Congas (CGA.). The bottom staff is for Timbales (TIMB.). The score is divided into five measures, numbered 121 to 125 at the bottom. The key signature has one sharp (F#).

A  
SON - DE PA - CHAN - GA A BAI - LAR - LO SON DE PA - CHAN - GA

FL.

STR.

PNO.

E.B.

GRO.

BGO.

CGA.

TIMB.

126 127 128 129 130

A  
FL.  
STR.  
PNO.  
E.B.  
GRG.  
BGO.  
CGA.  
TIMB.

LA PA-CHAN - GA

131 132 133 134 135

Detailed description: This is a page of a musical score, page 27, containing measures 131 through 135. The score is for a vocal soloist (A) and an orchestra. The vocal line (A) has lyrics 'LA PA-CHAN - GA' under measures 132 and 133. The instrumental parts include Flute (FL.), Strings (STR.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Gong (GRG.), Bells (BGO.), Cymbals (CGA.), and Timpani (TIMB.). The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The vocal line is in a soprano clef. The instrumental parts are in various clefs: FL. (soprano), STR. (soprano), PNO. (grand staff), E.B. (bass), GRG. (percussion), BGO. (percussion), CGA. (percussion), and TIMB. (percussion). The score includes repeat signs and first/second endings. The measures are numbered 131, 132, 133, 134, and 135 at the bottom.

A

FL.

STR.

PNO.

E.B.

GR.

Bco.

CGA.

TIMB.

LA PA - CHAN - G

136 137 138

# LA PACHANGA SE BAILA ASÍ

(JOE QUIJANO)

TRANSCRIPCIÓN:

JAVIER RIVEROS - JONNATAN VILLEGAS

1

Voz

FLAUTA

TROMPETA I EN B $\flat$

TROMPETA II EN B $\flat$

PIANO

BAJO ELECTRICO

GUIRO

BONGO

CONGA

TIMBALES

1 2 3 4

Detailed description: This is a musical score for the song 'La Pachanga se Baila Así' by Joe Quijano. The score is arranged for a vocal line and a full band. The instruments included are Flute, Trumpet I (B-flat), Trumpet II (B-flat), Piano, Electric Bass, Guiro, Bongos, Congas, and Timbales. The music is in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#). The vocal line is marked with a '1' in a box, indicating a first ending. The piano part includes a 'G' chord marking. The electric bass part also includes a 'G' chord marking. The percussion parts (Guiro, Bongos, Congas, Timbales) provide a rhythmic accompaniment. The score is divided into four measures, numbered 1 through 4 at the bottom.

2

Vz

FL.

TPT. B $\flat$

B $\flat$  TPT.

PNO.

B.E.

GRO.

BGO. DR.

CGAS.

TIMB.

1. HAY U - NA DIS - CU - SION EN EL BA -  
 2. HAY U - NA CON - FU - SION EN EL BA -

5 6 5 7 8

The musical score is arranged in a standard Western format with the vocal line at the top. The instruments listed on the left are: VZ (Vocalist), FL (Flute), TPT. Bb (Trumpet in B-flat), Bb TPT. (Trumpet in B-flat), PNO. (Piano), B.E. (Bass), GRO. (Drum), BGO. DR. (Bongos/Drum), CGAS. (Congas), and TIMB. (Timbales). The vocal line includes the lyrics: - RIO DE SE - CO MO SE BAI - LAU - NA CHA - RAN - RIO SE CREE QUE CHA - RAM - GA ES PA - CHAN. The piano part features a G7 chord. The drum parts include a steady groove on the snare and a pattern on the bass drum. The score is numbered 9, 10, 11, and 12 at the bottom.

GA  
GA

U - NA - CHA - RAN - GA ES LAOR-

13 14 15 16

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It features a vocal line at the top and ten instrumental parts below. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes lyrics: "GA GA" under the first two measures, and "U - NA - CHA - RAN - GA ES LAOR-" under measures 13-16. There are two triplet markings over the notes in measures 15 and 16. The instrumental parts include: Flute (FL), Trumpet Bb (TPT. Bb), Baritone Trumpet (Bb TPT.), Piano (PNO.), Bass Electric (B.E.), Groove (GRO.), Bongos (BGO. DR.), Congas (CGAS.), and Timbales (TIMB.). The piano part includes chord markings: C, C7, and bE. The bass electric part includes chord markings: C and C7. The drum parts (GRO., BGO. DR., CGAS., TIMB.) show rhythmic patterns with stems and flags. The score is divided into four measures, numbered 13, 14, 15, and 16 at the bottom.

QUESTA QUESTA DE MODA U NA PA CHAN GA ES EL

Vz

FL.

TPT. Bb

Bb TPT.

PNO.

B.E.

GRG.

BGO. DR.

CGAS.

TIMB.

17 18 19 20

A-7 D7

F A-7 D7

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble, page 5. It features a vocal line at the top with lyrics: "QUESTA QUESTA DE MODA U NA PA CHAN GA ES EL". The vocal line includes trills (marked with '3') and rests. Below the vocal line are staves for Flute (FL.), Trumpet Bb (TPT. Bb), and Bb Trumpet (Bb TPT.). The piano accompaniment (PNO.) is shown in grand staff notation. The bass line (B.E.) includes chord markings: F, A-7, and D7. The rhythm section consists of a Drummer (GRG.), Congas (BGO. DR.), and Timbales (TIMB.), with specific rhythmic patterns indicated by 'x' marks and note heads. The score is divided into four measures, numbered 17, 18, 19, and 20 at the bottom.

