

DE LO AFROANTILLANO A LA SALSA: RECORRIDO Y DESARROLLO DESDE
CINCO GENEROS REPRESENTATIVOS

JAIR ANDRES SERRANO FIGUEROA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACUTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MUSICA
BUCARAMANGA

2016

DE LO AFROANTILLANO A LA SALSA: RECORRIDO Y DESARROLLO
DESDE CINCO GENEROS REPRESENTATIVOS

JAIR ANDRES SERRANO FIGUEROA

Trabajo de grado presentado como requisito para obtener el título de Licenciada
En Música

Director

Carlos Eduardo Basto Quijano
Magister en Pedagogía Musical

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MUSICA
BUCARAMANGA

2016

DEDICATORIA

Este proyecto está dedicado primero a mis padres; Mario Elías Serrano Ojeda y Yorleth Figueroa Torres, quienes me han apoyado en todos los procesos y proyectos de mi vida, a mi hermana Dayana Serrano, y por último y no menos importante, a quién es hoy mi más grande amor, mi futura esposa Erika Alvarado Cabeza, porque siempre creyó en mí y ser mi inspiración.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco primero que todo a Dios, por no dejar de mostrarme la luz.

A todos los maestros y profesores que aportaron en mi proceso musical, como el profesor Eduardo Mateus, al profesor Carlos Basto que me acompañó en todo éste proceso y a quien considero un amigo.

A la familia de la orquesta “La Esquina” que me acompañaron en la presentación y desarrollo de éste concierto y proyecto, en especial a Javier Serrano quien me guió con sus ideas y consejos.

A mi amigo saxofonista Cesar A. Rodríguez, que me acogió casi como su hermano menor en la ayuda de éste proyecto.

A todos los que nombre, a los que no, a todos Muchas Gracias.

CONTENIDO

	Pág
INTRODUCCION	10
2. JUSTIFICACION	12
3. OBJETIVOS	14
3.1. OBJETIVO GENERAL	14
3.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS	14
4. DELIMITACION	15
4.1. Geográficamente	15
4.2. Temporalmente	16
5. MARCO REFERENCIAL	17
5.1. ESTADO DEL ARTE	17
5.2. MARCO CONCEPTUAL	18
5.2.1 Organología	18
5.2.2 Conceptos y Ritmos	33
5.3. Análisis de obras	43
5.3.1 “El Manisero”	43
5.3.2 “Que rico el mambo”	45
5.3.3 “El Bodeguero”	50
5.3.4 “La pachanga se baila así”	55
5.3.5 “Micaela”	57
5.4. Marco Teórico.....	59

5.4.1 Recorrido y Desarrollo de la Salsa	59
5.4.2 El Son: Columna vertebral de la Salsa	62
5.4.3 El Mambo	64
5.4.4 El Chachachá y La Pachanga	66
5.4.5 Boogaloo	69
5.4.6 La Salsa	70
6. ASPECTOS METODOLOGICOS	71
6.1. PLAN DE TRABAJO	71
7. CONCLUSIONES	72
BIBLIOGRAFÍA	73

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Las Claves	18
Figura 2. El Tres Cubano	19
Figura 3. El Bongó.....	20
Figura 4. La Tumbadora	21
Figura 5. Los Timbales	22
Figura 6. La Batería.....	23
Figura 7. El Güiro.....	24
Figura 8. Las Maracas	25
Figura 9. La Campana	26
Figura 10. La Guitarra.....	26
Figura 12. El Violín	27
Figura 14. La Trompeta	28
Figura 15. El Trombón	29
Figura 16. El Saxofón	30
Figura 17. La Flauta	31
Figura 18. El Contrabajo	32
Figura 19. El Piano	33
Figura 20. Danzón Cinquillo y percusión	35
Figura 21. Marcha en la conga.....	35
Figura 22. Son-montuno básico en piano.....	37
Figura 23. Clave de son y clave de rumba	37
Figura 24 Columbia en Timbal junto con la clave	39
Figura 25. Paila standard de Guaguancó	40
Figura 26. Yambú	40
Figura 27. Mambo en Timbal.....	41
Figura 28. Tumbao básico de chachachá	42

Figura 29. Ostinato Manisero	44
Figura 30. Moisés Simons.....	44
Figura 31 Que Rico Mambo.....	46
Figura 32. Fragmento "Que rico mambo" 1.....	47
Figura 33. Fragmento "que rico mambo" 2	47
Figura 34. Parte B "que rico mambo"	48
Figura 35 Parte C de "Que Rico Mambo"	49
Figura 36. Dámaso Pérez Prado	49
Figura 37 El Bodeguero.....	51
Figura 38. Fragmento "el Bodeguero"	52
Figura 39. Ostinato Güiro	52
Figura 40. Preparación para la sección en modo menor	53
Figura 41. Richard Egües	54
Figura 42 La Pachanga Se Baila Así	55
Figura 43. Joe Quijano	56
Figura 44 Micaela	58
Figura 45. Pete "Conde" Rodríguez	58
Figura 46. Cronograma de Desarrollo histórico de la Salsa.....	61
Figura 47. Estructura Son	63
Figura 48. Variación de tumbao en el piano	65
Figura 49. Tumbadora en el Mambo	66
Figura 50. Tumbadora en Chachachá	68
Figura 51. "Caballo"	69

RESUMEN

TÍTULO: DE LO AFROANTILLANO A LA SALSA_ RECORRIDO Y DESARROLLO DESDE CINCO GÉNEROS REPRESENTATIVOS*.

AUTOR: SERRANO FIGUEROA, Jair Andres**

PALABRAS CLAVES: Salsa, clave, latino, popular, historia, son, mambo, pachanga, boogaloo, chachachá, danzón, guaguancó, columbia, yambú, guaracha.

DESCRIPCIÓN:

Este proyecto es una investigación que pretende ilustrar a la comunidad estudiantil sobre los orígenes y el desarrollo que tuvieron los géneros afroantillanos hasta convertirse en el género llamado Salsa, cuyas conclusiones se presentarán a través de un concierto didáctico que ayudará a entender las similitudes, diferencias y aportes musicales de cada uno de estos, como lo son la creación de los patrones rítmicos de la clave de son y clave de rumba, la importancia de escribir música Salsa en torno a la clave, hasta la consolidación de la Salsa en los años setenta.

Para cumplir con los objetivos de este proyecto, se inició la investigación con enfoque en los elementos culturales, folclóricos y musicales relacionados con el género, de los cuales se resaltan los formatos instrumentales básicos con los que se interpretan algunos de los géneros que tuvieron popularidad e hicieron parte del sincretismo musical entre el continente africano y europeo con las Antillas, mostrando el desarrollo a lo largo de los años junto con el contexto histórico vivido en el momento.

Para éste proyecto se realizaron transcripciones de algunas versiones de compositores e intérpretes reconocidos tales como: Moisés Simons, Dámaso Pérez Prado, Richard Egües, Eduardo Davidson y Pete Rodríguez.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Música. Director: Nelson Henry Cruz Rivas.

ABSTRACT

TÍTULO: AFROANTILLANO WHAT THE SALSA_ TRAVEL AND DEVELOPMENT FROM FIVE REPRESENTATIVE GENRES*.

AUHOR: SERRANO FIGUEROA, Jair Andres**

KEY WORDS: SALSA, KEY , LATIN , FOLK, HISTORY, SON, MAMBO , PACHANGA , BOOGALOO , CHA-CHA , DANZÓN , GUAGUANCÓ , COLUMBIA, YAMBÚ , GUARACHA

DESCRIPCIÓN:

This project is an investigation that aims to illustrate to the student community about the origins and development that had the West Indian genres to become the genre called Salsa, whose findings will be presented through a didactic concert that help you understand the similarities, differences and musical contributions of each of these, such as the creation of rhythmic patterns son clave and rumba clave, the importance of writing Salsa music around the key, until the consolidation of Salsa in the seventies.

To meet the objectives of this project, research began focusing on cultural, folklore and musical elements related to gender, of which the basic instrumental formats that some of the genres that had popularity interpreted are highlighted and they were part of the musical syncretism between the African continent and Europe with the West Indies, showing the development over the years along with the historical context lived at the time.

Moises Simons, Damaso Perez Prado, Richard Egües, Eduardo Davidson and Pete Rodriguez for this project transcripts of some versions of renowned composers and performers such as were made.

* Degree Work

** Faculty of Human Sciences. School of Music. Director: Nelson Henry Cruz Rivas.

INTRODUCCION

La Salsa es un género musical de identidad latinoamericana, y a lo largo de los años ha tenido un vasto recorrido, desde el sincretismo social que este implica en sus orígenes, hasta la masiva divulgación y aceptación global del género.

A lo largo de nuestras vidas las celebraciones sociales recibieron con beneplácito el uso de la música Salsa como parte de su repertorio debido a sus características festivas, su arraigo popular, sus pregones y sus melodías de fácil recordación.

Para los intérpretes de música latina el contacto con la Salsa le abre las puertas a un amplio repertorio y una variada “paleta” de géneros musicales, para los que necesita tener mucha habilidad para reconocerlos e interpretarlos.

La riqueza musical de la Salsa ha llamado tanto la atención de muchos estudiosos e instrumentistas de otros géneros, tales como Dizzi Gillespie, jazzista reconocido quien hizo parte de lo que se llamó después jazz afrocubano experimentando con Mario Bauzá, en Estados Unidos.