Vz. RIT - MO QUE SE BAI - LAA - HO - RA \_\_\_\_\_

1.A HO - RA NOHAY DIS - CU - SION  
2.A HO - RA NOHAYCON - FU - SION

FL.

TPT. B $\flat$

B $\flat$  TPT.

PNO.

B.E.

GRU.

Bco. DR.

CGAS.

TIMB.

21 22 23 5 24

C.

C

EN EL - BA - RIO SE SA - BE LO QUE  
EN EL - BA - RIO SE SA - BA - LA LO QUE

Vz.  
FL.  
TPT. B $\flat$   
B $\flat$  TPT.  
PNO.  
B.E.  
GRU.  
BGO. DR.  
CGAS.  
TIMB.

25 26 27 28

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish. Below the vocal line are staves for Flute (FL.), Trumpet B-flat (TPT. B $\flat$ ), and Baritone Trumpet (B $\flat$  TPT.), all playing a melodic line. The Piano (PNO.) and Bass (B.E.) parts provide harmonic support, with a G7 chord indicated. The drum set includes a snare drum (GRU.), a bass drum (BGO. DR.), congas (CGAS.), and timbales (TIMB.), each with a specific rhythmic pattern. The score is divided into measures 25 through 28.

ES U - NA CHA - RAN - GA  
ES U - NA PA - CHAN - GA

29 30 31 32

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It features ten staves. The top staff is for the Violin (Vc), followed by Flute (Fl), Trumpet B-flat (Tpt. Bb), and Baritone Trumpet (Bb Tpt.). The Piano (PNO.) is shown in grand staff notation. Below that is the Bassoon/Euphonium (B.E.), then the Gong (GRG.), Bongos (BGO. DR.), Congas (CGAS.), and Timbales (TIMB.). The vocal lines are written in Spanish. The score includes measure numbers 29, 30, 31, and 32. A 'C' time signature is present in the B.E. staff at measure 30. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

CORO

Vz  
ES - TAOR QUES-TA NOES CHA-RAN - GA TO - QUE RIT - MO DE PA-CHAN-

FL.

TPT. B $\flat$

B $\flat$  TPT.

PNO.

B.E.

GRU.

BGO. DR.

CGAS.

TIMB.

33 34 35 36

- GA\_\_ YE YE ES TAOR QUES-TA NOES CHA-RAN - GA TO - QUE RIT - MO DE PA-CHAN-

Vz  
 FL.  
 TPT. Bb  
 Bb TPT.  
 PNO.  
 B.E.  
 GRO.  
 BGO. DR.  
 CGAS.  
 TIMB.

C G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup>

37 38 39 40

Detailed description of the musical score: The score is for a band and includes a vocal line and several instrumental parts. The vocal line (Vz) is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 7/8 time signature. The lyrics are: "- GA\_\_ YE YE ES TAOR QUES-TA NOES CHA-RAN - GA TO - QUE RIT - MO DE PA-CHAN-". The instrumental parts include: Flute (FL.) in treble clef, which is mostly empty; Trumpet Bb (TPT. Bb) and Bb Trumpet (Bb TPT.) in treble clef with a key signature of two sharps, also mostly empty; Piano (PNO.) in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, playing a rhythmic accompaniment with chords and moving lines; Bass (B.E.) in bass clef with a key signature of two sharps, playing a simple bass line; Grooves (GRO.) in treble clef with a key signature of two sharps, playing a steady eighth-note pattern; Bongos (BGO. DR.) in treble clef with a key signature of two sharps, playing a pattern of eighth notes with 'x' marks indicating specific accents; Congas (CGAS.) in treble clef with a key signature of two sharps, playing a pattern of eighth notes with 'x' marks; and Timbales (TIMB.) in treble clef with a key signature of two sharps, playing a pattern of eighth notes. Chord markings 'C' and 'G7' are placed above the piano and bass staves. Measure numbers 37, 38, 39, and 40 are indicated at the bottom of the score.

GA YE YE

Vz

FL.

TPT. B $\flat$

B $\flat$  TPT.

PNO.

B.E.

GRG.

BGO. DR.

CGAS.

TIMB.

41 42 43 44

C C G<sup>7</sup>

Detailed description: This page of a musical score covers measures 41 to 44. The vocal line (Vz) begins with the lyrics 'GA YE YE' in measure 41. The flute (FL.) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The trumpet parts (TPT. B $\flat$  and B $\flat$  TPT.) play a similar melodic line. The piano (PNO.) accompaniment features chords and arpeggiated figures, with specific chords labeled as C, C, and G<sup>7</sup>. The bass line (B.E.) provides a steady eighth-note accompaniment. The drum set (BGO. DR.) includes a snare drum pattern with 'x' marks indicating cymbal hits. The congas (CGAS.) and timbales (TIMB.) play rhythmic patterns. The guitar (GRG.) plays a steady eighth-note accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

This musical score page covers measures 45 through 48. The instruments and their parts are as follows:

- Vz:** Vocal line, mostly silent with rests.
- FL:** Flute part with melodic lines and trills.
- TPT. Bb:** Tenor Trombone part.
- Bb TPT.:** Baritone Trombone part.
- PNO.:** Piano accompaniment with chords and arpeggios.
- B.E.:** Bass line with harmonic support.
- GRO.:** Snare drum with a steady rhythmic pattern.
- BGO. DR.:** Bongos with a rhythmic pattern.
- CGAS.:** Congas with a rhythmic pattern.
- TIMB.:** Timbales with a rhythmic pattern.