Este proyecto es una investigación que pretende ilustrar a la comunidad estudiantil de Bucaramanga sobre los orígenes y el desarrollo que tuvieron los géneros afroantillanos hasta convertirse en el género llamado Salsa, cuyas conclusiones se presentarán a través de un concierto didáctico que ayudará a entender las similitudes, diferencias y aportes musicales de cada uno de estos, hasta la consolidación de la Salsa en los años setenta

2. JUSTIFICACION

Entre los géneros afroantillanos, la Salsa tiene un reconocimiento incuestionable que ha dejado una huella artística en varias generaciones, aunque en el medio académico, se tiende a subestimar su valor musical y la riqueza del género, conduciéndolo a una asociación meramente comercial. Dicho concepto ha cambiado positivamente durante los últimos años, logrando que la música popular se incluya en los planes de estudio de algunas universidades, aunque no se hayan desarrollado muchos trabajos investigativos sobre este tópico en particular. Por lo anterior, es evidente la necesidad de profundizar en muchos aspectos que se han pasado por alto en el estudio de la música popular, y en este caso particular acerca de la Salsa.

La Salsa además de ser un ritmo alegre y cadencioso, tiene un alto grado de dificultad en su interpretación, lo cual hace que el intérprete fortalezca sus habilidades instrumentales específicas, contribuyendo de paso a su formación integral y a la difusión de éste ritmo que aunque no es autóctono de nuestra región, forma parte del legado cultural representativo de la comunidad latinoamericana. El dominio de este tema en toda su extensión, nos motiva a generar una pertinente información sobre los elementos representativos de la salsa y su origen.

Uno de los mayores campos de acción de nuestros músicos es el quehacer popular en las orquestas tropicales, locales y regionales. El manejo histórico y académico de las características propias de la salsa será de gran beneficio para todos aquellos que hacen de la Salsa su proyecto de vida. Para los neófitos, los melómanos, o todos aquellos músicos académicos que no tienen un contacto de primera mano con la Salsa, esta será una excelente forma de tener un acercamiento al proceso evolutivo de la música Salsa.

En el plan de estudios de la Licenciatura en Música de la UIS, no está contemplado un proceso de formación que incluya el estudio de los formatos característicos de la Salsa, su respectivo montaje e incluso el espacio para la interpretación del género. Esta situación también se extiende a diversos ritmos tanto colombianos como latinoamericanos que aunque son teorizados, no se encuentran incluidos en la experiencia práctica de los Licenciados UIS.

Lo anterior nos ha motivado, a orientar el presente proyecto de grado como un documento académico que permita a todos una contextualización del género salsa, para entender las diferencias y el proceso de su desarrollo a lo largo de varias décadas. El origen de la Salsa desde cinco puntos referenciales muy importantes, y la ilustración sobre las características de sus ritmos predecesores dará como resultado una mejor percepción de uno de los géneros más populares en la historia de la música latinoamericana.

3. OBJETIVOS

3.1. OBJETIVO GENERAL

Analizar las características históricas y musicales de los ritmos afroantillanos que hicieron parte del proceso de desarrollo y consolidación del género Salsa.

3.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Recopilar información bibliográfica, histórico-musical pertinente a la investigación.
- Exponer los recursos musicales con las diferentes agrupaciones conformadas.
- Presentar un concierto didáctico a partir de cinco géneros representativos de la Salsa, evidenciando su desarrollo a través de los años y los aportes musicales relevantes de cada uno.

4. DELIMITACION

4.1. PREGUNTA PROBLEMA

¿Por qué es importante conocer los ritmos Afroantillanos y como beneficia esto al Licenciado en Música?

La Salsa es un género con una amplia divulgación global que tiene un gran reconocimiento y aceptación en la mayor parte del mundo, convirtiéndose en un positivo referente de la identidad latinoamericana. Diversos medios han contribuido a que este género haya rebasado las fronteras de sus orígenes y se haya establecido como una práctica profesional en diversos y distantes lugares del planeta. Para el desarrollo del presente trabajo tendremos en cuenta un marco histórico y geográfico que nos ayuda a estructurar y comprender el camino que la música antillana ha recorrido hasta llegar al auge de la Salsa en 1975.

4.2. Geográficamente.

El trabajo se desarrolla principalmente en las Antillas, que se conocen también como las Islas del Caribe. “las Antillas mayores son conformadas por un grupo de islas en el Mar Caribe que se encuentran ubicadas al oeste de Yucatán (México) y sureste de la Florida (estados Unidos) y al oeste de las Antillas menores. Están compuestas por las siguientes islas: Cuba, Jamaica, La Española (que incluyen Republica Dominicana y Haití) y Puerto Rico.”¹ Y nos centraremos en las islas de Cuba Y Puerto Rico extendiéndose hasta Nueva York donde continúa parte del desarrollo de la salsa.

¹ Las Antillas y región Caribe. [en línea] Disponible en: http://www.ecured.cu/Las_Antillas.

4.3. Temporalmente.

La línea de tiempo que se toma en cuenta para el proyecto será desde 1800 hasta 1975 donde se afianza el género.

5. MARCO REFERENCIAL

5.1. ESTADO DEL ARTE

Mucho se ha escrito sobre el tema de la salsa durante las últimas décadas, en artículos y libros académicos especializados en análisis musical. Al revisar las bases de datos de la Universidad industrial, se ha encontrado un reducido número de investigaciones referentes al tema de la Salsa. Cabe mencionar que recientemente, en el año 2013, los estudiantes Cristian Camilo Carrascal y Sergio Emmanuel Ibáñez, sustentaron su proyecto de grado titulado: PROPUESTA METODOLOGICA PARA EL MONTAJE DE SEIS PIEZAS TRADICIONALES CUBANAS, como requisito para optar por el título de licenciados en música. El enfoque de este proyecto fue preocuparse por la interpretación de la música tradicional cubana, generando indicaciones y sugerencias metodológicas a la hora del montaje, lo que contribuirá en parte de este trabajo.

De la misma manera, se encuentra en proceso otro proyecto de grado en la UIS, cuyo tema principal es la música cubana, pero enfocado hacia la composición: COMPOSICIÓN Y EJECUCIÓN DE CINCO PIEZAS DE MÚSICA AFROCUBANA BASADAS EN EL ANÁLISIS DE SU TEXTURA EN UNA SERIE DE TEMAS SELECCIONADOS, realizado por los estudiantes Julián Leonardo Ramírez y Héctor Gustavo Quiroga que sustentará este año.

Durante el trabajo investigativo se ha contado con el apoyo de diferentes documentos y soportes vitales, como el trabajo del profesor Nicolás Ramos Gandía de la Universidad Interamericana de Puerto Rico titulado: HISTORIA DE LA SALSA, DESDE LAS RAÍCES HASTA 1975, el cual tiene un enfoque histórico.

De acuerdo a lo anterior, es pertinente aclarar que este proyecto tiene características especiales que no han sido tratadas en investigaciones similares sobre el tema de la salsa, aunque estas servirán como apoyo en el proceso de referencia histórica, conceptual y artística.

5.2. MARCO CONCEPTUAL

Para poder comprender la música latinoamericana y afroantillana es necesario entender los siguientes conceptos y definiciones:

5.2.1 Organología

Figura 1. Las Claves



Fuente: https://www.thomann.de/pics/bdb/296286/6028245_800.jpg

La clave es un instrumento de percusión cubana, clasificado como idiófono. Está conformado por dos palos cilíndricos de madera de aproximadamente 8 pulgadas y produce su sonido al chocar uno contra el otro.

Según Fernando Ortiz², ubica el origen de las claves en la Habana durante los siglos XVI y XVII, en los astilleros donde los esclavos descargan mercancía, y estos palos se usaban para unir tableros de madera o hacían parte en la

² ORTÍZ, Fernando. La Africanía de la Música Folklórica de Cuba. Havana, Cuba, Ediciones Cárdenas y Cia, 1950.

construcción y reparación de buques, fue en estos astilleros donde los esclavos se reunían en las noches y acompañaban sus cantos percutiendo las claves.

Las partes de este instrumento son: el macho clave, que es el que percute golpea y la hembra clave, que es hueca y es quien recibe el golpe.

5.2.1.1. El Tres Cubano

Figura 2. El Tres Cubano



Fuente: <http://www.hendrikrojas.com/wp-content/uploads/2013/10/tres.jpg>

El tres cubano, es llamado también la guitarra cubana, y es derivación de la guitarra española. Instrumento de cuerda pulsada que se popularizó con Nené Manfugás en los carnavales de Santiago de Cuba, Cuba. Consta de tres pares de cuerdas, diecisiete trastes y seis clavijas para su encordado que se agrupa en pares o en grupos de tres, octavadas por lo menos en un orden. Tiene cuerpo de madera y luce idéntica a una guitarra con la única diferencia del encordado. El intérprete o ejecutante del tres cubano lo hace con púa o con los dedos, para sus respectivos rasgueos y punteos.

5.2.1.2. El Bongó

Figura 3. El Bongó



El Bongó es un instrumento de percusión clasificado como membranófono, conformado por dos tambores con forma de tronco, cada uno con un parche., originarios de África. El bongó moderno surgió en la provincia del oriente en cuba entre el 1880 y 1900 usado en el son y el changüí. Las partes de este instrumento se definen como macho, al tambor pequeño y hembra para el tambor grande, conformados por parches hechos de cuero de animal o sintético, estirados cada uno por un aro metálico que se gradúa o afina con llave de tuercas, dando la altura o afinación según la necesidad.

La ejecución del instrumento puede hacerse sentado colocando el bongó entre las piernas, con el macho en el mismo sentido de lateralidad del ejecutante y también puede hacerse de pie colocándolos sobre una base.

La técnica moderna de interpretación se basa en el *martilleo*, y ayuda a adornar y complementar la sección de percusión, relevado en ocasiones por la campana según la parte del tema en que se encuentre.

5.2.1.3. Tumbadora

Figura 4. La Tumbadora



Instrumento membranófono de percusión. Las congas o tumbadoras son descendientes de tambores cónicos de *makuta* de origen congolés. Las denominaciones más comunes de estos tambores son:

5.2.1.3.1 El Quinto: Se denomina al tambor con timbre agudo. También llamado tambor primero.

5.2.1.3.2 La Conga o Segundo: De cuerpo mediano, también se le llama macho, se puede afinar de forma aguda o grave según la necesidad del ritmo a tocar.

5.2.1.3.3 La tumbadora: Es el tambor más grande y por lo tanto tiene un timbre más grave.

La conga o tumbadora, complementa la sección rítmica, haciendo una marcha a lo largo de todo el tema, la cual varía según el estilo que se toca, ya sea son, danzón, chachachá, pachanga u otros ritmos.

5.2.1.4. Timbales latinos

Figura 5. Los Timbales



Instrumento de percusión también conocido como pailas, o timbaletas, que se coloca sobre una base, y se ejecuta con baquetas y en ocasiones con los dedos de las manos, se asemeja al tom toms de la batería pero su afinación es más aguda. A menudo se acompaña con percusión auxiliar como campanas o cencerros.

Los timbales están conformados por dos tambores con cilindros metálicos o armazón de metal a los que se les llama paila., con un parche sintético en la parte superior y su sistema de afinación es parecido al que tiene los bongos y algunas

congas. También están conformados por un tambor macho que produce un sonido agresivo y agudo y un tambor hembra con sonido más profundo. Los timbales son los sucesores del timpani con el que se tocaba en la charanga, el cual debido a su gran tamaño entró en desuso, dada la dificultad de su transporte.

5.2.1.5. Batería

Figura 6. La Batería



Instrumento o conjunto de instrumentos de percusión. Está compuesto por un set de tambores, platillos, campanas y pedales. Se puede tocar con baquetas o escobillas. La batería se usa en múltiples y diferentes estilos musicales tales como el jazz, rock y la salsa, entre otros.

5.2.1.6. Güiro

Figura 7. El Güiro



Fuente: <https://percusionistas.files.wordpress.com/2014/08/gc3bciro.jpg>

El güiro cubano es un instrumento de percusión hecho de una calabaza seca con rayas o estrías grabadas en una cara de la calabaza, puede ser construido también en metal, bambú, plástico tallado o madera. La forma y el tamaño varían de acuerdo al estilo musical que se interprete.

Se toca sosteniendo la calabaza en la mano izquierda y sobre la cara rayada del güiro se golpea con un palo en la mano derecha con una serie de combinaciones; Un golpe descendente, un golpe ascendente, y un golpe ascendente sosteniendo lo que dura los dos golpes juntos. La técnica de interpretación del güiro varía según el estilo a interpretar.

5.2.1.7. Maracas

Figura 8. Las Maracas



Instrumento musical de percusión idiófono de origen africano vinculado a la música cubana como resultado de la transculturación efecto de la colonización de cuba.

Son dos tipos de cajas esféricas, hechas de cuero de vaca y montadas en un palo o mango para agarre, también se hacen de cuencos o pequeñas calabazas, dentro de estas se encuentran semillas, que son las que emiten el sonido al chocar entre ellas contra el cuero de la vaca. Se tocan en pares, una maraca hembra que se le echan menos granos o semillas para que suene más agudo y una maraca macho.

5.2.1.8. Campana

La campana es un instrumento de percusión idiófono hecho de metal y percutido con un palo de madera o baqueta. Existen diferentes tipos de campana que sirven como auxiliares a los diferentes estilos de música, como por ejemplo campana de

chacha, cencerro bongó, campana de timbales y campana de charanga, entre otras.

Figura 9. La Campana



5.2.1.9. La Guitarra

Figura 10. La Guitarra



La guitarra es un instrumento de cuerda pulsada que se ejecuta con los dedos o con una púa. También se conoce como guitarra española, guitarra clásica o solo guitarra. Los orígenes de éste instrumento han sido objeto de mucha

especulación, se puede decir que la guitarra se expande en Europa desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

5.2.1.10. El Violín

Figura 11. El Violín



El violín es un instrumento cordófono, siendo clasificado como de cuerdas frotadas, acción que se ejecuta con un leño o arco. Está construido de madera junto con su arco, vara de 77 cm aprox con una cinta hecha de crines de cola de caballo. Su aparición se da entre el siglo XVI – XVII aproximadamente, en Italia.

5.2.1.11. Trompeta

La trompeta es un instrumento aerófono clasificado como viento-metal, con cuerpo cilíndrico a modo de cuerno o tubo, comenzando por el tudel, donde se ubica la

boquilla y doblado en espiral terminando en una campana abierta. Consta de tres pistones que producen las notas de acuerdo a la combinación o posición de los mismos, también de tres bombas de afinación, de las cuales una de ellas es la principal.

Figura 12. La Trompeta



La trompeta es un instrumento aerófono clasificado como viento-metal, con cuerpo cilíndrico a modo de cuerno o tubo, comenzando por el tudel, donde se ubica la boquilla y doblado en espiral terminando en una campana abierta. Consta de tres pistones que producen las notas de acuerdo a la combinación o posición de los mismos, también de tres bombas de afinación, de las cuales una de ellas es la principal.

El sonido es producido mediante la vibración o zumbido de los labios sobre una boquilla, la vibración es conducida a través de la trompeta, lo que en realidad convierte a la trompeta en un amplificador de sonido, pero con la ventaja de cambiar la longitud del trayecto que recorre el aire en los tubos por medio de los pistones.

Existen trompetas afinadas en *Do, Fa, Mib, La*, pero la más común es en *Bb*.

5.2.1.12. Trombón

Figura 13. El Trombón



El Trombón es un instrumento aerófono clasificado como viento-metal, muy similar a la trompeta, con la diferencia del tamaño, un poco más grande y en vez de pistones cuenta con una vara que cumple la misma función, alargar o acortar el trayecto que recorre el aire para producir las diferentes alturas o notas.

Algunos trombones poseen llaves extras que permiten mayor tesitura y facilitan la digitación. Al igual que otros instrumentos de viento, tiene sus orígenes en cuernos de animal usados en ceremonias o para la caza.

5.2.1.13. Saxofón

El saxofón es un instrumento aerófono clasificado como viento-madera, está hecho de latón pero con una boquilla de caña simple como la de un clarinete. Está construido por un tubo cónico que se ensancha en un extremo formando la

campana. A lo largo de este tubo se encuentran unas llaves para que cubren algunos agujeros que combinándose con el aire del ejecutante que vibra en la caña que posee la boquilla producen diferentes sonidos.

Figura 14. El Saxofón



El saxofón es creado en la década de 1840 por Adolphe Sax, un fabricante de instrumentos que también era clarinetista y flautista. A partir de la inventiva de Adolphe han surgido diferentes saxofones a través de los años con variedad en tamaño y afinación permitiendo una amplia gama de posibilidades en cuanto a sonido y color.

5.2.1.14. Flauta

Figura 15. La Flauta



La flauta traversa o travesera es un instrumento aerófono de bisel. Antiguamente se construía con hueso pero en la actualidad están hechas con madera, metal, plástico o diferentes aleaciones.

Las partes de la flauta son: cabeza, que es el mismo bisel, por donde el ejecutante sopla; el cuerpo, que es la sección que tiene llaves y agujeros con los que se hacen combinaciones para los diferentes sonidos, y la última parte el pie, el cual hace de válvula de desagüe.

5.2.1.15. Contrabajo

El contrabajo es un instrumento cordófono, perteneciente a las cuerdas frotadas, al igual que el violín por un arco pero también utiliza la técnica del pizzicato pellizcando las cuerdas con la yema de los dedos. Es un instrumento de tesitura grave, que al parecer deriva del *violone*. Las características de aspecto actuales las tomo durante el siglo XIX.

Figura 16. El Contrabajo



5.2.1.16. Piano

El piano o pianoforte es un instrumento de teclas y de cuerdas percutidas de los cordófonos, inventado por Bartolomeo Cristofori en Italia. Es similar a su antecesor el clavicordio y al clavecín.

Es un instrumento que ofrece una gran variedad de posibilidades en cuanto a sonido, dinámica y tesitura, por eso su acogida en la mayoría de ritmos y estilos musicales, como el jazz, el rock, el bossa nova, la balada, etc., además de la música erudita.

Figura 17. El Piano



5.2.2 Conceptos y Ritmos

5.2.2.1. Contradanza: La contradanza es un ritmo rápido de danza en compás binario compuesto por varias secciones de 8 compases que se repiten. Su origen es europeo y fue utilizado en los bailes de campiña en el ambiente rural inglés con el nombre de countrydance, que se forma de country que significa campo y dance que significa baile,³

³ Contradanza, orígenes y características. [en línea] Disponible en:
http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/4_contradanza.pdf.

5.2.2.2. Habanera: Género musical originario de Cuba de compas binario, ya que se desprende de la contradanza, que puede ser instrumental, aunque lo habitual es que sea cantada.⁴

5.2.2.3. Danzón: Proveniente de la contradanza cubana y de la primera expresión vocal autóctona de la isla de Cuba. Transcurre durante la ola migratoria que se lleva a cabo en el año de 1798 cuando la población francesa emprende la huida de la revolución haitiana con sus esclavos y sirvientes africanos hacia la isla de Santiago de Cuba, en donde la contradanza y el Minuet francés serían influenciados por estos ritmos caribeños, obteniendo así la paternidad del origen de la contradanza cubana.