Measure numbers 45, 46, 47, and 48 are indicated at the bottom of the score.

## CORO

ES - TAOR - QUES-TA NOES CHA-RAN - GA TO - QUE RIT - MO DE PA-CHAN -

Vz.

FL.

TPT. B $\flat$

B $\flat$  TPT.

PNO.

B.E.

GRU.

BGO. DR.

CGAS.

TIMB.

49 50 51 52

C G<sup>7</sup> C C G<sup>7</sup>

- GA YE YE

Vz

FL.

TPT. Bb

Bb TPT.

PNO.

B.E.

GRO.

BGO. DR.

CGAS.

TIMB.

53 54 55 56

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It features ten staves. The top staff is for the Vocalist (Vz) and contains the lyrics "GA YE YE". The second staff is for the Flute (FL.). The third and fourth staves are for the Trumpets in B-flat (TPT. Bb and Bb TPT.). The fifth staff is for the Piano (PNO.), showing both treble and bass clefs. The sixth staff is for the Bass Drum (B.E.). The seventh staff is for the Snare Drum (GRO.). The eighth staff is for the Bongos (BGO. DR.). The ninth staff is for the Congas (CGAS.). The tenth staff is for the Timbales (TIMB.). The score is divided into four measures, numbered 53, 54, 55, and 56 at the bottom. Measure 53 has a common time signature 'C'. Measure 55 has a '5' above a group of notes, indicating a quintuplet. The music is written in a key with two sharps (F# and C#).

Musical score for measures 57-60. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Vc (Violin), FL (Flute), TPT. Bb (Trumpet B-flat), Bb TPT. (Trumpet B-flat), PNO. (Piano), B.E. (Bassoon), GRO. (Gong), BGO. DR. (Bongos), CGAS. (Congas), and TIMB. (Timbales). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score includes a repeat sign at the end of measure 59. The measure numbers 57, 58, 59, and 60 are printed below the corresponding staves.

RITMO

Vz

FL.

TPT. B $\flat$

B $\flat$  TPT.

PNO.

B.E.

GRG.

BGO. DR.

CGAS.

TIMB.

61 62 63 64

G $^7$

**CORO**

Vz

FL.

Tpt. B $\flat$

B $\flat$  Tpt.

PNO.

B.E.

GRU.

GO. DR.

CGAS.

TIMB.

CO - MO SE - QUI - JA -

G<sup>7</sup>

65 66 67 68

Vz

FL.

TPT. B $\flat$

B $\flat$  TPT.

PNO.

B.E.

GRG.

GO. DR.

CGAS.

TIMB.

- NO BAI - LEN LA PA - CHAN - GA Y NO LA CON - FUN -

G<sup>7</sup>

G<sup>7</sup>

69 70 71 72

- DA CON U - NA CHA - RAN - GA CO - MO SE QUI - JA -

Vz

FL.

Tpt. B $\flat$

B $\flat$  TPT.

PNO.

B.E.

GRG.

GO. DR.

CGAS.

TIMB.

73 74 75 76

G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 73 through 76. The top staff is for the vocal line (Vz), with lyrics: "- DA CON U - NA CHA - RAN - GA CO - MO SE QUI - JA -". The vocal melody consists of eighth and quarter notes. Below the vocal line are staves for Flute (FL.), Trumpet B-flat (Tpt. B $\flat$ ), and B-flat Trumpet (B $\flat$  TPT.), which are mostly empty. The Piano (PNO.) part is in the right hand, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Bass (B.E.) part is in the left hand, playing a similar rhythmic accompaniment. The Percussion section includes Gong (GRG.), Snare Drum (GO. DR.), Congas (CGAS.), and Timbales (TIMB.), all playing rhythmic patterns. Chord markings G<sup>7</sup> are placed above the Bass staff in measures 75 and 76. Measure numbers 73, 74, 75, and 76 are printed at the bottom of the score.

- NO BAI - LEN LA PA - CHAN - GA Y NO LA CON - FUN -

Vz

FL.

Tpt. Bb

Bb TPT.

PNO.

B.E.

GRO.

GO. DR.

CGAS.

TIMB.

77 78 79 80

G<sup>7</sup>

Detailed description: This page of a musical score covers measures 77 to 80. The vocal line (Vz) is the primary focus, with lyrics in Spanish: "- NO BAI - LEN LA PA - CHAN - GA Y NO LA CON - FUN -". The vocal melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment includes a Flute (FL.) with a treble clef and a key signature of one sharp, playing a melodic line that often mirrors the vocal line. The Percussion section (PNO.) consists of a grand piano (PNO.) with a grand staff (treble and bass clefs) and a Bass Drum (B.E.) with a bass clef. The Rhythm section (GRO.) includes a Drum Set (GO. DR.) with a double bar line and a Conga (CGAS.) with a double bar line. The Timbale (TIMB.) part is also present. A G<sup>7</sup> chord is indicated in the Bb TPT. staff at the end of measure 80. The measures are numbered 77, 78, 79, and 80 at the bottom of the page.