La transición de la orquesta típica de charanga francesa estuvo ligada a la creación de otros ritmos musicales que se dieron por medio de la contradanza cubana y la habanera. Los géneros que se derivaron a partir de este momento fueron: el Danzón, el danzonete, el danzón mambo, el chachachá y la pachanga. La instrumentación de todos ellos está asociada al formato de la charanga que conocemos hoy en día, y que anteriormente fue conocido como formato instrumental de charanga francesa.⁵ El primer danzón que se escribió fue llamado “las alturas de Simpson” el cual fue interpretado con la orquesta típica.

Ejemplo de danzón marcando el cinquillo y acompañado de base percutida⁶:

⁴ SAMUEL J.A. Salas, Pedro I. Pauletto, Pedro J.S. Salas (*Historia de la Música. Segundo volumen: América Latina*. Buenos Aires: Editorial José Joaquín de Araujo, 1938).

⁵ GENTON, Daniel, *Les tumbaos de la salsa*. Francia: Editions Musicales Francaises, 2000

⁶ GENTON, Daniel, *Les tumbaos de la salsa*. Francia: Editions Musicales Francaises, 2000. p. 64.

Figura 18. Danzón Cinquillo y percusión



5.2.2.4. Marcha: Ritmo de base de las congas que se ejecuta en torno a una medida y sirve para apoyar a algunos estilos relacionados con el Son pero que tienen sus propias variantes: Son (son-montuno), Mambo, Chachachá, Pachanga. Guajira, Bolero, o Guaracha.

Ejemplo de Marcha⁷:

Figura 19. Marcha en la conga



⁷ GENTON, Daniel, Les tumbaos de la salsa. Francia: Editions Musicales Francaises, 2000. P. 37

5.2.2.5. Orquesta Típica: Formato instrumental conformado por: cornetín, trombón de pistones, figle, dos clarinetes, dos violines, contrabajo, timbal y güiro.⁸

5.2.2.6. Charanga Francesa: Formato instrumental que sustituyó a la orquesta típica con: Flauta, piano, instrumentos de arco, timbales o pailas y güiro.⁵

5.2.2.7. El Son: El origen del son se ubica en las zonas orientales de Cuba; principalmente Santiago, la zona montañosa de la sierra maestra y Guantánamo, a finales del siglo XIX. En 1982 NENE MANFUGAS es quien comienza a hacer popular el son en los carnavales de Santiago, con el tres, instrumento que se convierte en el símbolo del son y la guitarra típica cubana.

En sus inicios su estructura era; repetición de 4 estribillos o menos por un coro llamado *montuno*, los cuales se alternaban de manera contrastante con la improvisación del cantante solista.

Al asentarse en centros urbanos adquiere la estructura de la música europea, que consiste en la inclusión de una sección cerrada que se ubica al inicio del canto, exponiendo el tema de la canción, seguido por el montuno con algunas variantes del mismo tema.

Para la instrumentación del Son está contemplada la inclusión del tres cubano, la guitarra, el bongó, las maracas, la clave, la marímbula y botija (botijuela) reemplazada en las urbes por el contrabajo.

Ejemplo de son⁹:

⁸ RAMOS GANDIA, Nicolás, Historia de la salsa desde las raíces hasta 1975. Puerto Rico.

⁹ MAULEÓN-SANTANA, Rebeca, 101 montunos, Sher Music Company, 1999 p. 36

Figura 20. Son-montuno básico en piano



5.2.2.8. La Clave: La clave es un patrón rítmico constante que abarca la totalidad de dos compases en los que se distribuye para un compás tres golpes y para el otro compás dos golpes, conocida como clave 3-2, y su inversa, clave 2-3. Existen varios tipos de clave, provenientes de los ritmos africanos, entre éstos encontramos dos importantes: La Clave de Son y La clave de Rumba.

Figura 21. Clave de son y clave de rumba

CLAVE DE SON 3 - 2



CLAVE DE RUMBAS 3 - 2



5.2.2.9. La Rumba: fiesta colectiva y profana que se daba en los poblados marginales conocidos como “solares”. Los primeros instrumentos que se usaron para su interpretación fueron los muebles de la casa. Nacieron tres tambores; la tumba, el llamador y el quinto. En la rumba existen tres componentes musicales diferentes:

- **Diana:** Fragmento melódico sin texto en donde el cantante dice frases incoherentes para ambientar.
- **Décima:** El cantante improvisa un texto donde presenta el tema que da motivo a la Rumba.
- **Rompe la rumba:** Entran los instrumentos percusivos y salen a ruedo los bailadores, y el cantante destaca en su texto alguna frase que será usada como montuno durante sus improvisaciones.

Y tres estilos:

- **La Columbia:** Rumba rápida que baila un hombre solo con movimientos acrobáticos y compulsivos tomados de los bailes íremes o diablito cubano. Al ser rápida se toca a compás de 6/8. La siguiente gráfica muestra la Columbia con un patrón estándar de campana en 6/8 en una mano y en la otra la clave.

El no. 1 muestra dos manos en la “paila”, dando golpes de forma simultánea en un momento, donde la derecha golpea un poco antes que la izquierda que acentúa el tempo.

El no. 2, campana en la mano derecha y clave en la mano izquierda.

El no. 3 con acento en las notas del bombo.

Ejemplo de Columbia¹⁰:

Figura 22 Columbia en Timbal junto con la clave

COLUMBIA

1. ♩ 49

2. ♩ 50

3. ♩ 51

- **El Guaguancó:** Es el estilo más importante de la Rumba, se caracteriza por describir en su canto un suceso social o a un personaje del pueblo.

Ejemplo de Guaguancó¹¹:

¹⁰ GENTON, Daniel, Les tumbaos de la salsa. Francia: Editions Musicales Francaises, 2000. P 79.

¹¹ GENTON, Daniel, Les tumbaos de la salsa. Francia: Editions Musicales Francaises, 2000. p 79

Figura 23. Paila standard de Guaguancó

GUAGUANCO

Rumba

1.

44

- **El Yambú:** Rumba lenta donde los bailarines hacen gestos propios de la vejez. Es de estilo lento propio de la región rural.

Ejemplo de Yambú timba. Tumbadora y tres en clave 3-2¹²:

Figura 24. Yambú

YAMBU

62-63

Palito

T.ba

Tres

¹² GENTON, Daniel, Les tumbaos de la salsa. Francia: Editions Musicales Francaises, 2000. p 88

5.2.2.10. Mambo: El mambo surge como una modificación rítmica y orquestal del danzón-mambo o de ritmo nuevo de la charanga de Arcaño y sus maravillas en 1938.

Ejemplo de mambo en la paila¹³:

Figura 25. Mambo en Timbal.



5.2.2.11. Chachachá: Ritmo creado en 1950 que utiliza una forma de acompañamiento diferente, inspirado en el danzón de ritmo nuevo.

Ejemplo de piano en chachachá:

¹³ GENTON, Daniel, Les tumbaos de la salsa. Francia: Editions Musicales Francaises, 2000. p 66

5.3. Análisis de obras

5.3.1 “El Manisero”

El formato que se utiliza en el proyecto para éste tema es el sexteto clásico:

- Piano (en reemplazo del tres cubano)
- Contrabajo
- Bongó
- Trompeta
- Claves
- Cantante (que ejecuta también las maracas o la clave)

El manisero es una canción compuesta por el cubano Moisés Simons, compositor, pianista y director de orquesta cubano nacido en 1889.

El tema pertenece al género Son, y tiene contenido lírico basado en el grito o pregón de un vendedor ambulante que ofrece su producto, en este caso maní. La versión que se utiliza en el presente proyecto es la grabada por el famoso Antonio Machín en 1930, donde la voz se destaca por encima de la instrumentación siendo relevada en ocasiones por la trompeta y acompañado siempre de una base armónica de tónica y dominante.

La base rítmica durante toda la pieza se mantiene al ritmo de la clave, que es fundamental para que el tema se mantenga estable, no obstante el bongó, en su martilleo base, puede hacer algunas variaciones y adornos durante el coro.

Durante toda la pieza en clave de 2-3 se repite un ostinato, por parte de toda la agrupación hasta su parte final en un decrescendo.

Figura 27. Ostinato Manisero

The musical score for 'Ostinato Manisero' is presented in a multi-staff format. The top staff is for the Piano, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time and consists of two measures. The first measure is marked with a 'G' above the staff, and the second with a 'D'. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. Below the piano staff is the Contrabass part, which is in the bass clef and has a 'pizz' (pizzicato) marking. The rhythm is simpler, with a few notes per measure. The Maracas part is on a single staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The Claves part is on a single staff with a rhythmic pattern of quarter notes. The Bongo Drums and Cencerro part is on a single staff with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with 'x' and 'o' symbols.

5.3.1.1. Moisés Simons

Figura 28. Moisés Simons



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%A9s_Simons

Moisés Simón Rodríguez¹⁴, más conocido como Moisés Simons, fue el compositor la posiblemente el mayor éxito de la música cubana nacido en 1889. Comenzó sus estudios con su padre quien también fuera músico; Leandro Guergué. Fue el organista de la iglesia del barrio Jesús de María, también fue director del Coro de la iglesia del Pilar. Tras sus estudios en composición y otras áreas de la música, escribió varias obras religiosas, así como también piezas teatrales. En 1928 compuso el son pregón “El Manisero”.

5.3.2 “Que rico el mambo”

El formato a usar en este proyecto para ejecutar el ritmo de mambo es:

- Contrabajo
- Congas
- Bongos
- Batería
- Saxofones (altos, tenores)
- Trompetas (1,2)
- Trombón

El tema “*Que Rico Mambo*” se grabó aproximadamente en 1947. Durante la misma época, y en respuesta a la “Mambo manía” se grabó película que incluyó la participación de Pérez Prado. El formato con el que se ha ejecutado esta pieza

¹⁴ Biografía Moisés Simons. [en línea] Disponible en:
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/simons.htm>.

varió mucho según el escenario y tal vez el gusto de Prado quien tenía una orquesta estilo big band con muchos músicos.

Compuesto en compás partido (2/2) en tonalidad de Fa mayor, está conformado por una parte A en la que se realizan cambios entre dominante y tónica y en una parte B con desarrollo sobre el cuarto grado menor para regresar a tónica y dominante, una parte C cantada a unísono sobre la tonalidad principal de la parte A.

Figura 29 Que Rico Mambo

Parte A	Parte B	Parte C	Rep. Parte B
1 - 32	33 - 40	41-58	59-68
Fa mayor	Sib menor	Fa mayor	Sib menor

- **Parte A:** los saxofones Alto y Tenor hacen semifrases de dos compases repitiendo, los primeros cuatro en dominante y los cuatro siguientes en tónica con un fraseo de influencia jazzística, que pasan a ser acompañamiento de las trompetas.

Acompañamiento por parte del trombón coincidiendo con el patrón de 2-3 de la clave. La percusión acompaña de manera cerrada o en “base”, abriendo la percusión solo cuando entran trompetas.

Figura 30. Fragmento "Que rico mambo" 1

clave 2-3 1 2

Alto Sax

Tenor Sax

Trombone

armonia

C7

Figura 31. Fragmento "que rico mambo" 2

clave 2-3 5 6

Alto Sax

Tenor Sax

Trombone

armonia

F

- **Parte B:** La parte B comienza con la utilización del cuarto grado menor usándolo como centro tonal de ésta sección y Fa7 como dominante para Bbm.

Figura 32. Parte B "que rico mambo"

The musical score for Figure 32, Part B "que rico mambo", is presented in a multi-staff format. The instruments and parts are:

- A. Sax. (Alto Saxophone):** Treble clef, Bbm key signature. Starts with a *f* dynamic. The melody features a first ending bracketed with "1.".
- T. Sax. (Tenor Saxophone):** Bass clef, Bbm key signature. Starts with a *f* dynamic. The melody features a first ending bracketed with "1.".
- B♭ Tpt 1 (Bass Trumpet 1):** Treble clef, Bbm key signature. Starts with a *f* dynamic. The melody features a first ending bracketed with "1.".
- B♭ Tpt 2 (Bass Trumpet 2):** Treble clef, Bbm key signature. Starts with a *f* dynamic. The melody features a first ending bracketed with "1.".
- Tbn. (Tuba):** Bass clef, Bbm key signature. Starts with a *f* dynamic. The melody features a first ending bracketed with "1.".
- D.B. (Double Bass):** Bass clef, Bbm key signature. Shows a sequence of chords: Bbm, F, C, C, F, F7.
- perc. (Percussion):** Common time signature. Starts with a *f* dynamic. The part is marked "ABIERTO" in a blue box. The rhythm consists of a series of eighth notes.

The score includes dynamic markings (*f*) and first ending brackets with "1." for all melodic parts. The percussion part is marked "ABIERTO" in a blue box.

- **Parte C:** Cantada a unísono sobre la tonalidad principal de la parte A.

Figura 33 Parte C de "Que Rico Mambo"

The image shows a musical score for the chorus of the song "Que Rico Mambo". It consists of five vocal staves and one piano accompaniment staff. Each vocal staff begins with the word "CORO" in a blue box. The lyrics are: "Mam que ri coel mam bo mam bo que ri co es es es. Mam". The piano staff shows a simple accompaniment with chords C, F, and C, and a bass line with red markings. The score includes first and second endings.

5.3.2.1. Dámaso Pérez Prado

Figura 34. Dámaso Pérez Prado



Fuente: <http://www.cinenacional.com/persona/damaso-perez-prado>

El también llamado “rey del mambo” nació el 11 de diciembre de 1916 en Matanzas, Cuba. Dámaso era una figura legendaria en la escena musical mundial

durante el 1940 y 1950. Trajo música y entretenimiento a decenas de aficionados a la música en todo el mundo, su música tuvo resurgimiento luego de su muerte en 1989, con la filmación de la película de 1992, “los reyes del mambo tocan canciones de amor”. Su orquesta, ahora dirigida por su hijo, mantiene sus composiciones musicales con vida.

Los orígenes de la carrera musical de Pérez Prado se remontan a principios del 1940, cuando se trasladó desde Matanzas a La Habana. Durante sus primeros años en La Habana, Prado tocaba el piano y el órgano, trabajó como arreglista musical, y dirigió varias orquestas cubanas importantes. Entre ellos estaban la Orquesta Playa de Mauricio, Orquesta Cubaney, y Paulina Álvarez Orquesta. Sin embargo, fue su trabajo con la orquesta Casino de la Playa de Habana que abrió las puertas para su desarrollo como maestro de música y por su trabajo con el mambo.¹⁵

5.3.3 “El Bodeguero”

El formato charanga que se utiliza en el proyecto es:

- Contrabajo
- Timbales
- Piano
- Violín
- Flauta Traversa
- Congas

¹⁵ MÉNDEZ MÉNDEZ, Serafin, *Notable Caribbeans and Caribbean Americans: a biographical dictionary*. British: British Library Cataloguing, 2003

- Cantantes (güiro)

El bodeguero, con su inolvidable estribillo de “Toma chocolate, paga lo que debes” dedicado a un ‘socio’ de “Richard” Eugües propietario de una ‘bodega’ (expendio de víveres) en Santa Clara.¹⁶ Tema compuesto por Eduardo Eugües en ritmo de chachachá, tocado en el formato instrumental de charanga cubana por la Orquesta Aragón.

El tema está compuesto en tonalidad de Sol mayor, compás partido (2/2). En forma de Canción; tiene introducción que se realiza sobre la tónica y dominante, finalizando con un ritardando dando paso a la estrofa o parte A, también en Sol mayor, en la parte B, utiliza el quinto grado para dar un carácter diferente y contrastante al tema, seguido una A´, para ir al Coro de la canción, solo instrumental, y repetir el coro así: (A-B-A´-A´).

Figura 35 El Bodeguero

Introducción	Parte A	Parte B	Parte A´
1 - 17	18-50	51-65	66-172
Sol mayor	Sol mayor	Re menor	sol mayor

Parte A: En ésta sección hay un dialogo de pregunta - respuesta inmediata entre la voz y la sección de flauta y violines, teniendo la flauta un poco más de libertad a la hora de improvisar entre frases. Un piano acompañante muy conservador de su ritmo.

¹⁶http://www.herencialatina.com/Richard_Egues/Richard_Egues.htm 28/06/16

Figura 36. Fragmento "el Bodeguero"

Clave 3-2

The musical score for 'el Bodeguero' is presented in a 3/2 time signature. It features four staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Piano (Pno.), and Percussion (perc.). The Flute part begins with a measure marked '35' and includes a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The Violin part also starts at measure 35 with a series of eighth notes. The Piano part provides harmonic support with chords labeled 'D' and 'G'. The Percussion part is marked 'Base' and shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Tal como en cualquier chachachá, el timbal, la conga y el güiro establecen la base rítmica, siendo el güiro el líder del bloque instrumental. Durante toda la pieza se repite el ostinato que da origen al paso de baile y al nombre del género.

Figura 37. Ostinato Güiro

The musical notation for the Güiro ostinato shows three percussion parts: Conga (Cong.), Timbal (Timb.), and Güiro (Gro.). The Conga part features a series of eighth notes with accents. The Timbal part has a similar rhythmic pattern with accents. The Güiro part consists of a steady eighth-note pulse.

Parte B: Ésta sección como en muchos tipos de música, va al quinto grado como centro tonal para cambiar el carácter de la tonalidad mayor, entrando en el tercer

grado de Sol mayor como una extensión de éste, y como una preparación de la tonalidad de Re mayor, pasando por Bm, C#º, F#, Bm, A7 y finalmente D.

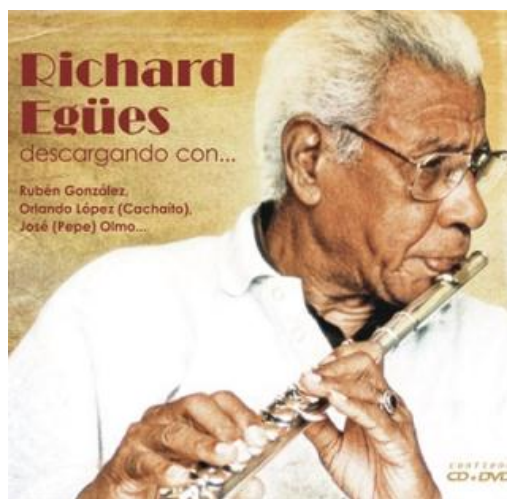
Figura 38. Preparación para la sección en modo menor

The musical score for Figure 38 is arranged in four staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Violin (Vln.), the third for Piano (Pno.), and the bottom for Percussion (perc.). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two sections: 'Fin Parte A' and 'Parte B'. The piano part shows chords G, F#7, Bm, and Bm. The percussion part has a 'Base' label. The flute and violin parts have a 'Gua' label with a dashed line indicating a melodic line.