- DA CON U - NA CHA - RAN - GA

3

G<sup>7</sup>

G<sup>7</sup>

81 82 83 84

Vz

FL.

Tpt. B $\flat$

B $\flat$  TPT.

PNO.

B.E.

GRU.

GO. DR.

CGAS.

TIMB.

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 81 through 84. The score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the vocal line (Vz) is written in a treble clef with lyrics: "- DA CON U - NA CHA - RAN - GA". The flute (FL.) part features a triplet of eighth notes in measure 81. The trumpet (Tpt. B $\flat$ ) and euphonium (B $\flat$  TPT.) parts are in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and play a melodic line starting in measure 83. The piano (PNO.) part is in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support. The bassoon (B.E.) part is in a bass clef and plays a similar melodic line to the trumpets. The guitar (GRU.) part is in a treble clef and plays a rhythmic accompaniment. The percussion parts include Conga Drums (GO. DR.), Congas (CGAS.), and Timbales (TIMB.), all in a bass clef, providing a complex rhythmic texture. Measure numbers 81, 82, 83, and 84 are printed below their respective staves. A G<sup>7</sup> chord symbol is present in the euphonium and bassoon parts in measures 83 and 84.

X 4 VECES

CORO

IMPROVISA FLAUTA

CORO

CO - MO SE - QUI - JA -

85 86 87 88

Vz

FL.

Tpt. B $\flat$

B $\flat$  TPT.

PNO.

B.E.

GRU.

GO. DR.

CGAS.

TMB.

- NO BAI - LEN LA PA - CHAN - GA Y NO LA CON - FUN -

G<sup>7</sup>

G<sup>7</sup>

89 90 91 92

- DA CON U - NA CHA - RAN - GA CO - MO SE QUI - JA -

FL.

Tpt. Bb

Bb TPT.

PNO.

B.E.

GRO.

GO. DR.

CGAS.

TIMB.

93 94 95 96

*G<sup>7</sup>* *G<sup>7</sup>*

*G<sup>7</sup>* *G<sup>7</sup>*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 93 to 96. The vocal line (Vz) is the primary focus, with lyrics: "- DA CON U - NA CHA - RAN - GA CO - MO SE QUI - JA -". The score includes staves for Flute (FL.), Trumpet Bb (Tpt. Bb), Bb Trumpet (Bb TPT.), Piano (PNO.), Bass/Electric Bass (B.E.), Groove (GRO.), Gong/Drum (GO. DR.), Congas (CGAS.), and Timbales (TIMB.). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bass line has a similar rhythmic pattern. The percussion parts include a steady groove on the Gong/Drum, a pattern of eighth notes on the Congas, and a pattern of eighth notes on the Timbales. Chord markings *G<sup>7</sup>* are present above the piano and bass staves in measures 95 and 96.

Vz

FL.

Tpt. Bb

Bb Tpt.

PNO.

B.E.

GRO.

GO. DR.

CGAS.

TIMB.

- NO BAI - LEN LA PA - CHAN - GA Y NO LA CON - FUN -

G<sup>7</sup>

G<sup>7</sup>

97 98 99 100

- DA CON U - NA CHA - RAN - GA

VZ

FL.

TPT. Bb

Bb TPT.

PNO.

B.E.

GRO.

GGO. DR.

CGAS.

TIMB.

101 102 103 104

G<sup>7</sup> G

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It features a vocal line at the top with lyrics: "- DA CON U - NA CHA - RAN - GA". Below the vocal line are staves for various instruments: Flute (FL.), Trumpet in B-flat (TPT. Bb), B-flat Trumpet (Bb TPT.), Piano (PNO.), Bass (B.E.), Groove (GRO.), Gong/Drum (GGO. DR.), Congas (CGAS.), and Timbales (TIMB.). The score is divided into four measures, numbered 101, 102, 103, and 104. The piano part includes chord markings for G<sup>7</sup> and G. The percussion parts show rhythmic patterns with stems and flags. The vocal line has a melodic line with some rests.

1. 2.

Vz

FL

Tpt. Bb

Bb Tpt.

PNO.

B.E.

GRO.

VCO. DR.

CGAS.

TIMB.

105 106 107 108

Detailed description: This page of a musical score covers measures 105 to 108. It features ten staves for different instruments: Vz (Vibraphone), FL (Flute), Tpt. Bb (Trumpet in B-flat), Bb Tpt. (Trumpet in B-flat), PNO. (Piano), B.E. (Bassoon), GRO. (Gong), VCO. DR. (Vibraphone Drum), CGAS. (Cymbal), and TIMB. (Timbale). The score is divided into two endings, labeled '1.' and '2.', which occur at the end of measure 107. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part (PNO.) provides harmonic support with chords and moving lines. The woodwinds (FL, Tpt. Bb, Bb Tpt., B.E.) and brass (Vz) parts have melodic and rhythmic contributions. The percussion instruments (GRO., VCO. DR., CGAS., TIMB.) provide a steady rhythmic accompaniment.