5.3.3.1. Eduardo Richard Egües Martínez

Nació el 26 de octubre de 1923 en cruces, entonces provincia de las Villas en Cuba. Realizó sus primeros estudios musicales con su padre, quien dirigía la banda musical de cruces. Sus primeros instrumentos fueron el clarinete, el saxofón y el piano, muy joven fue clarinetista de la Banda Municipal de Manicaragua y de Santa Clara, donde hizo sus primeros trabajos como profesional de la flauta tras iniciar sus estudios con ésta en 1947.

Figura 39. Richard Egües



Fuente: <http://www.encaribe.org/es/article/richard-egues/1917>

A partir de 1951, comenzó a hacer suplencias como flautista en la orquesta Aragón, como reemplazo de Rolando Lozano, cuando la orquesta se posicionó como una de las mejores en 1955, Eugües se estableció en la Habana. Realizó sus primeras grabaciones con la charanga, entre ellas tal vez la más popular es conocida como “el Bodeguero”. La Orquesta Aragón desarrolló una gran sonoridad y sello propios, los cuales la distinguieron de las demás. Sus improvisaciones en la flauta se hicieron tan famosas que casi todos los flautistas de orquestas típicas, tanto en Cuba como en el extranjero, comenzaron a imitarle. Inicialmente tocó la flauta de madera de cinco llaves y pasó a la flauta de metal a finales de la década de 1970.¹⁷

¹⁷ Richard Egües biografía. [en línea] Disponible en: <http://www.encaribe.org/es/article/richard-egues/1917>.

5.3.4 “La Pachanga Se Baila Así”

El formato música con el que se ejecuta en el proyecto es:

- Bajo o Contrabajo
- Piano
- Timbales
- Congas
- Güiro
- Trompeta
- Flauta

Tema que como su nombre lo indica está en ritmo de pachanga, fue compuesto por Joe Quijano y música de Eddie Palmieri en 1961. Este género se toca con el formato de charanga.

Está escrito en compas partido (2/2) en tonalidad de Do mayor y está clasificada como forma canción; una introducción en dominante, estrofa en tónica, una pequeña cadencia usando C7 como dominante para Fa, D7 para volver a G. Repetición de la estrofa para ir al Coro 1, solo instrumental, Coro 2, terminando con la repetición de la introducción. Valga la pena aclarar que éste tema no tiene contraste armónico, sólo contraste rítmico.

Figura 40 La Pachanga Se Baila Así

Introducción	Estrofa I	Cadencia	Estrofa II	Coro I	Coro II	Introducción
1 - 8	9-16	17-25	26-33	34-57	58-105	106-113
Sol mayor	Do mayor	C7-F-D7-G	Do mayor	Do mayor	Do mayor	Sol Mayor

5.3.4.1. Joe Quijano

Figura 41. Joe Quijano



Fuente:

http://www.herencialatina.com/Joe_Quijano_Historia/Edy_Martinez_Joe_Quijano_2010_2011.htm

José Quijano¹⁸ Esteras o *Joe Quijano* nació el 27 de septiembre de 1935, en San Juan, Puerto Rico. Aunque su legado musical abarca todas las expresiones rítmicas caribeñas y hasta incursiones en el bossa nova, e incluso el R&B y la onda pop, la realidad es que es una figura mucho más identificada con la ensoñadora época de la *pachanga*, modalidad que causó furor durante el primer lustro de la década de los años 60. Éste notable percusionista vivió a los 8 años en New York donde inició sus estudios de piano y solfeo en la academia de la

¹⁸ Joe Quijano. [en línea] Disponible en: http://www.herencialatina.com/Joe_Quijano_Historia/Edy_Martinez_Joe_Quijano_2010_2011.htm

profesora María Luisa Lecompte, en su adolescencia prosiguió su adiestramiento en la Sound of the Jazz School, y finalmente terminar sus estudios musicales en la Universidad de Columbia. Comenzó su carrera musical con tan solo 13 años al unirse como bongosero al quinteto *The mamboys from Banana Kelly* en 1948 encabezado por Eddie Palmieri y Orlando Marín. En 1956 se independiza formando la orquesta que bautizó como Conjunto Cachana.¹⁹

5.3.5 “Micaela”

Formato instrumental que se usa en el proyecto:

- Piano
- Bajo
- Batería
- Congas
- Bongó
- Trompetas
- Trombón

Es el primer éxito de boogaloo producido por Pete “Conde” Rodríguez alrededor de 1966 que mostró nuevos e inusuales fraseos, de ritmo muy notable y juguetón a la hora de bailar, que combina letras en español y en inglés.²⁰

El tema está compuesto en tonalidad de Do mayor en compás de 4/4. Clasificada como forma canción; Introducción – Coro I – Estrofa – Solo instrumental – Coro II.

¹⁹ LÓPEZ ORTIZ, Miguel << Mickey>>, Arriba Santurce, Corazón rumbero de Puerto Rico, tierra de grandes percusionistas. Vol. 1, kindle edition libro On line 28 06 16

²⁰ RONDÓN, Cesar Miguel, Caracas Venezuela, El Libro de la Salsa: Crónica de la Música del Caribe Urbano. Editorial Arte 1980.

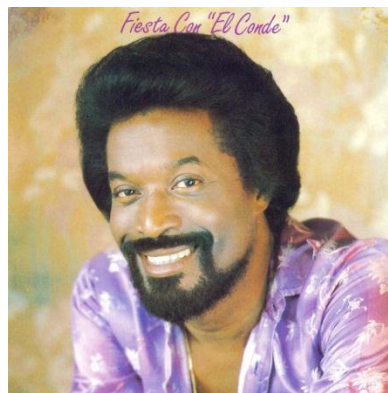
La introducción de 8 compases sobre un ostinato de acordes de C y D en primera inversión, G7, F, y C. El coro-pregón va seguido de la estrofa siempre bajo la misma secuencia de acordes, seguida de un solo de piano con extensiones con novena, onceava y treceava. Un Coro II bajo la improvisación de una trompeta con tonalidad mayor y un trombón en menor, siendo representativo del género Blues.

Figura 42 Micaela

Introducción	Coro I	Estrofa	Coro I	Solo Instrumental	Improvisacion	Fin
1 - 8	9-12	13-22	23-26	29-32	33-71	72-79
Do mayor	Do mayor	Do mayor	Do mayor	Do mayor	Do mayor	Do mayor

5.3.5.1. Pete “conde” Rodríguez

Figura 43. Pete "Conde" Rodríguez



Fuente: <http://salsaclasica.com/peteconderodriguez/bio.asp>

Nació en el año de 1932 en el Bronx, Nueva York, hijo de padres puertorriqueños, pianista que fue uno de los iniciadores del ritmo boogaloo, también conocido como

“El Rey Del Boogaloo”, estudió infatigablemente el piano y otros instrumentos desde los 12 años, después de prestar su servicio en la marina de los Estados Unidos creó su primera orquesta, la que llamó *La Magnífica*. Desde su aparición La Magnífica se convirtió en la más solicitada y talentosa orquesta de Nueva York, presentándose con éxito en lugares como Hotel América, El Palladium, Hotel Hilton, entre muchos otros. Pete Rodríguez y “La Magnífica” realizaron su primera grabación en 1964 en el sello Remo Records que se tituló “At Last!” Entre los temas que más sonaron podemos mencionar “Canallón” (Mambo), “Borinqueños” (Guajira), “Ya Tu Verás” (Descarga), “Azúcar” (Guajira) y “Oigan Compañeros” (Mambo), entre otros. El siguiente disco, con el sello disquero, Remo Records, que tituló “The King Of The Boogaloo - Pete Rodríguez”, en 1965, ya no figuró el nombre de la orquesta La Magnífica y marca el inicio de su incursión en el nuevo ritmo del boogaloo, del cual fue uno de sus pioneros y que continuó en una serie de trabajos en este género.²¹

5.4. Marco Teórico

5.4.1 Recorrido y Desarrollo de la Salsa

Para entender los orígenes y el recorrido del género hay que hacer primero un contexto histórico de la época y hablar de las culturas que influenciaron la Salsa.

Según Fernando Ortíz; España al momento del descubrimiento de América era un país de carácter multiétnico debido a diferentes dominaciones anteriores. España tuvo influencia en todas las Antillas, de forma que afectó el carácter sociocultural;

²¹ Pete “Conde” Rodríguez Biography. [en línea] Disponible en: <http://salsaclasica.com/peteconderodriguez/bio.asp>.

los españoles aportan a la música cubana y caribeña con la estructura melódica, las cuerdas pulsadas y las formas literarias, entre los cuales se destaca “la décima” que significa una estrofa de 10 versos con 8 sílabas cada uno y de rima consonante.²²

En la colonización española se exterminó casi por completo los aborígenes cubanos, solo sobrevivió una referencia limitada a su *Areitos* que son manifestaciones danzarias, religiosas y musicales.

Con la llegada de esclavos originarios de África, se consiguieron aportes en ritmo, la creación de tambores y otros instrumentos percusivos así como la estructura de los cantos con alternancia entre cantante solista y coro.²³

Ya teniendo una idea de lo que acontecía en contexto histórico, se trazará una línea de tiempo para hacer más fácil seguir el desarrollo siguiendo el gráfico que en la página siguiente se muestra²⁴:

Comenzando desde la década de 1800, hace su llegada la contradanza a Cuba con los franceses que huían con la revolución haitiana en 1798 y traían sus esclavos africanos.²⁵ Éste suceso llevó a la contradanza a instalarse en Cuba, teniendo un proceso de “criollización” paulatina insertándose la célula rítmica africana conocida como la conga, lo que da como resultado la danza cubana, que tenía una mayor libertad de expresión y se centraba más en la coreografía del baile con pareja enlazada y de afluencia afroide, según Helio Orovio en 1992 a partir de lo anterior y de que a la contradanza se le empezó a extender su tiempo bailable se le llamó Danzón.

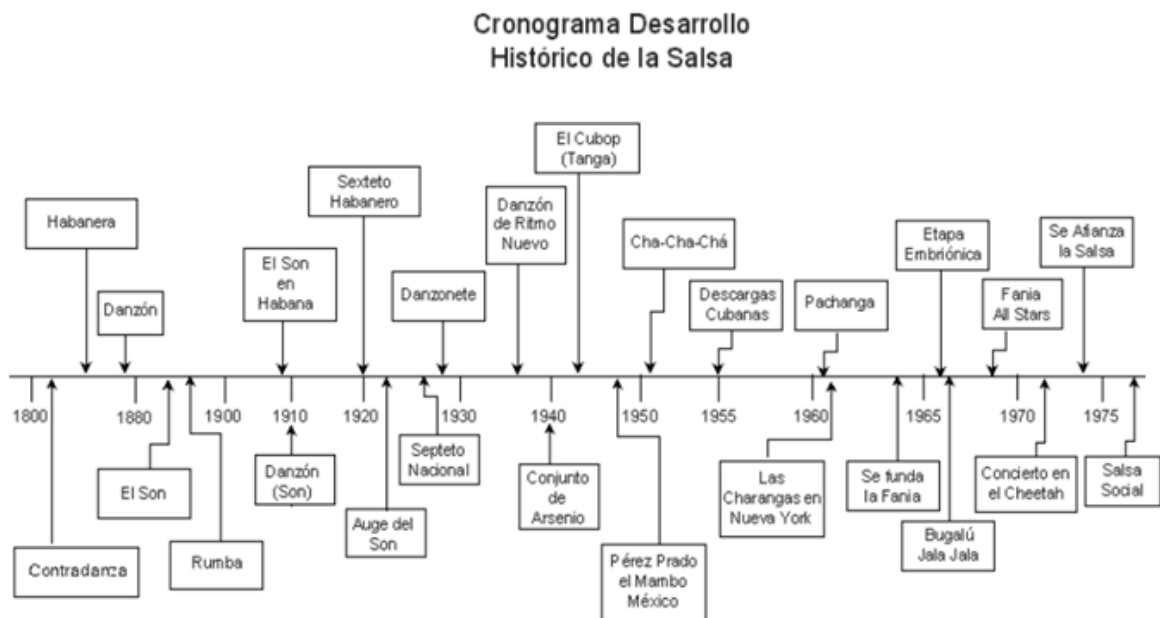
²² ORTÍZ, Fernando: La Música Afrocubana: Madrid: Ediciones Jaguar, 1975.

²³ ÁLEN, O. “De lo Afrocubano a la Salsa” San Juan: Editorial Cubanacán, 1992

²⁴ RAMOS GANDIA, Nicolás, Historia de la salsa desde las raíces hasta 1975. Puerto Rico

²⁵ CARPENTIER, A. “La Música en Cuba” México, fondo de cultura económica, 1996.

Figura 44. Cronograma de Desarrollo histórico de la Salsa



Fuente: RAMOS GANDIA, Nicolás, Historia de la salsa desde las raíces hasta 1975. Puerto Rico

La contradanza no es solo quien da vida al danzón sino también a la habanera, con influencia también cubana pero de origen bantú, en el ritmo tango Congo y la presencia hispánica en la melodía y el verso, es decir, la primera contradanza que se cantó sería lo que llamamos la habanera.²⁶

Siguiendo con curso y el desarrollo, hay que detenerse en el danzón, que en sus inicios era interpretado por la orquesta típica y sustituida por la llamada Charanga Francesa, que viene del trio musical violín, flauta y piano, y al unirse con instrumentos cubanos formaron la charanga, transición que fue muy importante para la aparición de géneros que van desde el danzón hasta la pachanga.

²⁶ LAPIQUE, Z, Música Colonial Cubana, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

5.4.2 El Son: Columna vertebral de la Salsa

A finales del siglo XIX se puede ubicar el origen del Son en las zonas orientales de Cuba; principalmente en Santiago, la zona montañosa de la Sierra Maestra y Guantánamo, popularizado por el famoso Nené Manfugás en 1892, durante los carnavales de Santiago, con un instrumento rústico semejante a una guitarra llamado *tres*, el cual pasaría a convertirse en la guitarra típica cubana.²⁷ Constituido ya como género se estructuraba con la repetición de cuatro estribillos o menos y entre estos el cantante o solista improvisa, cuando logra asentarse más hacia las ciudades adquiere la estructura de la música europea, constituida por una sección primera cerrada, luego una exposición del tema de la canción y finalmente el montuno con algunas variantes del tema.

El Son fue considerado como la música de la clase baja, de las clases pobres de los solares y con el tiempo, la difusión y la centralización del género paso a ser considerado género musical nacional de Cuba en 1920.¹⁶

En su formato original se tocó con Marímbula y botijuela pero fueron reemplazados por el contrabajo. Además de su constante cambio de formato que originalmente era cuarteto, se destacan el sexteto y septeto que tuvo la inclusión de la trompeta logrando un auge de Son durante la década del 20, y que se internacionalizaría para 1930 al llevarlo a Estados Unidos y a Europa con el famoso Antonio Machín.

A finales de 1886 se produce la abolición de la esclavitud en Cuba, dando lugar a los solares, que eran ciudades que se formaban con el desplazamiento de los negros esclavos hacia las periferias de la isla, y en medio de éste acontecimiento y la convivencia de africanos y blancos surgía la fiesta colectiva y profana llamada

²⁷ RAMOS GANDIA, Nicolás, Historia de la salsa desde las raíces hasta 1975. Puerto Rico

La Rumba. Como se debe entender, la gente que vivía en estos solares era de muy escaso recurso, lo cual no impedía la realización de las fiestas utilizando como instrumentos los muebles de sus casas, maderas de embalaje de los cargamentos que traían los barcos y descargaban en los puertos, y todo éste acontecimiento llevó a la creación de tres tambores importantes para el desarrollo de la Salsa; *La Tumba, el Llamador y el Quinto*, que tendrían protagonismo en Nueva York y Puerto Rico, ya que cuba haría más énfasis en el baile.

Con la Rumba se le da un aporte significativo a la Salsa, tomando como propios la introducción del tema musical por el cantante expresando frases de aparente incoherencia acompañado de la percusión (*Diana*) y destacando la conga como solista.²⁸

Dentro del son se definieron muchas formas y normas musicales cubanas y afro caribeñas en general, con lo que tiene que ver con la improvisación y el fraseo y el patrón más importante de todos, la clave.

Aquí un ejemplo del acople con la clave de son 2-3²⁹:

Figura 45. Estructura Son

The image displays a musical score for a piece titled "Son Estructure (b)". The score is written in 2/4 time and consists of five staves. The top staff is labeled "Claves" and shows a rhythmic pattern with a 2-3 clave signature. The second staff is labeled "Melody" and features a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff is labeled "Perc." and shows a rhythmic pattern with eighth notes. The fourth staff is labeled "Tres/Piano" and features a melodic line with eighth and quarter notes. The fifth staff is labeled "Bass" and features a melodic line with eighth and quarter notes. The score is set against a light yellow background.

5.4.3 El Mambo

No se puede hablar de Mambo sin que se mencione al danzón, y a una variación conocida como *Danzón-Mambo* o danzón de ritmo nuevo, que en 1938 los hermanos Orestes e Israel López bajo la orquesta de Arcaño, “enriquecieron la tercera parte movida del danzón con la incorporación de un montuno sincopado en las cuerdas y el piano, cada vez que necesitaban repetirlo decían “vamos a mambear” y a esta parte movida la llamaron “sabrosura” o “mambo” ”.³⁰

Arcaño quien era director del conjunto “La Charanga de Arcaño” y no era el único que experimentaba con el mambo, hablamos de Arsenio Rodríguez, un tresista cubano que trabajaba en lo que él llamaba “diablo” el cual ejecutaba en su conjunto en la sección de montunos desde 1934 y desarrollado en 1938 y que dio vida al Son montuno, muy importante en el desarrollo de la salsa y precursor del mambo.

Arsenio amplía el septeto agregando otra trompeta, el piano, haciendo tumbaos e improvisaciones criollas partiendo del swing americano y la conga, que se consideraba prohibida por el gobierno cubano, por pertenecer a ritos santeros y que luego fue aceptada, lo que da como resultado nuevas agrupaciones conocidas como conjuntos y los combos.

Con Arsenio y sus nuevos formatos de conjunto y con el son-montuno dieron como resultado variaciones y formas para “tumbar el piano”, como por ejemplo³¹:

³⁰ RAMOS GANDIA, Nicolás, Historia de la salsa desde las raíces hasta 1975. Puerto

³¹ MAULEÓN-SANTANA, Rebeca, 101 montunos, Sher Music Company, 1999. p 33

Figura 46. Variación de tumbao en el piano



Variables progresiones armónicas surgen para acompañar el montuno de un tema, entre las más comunes para la sección son: I – IV – V – IV, I – V – V – I, y el popular II – V – I, las progresiones más contemporáneas no son utilizadas hasta mediados de los años 60 con el boogaloo.