Musical score for page 109, featuring various instruments. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The instruments and their parts are:

- Vc**: Violin, playing a whole note chord.
- FL**: Flute, playing a melodic line of four eighth notes.
- TPT. Bb**: Trumpet in B-flat, playing a melodic line of four eighth notes.
- Bb TPT.**: Trumpet in B-flat, playing a melodic line of four eighth notes.
- PNO.**: Piano, playing a melodic line of four eighth notes in both hands.
- B.E.**: Bassoon, playing a melodic line of four eighth notes.
- GRO.**: Trombone, playing a melodic line of four eighth notes.
- MGO. DR.**: Mallets (Maracas), playing a rhythmic pattern with 'x' marks.
- CGAS.**: Congas, playing a rhythmic pattern with triangle marks.
- TIMB.**: Timpani, playing a rhythmic pattern with triangle marks.

109

SCORE

# DOS ESTILOS PA' GOZAR

COMPOSICIÓN:  
JONNATAN VILLEGAS

$\text{♩} = 130$  DANZÓN

The score is for a piece titled "DOS ESTILOS PA' GOZAR" by Jonnatan Villegas. It is in 4/4 time with a tempo of 130 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes parts for Voice I & II, Flute, Violin I, Violin II, Violin III, Piano, Electric Bass, Claves, Timbales, Congas, Bongos-Campana, and Guiro. The piece is marked "Danzón" and begins with a dynamic of *f*. The Flute part starts with a *8va* marking. The Piano part starts with a *mf* dynamic. The Electric Bass part starts with a *f* dynamic. The Timbales part starts with a *mf* dynamic. The Congas part starts with a *mf* dynamic. The Bongos-Campana part starts with a *mf* dynamic. The Guiro part starts with a *mf* dynamic. The score is divided into five measures, with a double bar line after the second measure. The Guiro part has a 5-measure rest in the fifth measure.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Vz. I y II:** Violins I and II, both staves are empty.
- Fl.:** Flute part, starting with a *(8va)* marking. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- VL. I, VL. II, VL. III:** Violin I, II, and III parts. They play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violin I and II parts have *Pizz.* (pizzicato) markings in the final measure.
- PNo.:** Piano part, consisting of a right-hand melody and a left-hand accompaniment of chords and moving lines.
- E.B.:** Electric Bass part, playing a simple bass line.
- CL.:** Clarinet part, which is empty.
- TIMS.:** Timbales part, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- CGAS.:** Congas part, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- BQOS./CAM.:** Bongos/Campana part, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Gui.:** Guiro part, playing a rhythmic pattern of eighth notes with *6*, *7*, *8*, *9*, and *10* markings below the staff.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It consists of four measures, with a repeat sign at the end of the first measure and a double bar line at the end of the fourth measure.

Vz. I y II

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vl. III

PNO.

E.B.

CL.

TIMB.

CGAS.

BQOS/CAM

Gui.

ARCO

Pizz.

11 12 13 14 15

DOS ESTILOS PA' GOZAR

1. 2.

Vz. I y II

Fl.

ARCO

VL. I

VL. II

VL. III

PNO.

E.B.

CL.

TIMB.

CGAS.

BQOS./CAM.

Gui.

3 3

16 17 18 19 20

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'DOS ESTILOS PA' GOZAR'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are two first endings, labeled '1.' and '2.'. The instruments included are Violins I and II (Vz. I y II), Flute (Fl.), Violins I, II, and III (VL. I, II, III), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Clarinet (CL.), Timbales (TIMB.), Congas (CGAS.), Bongos/Campana (BQOS./CAM.), and Guiro (Gui.). The string parts are marked 'ARCO' (arco). The woodwind parts include a flute line with triplets and a clarinet line. The piano part features chords and arpeggios. The percussion parts include a steady bass line, rhythmic patterns on timbales and congas, and a guiro pattern. The bottom of the page is numbered 16 through 20, corresponding to the measures.

Score for **DOS ESTILOS PA' GOZAR**, page 5. The score includes the following parts:

- Vz. I y II
- Fl.
- Vl. I
- Vl. II
- Vl. III
- PNO.
- E.B.
- CL.
- TIMB.
- CGAS.
- BGOS./CAM
- Gui.

The Guiro part is numbered 21, 22, 23, 24, and 25.

DOS ESTILOS PA' GOZAR

Vz. I y II  
Fl.  
Vl. I  
Vl. II  
Vl. III  
PNO.  
E.B.  
CL.  
TIMB.  
CGAS.  
8GOS./CAM.  
Gui.

26 27 28 29 30

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "DOS ESTILOS PA' GOZAR". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Violins I and II (Vz. I y II), Flute (Fl.), Violins I, II, and III (Vl. I, II, III), Piano (PNO.), Euphonium (E.B.), Clarinet (CL.), Timpani (TIMB.), Congas (CGAS.), Bongos/Campanas (8GOS./CAM.), and Guiro (Gui.). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score shows a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The Guiro part at the bottom features a repeating rhythmic pattern with accents and is numbered 26 through 30. The Piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a Latin-influenced orchestral piece.

Score for *DOS ESTILOS PA' GOZAR*, page 7. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Vz. I y II**: Violins I and II, both staves are empty.
- Ft.**: Flute, staff is empty.
- VL. I, II, III**: Violins I, II, and III, all staves contain melodic lines with triplets.
- PNO.**: Piano, grand staff with treble and bass clefs, containing harmonic accompaniment.
- E.B.**: Electric Bass, staff with a bass clef and a key signature of one sharp.
- CL.**: Clarinet, staff is empty.
- TIMB.**: Timbales, staff with a key signature of one sharp, featuring rhythmic patterns and accents.
- CGAS.**: Congas, staff with a key signature of one sharp, featuring rhythmic patterns.
- 8GOS./CAM.**: Bongos/Campana, staff with a key signature of one sharp, featuring rhythmic patterns.
- Gui.**: Guiteras, staff with a key signature of one sharp, featuring rhythmic patterns and circled 'x' marks.

Measure numbers 31, 32, 33, 34, and 35 are indicated at the bottom of the score.

DOS ESTILOS PA' GOZAR

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Vz. I y II**: Violins I and II, mostly silent in this section.
- Fl.**: Flute, playing a melodic line with slurs and accents.
- Vl. I, II, III**: Violins I, II, and III. Violins I and II play a triplet of eighth notes, marked **Pizz.** (pizzicato), which then transitions to **ARCO** (arco) for the remainder of the section. Violin III plays a similar triplet.
- PNO.**: Piano, playing a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.
- E.B.**: Electric Bass, playing a steady eighth-note accompaniment.
- CL.**: Clarinet, mostly silent.
- TIMB.**: Timbales, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- CGAS.**: Congas, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- 8GOS./CAM.**: Bongos/Campana, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Gui.**: Guiro, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a 'x' symbol indicating a specific sound effect.

The score is divided into five measures, numbered 36 through 40 at the bottom. The key signature is one sharp (F#).

Voz I y II

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vl. III

PNO.

E.B.

CL.

TIMB.

CGAS.

8GOS./CAM

Gui.

41 42 43 44 45

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Vz. I y II:** Flute part, mostly resting.
- Fl.:** Flute part with a melodic line and a triplet of eighth notes in measure 49.
- Vl. I, II, III:** Violin parts with sustained notes and some melodic movement.
- PNO.:** Piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.
- E.B.:** Electric Bass line.
- CL.:** Clarinet part, mostly resting.
- TIMB.:** Timpani part with rhythmic accents.
- CGAS.:** Congas part with a steady rhythmic pattern.
- BGOS./CAM.:** Bongos/Campana part with a steady rhythmic pattern.
- Gui.:** Guiro part with a steady rhythmic pattern.

The score includes measure numbers 46, 47, 48, 49, and 50 at the bottom of the page.

Vz. I y II

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vl. III

PNO.

E.B.

CL.

TIMB.

CGAS.

BQOS./CAM

Gui.

52 53 54 55

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "DOS ESTILOS PA' GOZAR". The score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Vz. I y II (Violins I and II), Fl. (Flute), Vl. I, II, and III (Violins I, II, and III), PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), CL. (Clarinet), TIMB. (Timpani), CGAS. (Congas), BQOS./CAM (Bongos/Campana), and Gui. (Guitar). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first system shows measures 51 and 52. The second system shows measures 53, 54, and 55. The piano part (PNO.) features a dynamic marking of *f* (forte) starting in measure 53. The guitar part (Gui.) includes a triplet of eighth notes in measure 51 and a triplet of eighth notes in measure 52. The percussion parts (TIMB., CGAS., BQOS./CAM) feature rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The woodwind parts (Fl., Vl. I, II, III, CL.) have melodic lines with some triplets and rests. The string parts (Vz. I y II, Vl. I, II, III) have melodic lines with some triplets and rests.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves from top to bottom:

- Vz. I y II**: Violins I and II, both staves are empty.
- Fl.**: Flute, staff is empty.
- Vl. I**: Violin I, staff with *Pizz.* marking.
- Vl. II**: Violin II, staff with *Pizz.* marking.
- Vl. III**: Violin III, staff with *Pizz.* marking.
- PNO.**: Piano, grand staff with *mf* marking.
- E.B.**: Electric Bass, staff with *mf* marking.
- CL.**: Clarinet, staff with a few notes.
- TIMB.**: Timbales, staff with a rhythmic pattern.
- CGAS.**: Congas, staff with a rhythmic pattern.
- 8905./CAM**: Bongos/Campana, staff with a rhythmic pattern.
- Gui.**: Guiteras, staff with a rhythmic pattern.

The score spans measures 56 to 60. The key signature is one sharp (F#). The *Pizz.* (pizzicato) marking is present for the violin parts starting in measure 57. The *mf* (mezzo-forte) marking is present for the piano and electric bass parts starting in measure 57. The guiteras part includes a 7-measure rest in measure 57.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Vz. I y II**: Violins I and II, both staves are empty.
- Fl.**: Flute, staff is empty.
- VL. I**: Violin I, melodic line with slurs.
- VL. II**: Violin II, melodic line with slurs.
- VL. III**: Violin III, melodic line with slurs.
- PNo.**: Piano, grand staff with treble and bass clefs.
- E.B.**: Electric Bass, bass clef.
- CL.**: Clarinet, staff is empty.
- TIMB.**: Timbales, rhythmic pattern with a dense drum roll at the end.
- CGAS.**: Congas, rhythmic pattern.
- BQOS./CAM.**: Bongos/Campana, rhythmic pattern.
- Gui.**: Guiro, rhythmic pattern.

The score is divided into four measures, numbered 61, 62, 63, and 64 at the bottom. The key signature has one sharp (F#).

This musical score is for the piece "DOS ESTILOS PA' GOZAR" and spans measures 65 to 69. The instrumentation includes:

- Vz. I y II:** Violins I and II, both staves are currently empty.
- Fl.:** Flute, currently empty.
- VL. I, II, III:** Violins I, II, and III, all marked "ARCO". They play a rhythmic pattern of eighth notes.
- PNO.:** Piano, with a complex accompaniment in both hands.
- E.B.:** Electric Bass, playing a simple eighth-note line.
- CL.:** Clarinet, currently empty.
- TIMB.:** Timbales, playing a rhythmic pattern with a double quintuplet in measure 66.
- CGAS.:** Congas, playing a rhythmic pattern.
- 8GOS./CAM:** Bongos/Campana, playing a rhythmic pattern.
- Gui.:** Guiro, playing a rhythmic pattern.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom of the page is numbered with measures 65, 66, 67, 68, and 69.

Vz. I y II

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vl. III

PNO.

E.B.

CL.

TIMB.

CGAS.

BGOs./CAM

Gui.

70 71 72 73 74

ACCEL. ♩=160

Vz. I y II

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vl. III

PNO.

E.B.

CL.

TIMB.

CGAS.

SGOS./CAM

Gui.

75 76 77 78 79 80

PACHANGA  
INTRODUCCION

Vz. I y II

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vl. III

PNO.

E.B.

CL.

TIMB.

CGAS.

BGOs./CAM

Gui.

*gva*

*f*

*mf*

*mp*

*mf*

D G D G EMI

mf 81 82 83 84 85



SUE-NA-LA CON LA FLAU TA GO-ZA-TE LA PA-CHAN-GAY SUE-NA-LA CON

91 92 93 94 95

The musical score is arranged for a full band. The vocal line (Vz. I y II) is in the key of G major and features the lyrics: SUE-NA-LA CON LA FLAU TA GO-ZA-TE LA PA-CHAN-GAY SUE-NA-LA CON. The instrumental parts include Flute (Fl.), Violins I, II, and III (Vl. I, II, III), Piano (PNO.) with guitar chords G and D indicated above the staff, Electric Bass (E.B.), Clarinet (CL.), Timbales (TIMB.), Congas (CGAS.), Bongo/Campana (BQOS/CAM), and Guiro (Gui.). The score spans measures 91 to 95.



CORO

GO-ZA-TE LA

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the vocal line (Vz. I y II) is shown with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A dashed line labeled '(8va)' indicates an octave shift. The lyrics 'GO-ZA-TE LA' are written below the vocal line. The instrumental parts include:

- Flute (Fl.) with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Violins I (Vl. I) and Violins II (Vl. II) with treble clefs and a key signature of one sharp.
- Violin III (Vl. III) with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Piano (PNO.) with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp.
- Electric Bass (E.B.) with a bass clef and a key signature of one sharp.
- Clarinets (CL.) with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Timpani (TIMB.) with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Cymbals (CGAS.) with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Bongos/Campanas (BQOS./CAM) with a treble clef and a key signature of one sharp.
- Guitar (Gui.) with a treble clef and a key signature of one sharp.

Chord symbols are placed above the piano part: E m1, C, A m17, D7, and G. The score is divided into measures 101, 102, 103, 104, and 105.

DOS ESTILOS PA' GOZAR

PA - CHAN GAY SUE - NA - LA CON LA FLAU - TA GO - ZA - TE LA PA - CHAN - GAY

Vz. I y II  
Fl.  
Vl. I  
Vl. II  
Vl. III  
PNO.  
E.B.  
CL.  
TIMB.  
CGRS.  
BQOS./CAM  
Gui.

D G D G D

106 107 108 109 110

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "DOS ESTILOS PA' GOZAR". The score is written for a vocal line and a variety of instruments. The vocal line is in the top staff, with lyrics: "PA - CHAN GAY SUE - NA - LA CON LA FLAU - TA GO - ZA - TE LA PA - CHAN - GAY". The instruments include Flute (Fl.), Violins I, II, and III (Vl. I, II, III), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Clarinet (CL.), Timbales (TIMB.), Congas (CGRS.), Bongo/Campana (BQOS./CAM), and Guiro (Gui.). The piano part includes chord markings: D, G, D, G, D. The score is divided into five measures, numbered 106 to 110 at the bottom. The key signature has one sharp (F#).

SUE-NA-LA CON LA FLAU-TA *8va*

Vz. I y II  
Fl.  
Vl. I  
Vl. II  
Vl. III  
PNO.  
E.B.  
CL.  
TIMB.  
CGAS.  
BQOS./CAM  
Gui.

G D G D G

111 112 113 114 115

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "DOS ESTILOS PA' GOZAR". The score is written for a large ensemble. At the top, the vocal line (Vz. I y II) has the lyrics "SUE-NA-LA CON LA FLAU-TA" and a "8va" marking. Below the vocal line is a flute (Fl.) part. The string section consists of three violin staves (Vl. I, II, III). The piano (PNO.) part is shown in grand staff notation with chords G and D indicated above the right hand. The bassoon (E.B.), clarinet (CL.), timpani (TIMB.), congas (CGAS.), bongo/campana (BQOS./CAM), and guiro (Gui.) parts are also present. The score is divided into five measures, numbered 111 to 115 at the bottom.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the Flute (Fl.) part is marked with a first-octave (8va) bracket. Below it are the Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), and Violin III (Vl. III) parts. The Piano (PNO.) part is shown in grand staff notation. The Bass (E.B.) part is in bass clef. The Clarinet (CL.), Timbales (TIMB.), Congas (CGAS.), Bongo/Cam (BQOS./CAM), and Guiro (Gui.) parts are represented by rhythmic notation on single staves. The score spans five measures, numbered 116 to 120 at the bottom. Chord symbols are placed above the piano part: D, Em, C, Am7, and D7.

CORO

Vz. I y II

GO-ZA-TE LA PA-CHAN - GAY SUE-NA-LA CON LA FLAU - TA GO-ZA-TE LA

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vl. III

PNO.

G D G D G

E.B.

CL.

TIMB.

CGAS.

8905./CAM

Gui.

121 122 123 124 125

PA - CHAN - GAY SUE-NA - LA CON LA FLAU - TA

Vz. I y II  
Fl.  
Vl. I  
Vl. II  
Vl. III  
PNO.  
E.B.  
CL.  
TIMB.  
CGRS.  
BGRS./CAM  
Gui.

126 127 128 129 130

D G D G D

5

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'DOS ESTILOS PA' GOZAR'. The page number is 26. The score is written for a vocal line and a full orchestra. The vocal line is in the top staff, with lyrics 'PA - CHAN - GAY SUE-NA - LA CON LA FLAU - TA'. The instruments listed on the left are: Vz. I y II (Violins I and II), Fl. (Flute), Vl. I, II, III (Violins I, II, and III), PNO. (Piano), E.B. (Euphonium), CL. (Clarinet), TIMB. (Timpani), CGRS. (Cymbals), BGRS./CAM (Bass Drums/Cymbals), and Gui. (Guitar). The score is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The piano part includes chord markings: D, G, D, G, D. The guitar part has a '5' marking under a measure in measure 128. The page is numbered 126 through 130 at the bottom.

Voz. I y II

Fl. *8va*

Vln. I

Vln. II

Vln. III

PNO.

E.B.

CL.

TIMB.

Cgas.

Bqos./CAM

Gui.

131 132 133 134 135

CORO

Vz. I y II

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vl. III

PNO.

E.B.

CL.

TIMB.

CGAS.

BQOS./CAM

Gui.

GO - ZA - TE LA PA - CHAN - GAY SUE - NA - LA CON

G D G

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

136 137 138 139

Vz. I y II  
LA FLAU - TA GO-ZA-TE LA PA - CHAN - GAY SUE-NA-LA CON LA FLAU - TA

(8<sup>va</sup>)

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vl. III

PNO.

E.B.

CL.

TIMB.

CGAS.

8GOS./CAM

Gui.

140 141 142 143 144

The musical score is written for a full orchestra and vocal soloist. The vocal line is in Spanish and consists of five measures. The lyrics are: "LA FLAU - TA GO-ZA-TE LA PA - CHAN - GAY SUE-NA-LA CON LA FLAU - TA". The score includes parts for Flute I (Fl.), Violins I, II, and III (Vl. I, II, III), Piano (PNO.), Eb Bass (E.B.), Clarinet (CL.), Timpani (TIMB.), Congas (CGAS.), Bongos/Campana (8GOS./CAM), and Guiro (Gui.). The piano accompaniment features chords of D and G. The percussion parts include a steady rhythmic pattern of eighth notes for the congas and bongos, and a pattern of eighth notes for the timpani. The guiro part consists of a series of eighth notes with occasional rests.

DOS ESTILOS PA' GOZAR

LA PA - CHAN - GA CON LA FLAU - TA

Vz. I y II  
Fl.  
Vl. I  
Vl. II  
Vl. III  
PNO.  
E.B.  
CL.  
TIMB.  
CGAS.  
Bqos./CAM  
Gui.

145 146 147 148

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "DOS ESTILOS PA' GOZAR". The page number is 30. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line at the top with lyrics "LA PA - CHAN - GA CON LA FLAU - TA". The instruments include two Violins (Vz. I y II), Flute (Fl.), three Violins (Vl. I, II, III), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Clarinet (CL.), Timpani (TIMB.), Congas (CGAS.), Bateria/Campana (Bqos./CAM), and Guiro (Gui.). The piano part includes chord markings "G" above the staff. The percussion parts include a steady conga pattern and a guero pattern with cross-sticks. The bottom of the page is numbered 145, 146, 147, and 148, corresponding to the measures.