El cubano Dámaso Pérez Prado es tal vez a quien más el público reconoce como inventor del mambo, pero Prado lo que hizo fue internacionalizarlo cuando se mudó a México, con sus ideas algo extravagantes que no eran bien vistas en Cuba pero que lo llevaron a la fama. Junto con Prado, aparece en escena Benny Moré, en 1948 como estreno del concierto “*al son del mambo*” con mambos cantados abriéndole mercado hacia el cine, parte fundamental para lograr adentrarse en todos los países de habla hispana. Fue hasta la separación de éstos dos grandes que Dámaso comenzó a hacer mambo instrumental en 1951 lanzando su tema “que rico mambo” superponiendo el ritmo de Arcaño al cuatro por cuatro del swing americano volviéndolo baile de salón.³²

La sección de percusión toca en el mambo según su contexto instrumental (latin Jazz) como el ejemplo 1, o si es a un tempo más rápido como en 2 y 3³³:

³² DÍAZ, Cristóbal, *Música Cubana del Areyto a la nueva trova*, (2da edición), Editorial Cubanacán, Puerto Rico, 1981.

³³ GENTON, Daniel, *Les tumbaos de la salsa*. Francia: Editions Musicales Francaises, 2000. p 39

Figura 47. Tumbadora en el Mambo

MAMBO

The image displays three variations of mambo drum patterns, labeled 1, 2, and 3. Each variation is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes rhythmic symbols: 'x' for conga, '▲' for bongo, and '□' for timbale. Variation 1 starts at measure 19, variation 2 at measure 20, and variation 3 at measure 21. The patterns consist of a series of rhythmic figures that are characteristic of mambo drumming.

Poniendo en escena a la ciudad de Nueva York y siguiendo con el transcurso del desarrollo, en 1947 en el salón de baile *Palladium*, ubicado en Broadway, se encontraba en decadencia para sus dueños, lo que fue bastante provechoso para la escena latina con el público norteamericano, las Big Bands americanas y el swing no estaban atrayendo tanto público, así que los primeros en aparecer en escena son “Machito y sus Afroclubers” bajo la dirección de Mario Bauzá, quien daría vida junto con jazzistas norteamericanos a la combinación de jazz americano con percusión latina llamada *Cubop*, y el primer tema llamado “tanga” y que hoy conocemos como latin jazz. Gracias al Mambo, los escenarios americanos estuvieron bajo el dominio de los latinos explotando en una euforia de baile hasta los años sesenta.

5.4.4 El Chachachá y La Pachanga

Hacia 1952 y durante la década del 50 el furor lo llevó el mambo, pero también se posicionaron los formatos de charanga con el surgimiento del ritmo de Chachachá, diferenciándose con el Danzón-mambo por tener aspecto másailable.

La introducción de dos trompetas a la charanga como lo hacía Enrique Jorrín, o una trompeta como lo hacía José Antonio Fajardo³⁴ definieron el nuevo concepto de las charangas en Nueva York, formato que no funcionó en Cuba.

El primer chachachá compuesto se llamó “la engañadora” con esquema ternario: introducción instrumental, coro y estribillo al final o sin él. Las características a tener en cuenta en un chachachá son la unión vocal-instrumental-bailable distinguiendo la sencillez del ritmo para que el bailaror tenga más soltura en el baile y no se cruce.

En éste ritmo es importante que el conguero mantenga la marcha para apoyar los tumbaos que hace el piano sobre la marcha que a su vez se hacen en torno a la clave, dependiendo también si es clave de son 2-3 o 3-2.

A continuación se muestra el ejemplo de cómo va la conga en sus respectivas partes del chachachá:

En la parte N°1 se muestra el patrón básico que se desempeña en la introducción y cuerpo del tema, en la parte N° 2 y 3 se muestran variaciones para la parte del estribillo enfatizando mucho en la clave³⁵.

Terminando los años 50, específicamente en 1959, Eduardo Davidson compone el tema “La Pachanga” que fue clasificado por la disquera *Panart* como “Ritmo Pachanga”, el cual presidió diversos temas bajo la misma denominación durante la primera mitad de la década del 60. La pachanga fue un ritmo alusivo a la fiesta y la rumba que en la que se reunían todos con instrumentos y terminaban tocando al unísono, fue muy popular en Nueva York en el formato de charanga con bronces.

³⁴ LOYOLA, J. En Ritmo de Bolero, El Bolero en la Música Bailable Cubana, Ediciones Huracán, Río de Piedras, 1996.

³⁵ GENTON, Daniel, Les tumbaos de la salsa. Francia: Editions Musicales Francaises, 2000. p 37

Figura 48. Tumbadora en Chachachá

CHA CHA

Son 2-3

1. 14

2. 15

3. 16

Aquí un ejemplo de la conga en la pachanga que se llega a tocar en el llamado “A Caballo” de las congas:

Se ejecuta en un movimiento alternante de mano izquierda y derecha. No. 1 y 2 : la marcha *a Caballo* se ejecuta en la medida de un compás.

Nº 3y4 : Estas son algunas de las invenciones melódicas que marcan el estrecho de la clave, interpretado por congueros de la Habana , incluyendo una versión conocida como el dengue (Nº 4)³⁶

³⁶ GENTON, Daniel, Les tumbaos de la salsa. Francia: Editions Musicales Francaises, 2000

Figura 49. "Caballo"

CABALLO

The image displays a musical score for the piece "Caballo" in guitar notation. It consists of four systems of music, each on a single staff. The first system is labeled '1.' and contains two measures of music with rhythmic patterns indicated by 'x' marks above the notes. The second system is labeled '2.' and also contains two measures with similar rhythmic patterns. The third system is labeled '3.' and contains four measures of music. The fourth system is labeled '4.' and contains four measures, with the word "Dengue" written above the second measure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

5.4.5 Boogaloo

A mediados de la década de los 60 tanto las big bands como las orquestas que sacaron frutos de la pachanga y el mambo como Tito Puente, la charanga de Ray Barreto, entre otros, iban en decadencia. En el transcurso de estos años se crea el primer estilo latinoamericano creado en Nueva York al que llamaron Boogaloo, que tuvo la gran acogida y la aceptación de muchos de los jóvenes americanos y latinos que vivían en Nueva York, pues éste estilo tenía la particularidad de ser cantado en español y en inglés lo que facilitaba aún más su integración con el medio social. El estilo mezclaba ritmos afrocubanos con el Rhythm and Blues, también tenía influencias de bossa nova entre otros.

Uno de los temas más populares fue "Micaela" hecho por el pianista al que se denominó *El Rey del Boogaloo*, y donde popularizó la frase "I like it like that" en la

jerga de los “newyoricans”. La época en la que nació el boogaloo fue la transición al boom de la salsa que sería en 1975.

5.4.6 La Salsa

“El período que va desde 1964 a 1970 ocurre el asentamiento de las bases comerciales y musicales de la disquera Fania, compañía que definió el perfil del movimiento musical urbano que se conocería como Salsa”.³⁷

La salsa consolidaría su boom el 1975 con el concierto que realiza esta compañía disquera, y que tenía como precedente varios conciertos y hasta una película que se llamó “Our Latin Thing” (“Nuestra Cosa Latina”), convocando a todos los artistas que han tenido mayor éxito y que grabaron para ellos. Además de que la disquera dejó de clasificar la música para eliminar la “barrera” que existía tanto en lo socio-político-cultural como en lo musical mostrando un estilo de música que representaba lo irreverente de la juventud en los años 70, y que iba más allá de la nueva música del barrio de Nueva York, llamando Salsa a la música con estilo malandro, de calle y un tanto gangster, lo cual sirvió como estrategia publicitaria en la época para llamar mucho más la atención.

³⁷ RAMOS GANDIA, Nicolás, Historia de la salsa desde las raíces hasta 1975. Puerto Rico. [en línea] disponible en: <http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>

6. ASPECTOS METODOLOGICOS

6.1. PLAN DE TRABAJO

El trabajo que se realizará se dividirá en tres etapas que ayudaran a lograr los objetivos:

I ETAPA: Investigación y recopilación bibliográfica.

- Recopilar información bibliográfica acerca del contenido histórico-musical que sea relevante para la investigación.
- Obtener y seleccionar las partituras de los temas que servirán como ejemplo para el desarrollo del proyecto.
- Hacer las adaptaciones y/o arreglos necesarios para la agrupación que realizará la interpretación de los temas seleccionados.

II ETAPA: Montaje

- Socializar el proyecto con los integrantes de la orquesta La Esquina, como grupo base para la interpretación de los temas del proyecto.
- Seleccionar los instrumentos necesarios para el montaje de los diferentes ritmos afroantillanos
- Realizar montaje de los temas seleccionados.
- Crear un guión que permita establecer el paso a paso del concierto didáctico

III ETAPA: Presentación

- Desarrollar la presentación del concierto didáctico en el auditorio disponible dentro de las fechas de sustentación establecidas.

7. CONCLUSIONES

- Al conocer el recorrido y los orígenes de la música podemos entender el contexto en el que se usa y se puede usar.
- El recorrido permitió mostrar muchas de las posibilidades que ofrece la música afroantillana con respecto a los formatos que se pueden usar y su correcto uso.
- El concierto realizado permitió reconocer los aportes de la música afroantillana a lo que hoy llamamos Salsa, que tendría dos significados; el primero es, que se le puede llamar salsa a la representación de diferentes ritmos afrocubanos con elementos de la Samba, el Bossa, el Blues, donde no hay distinción de agrupaciones, formatos e idiomas.

La segunda, es que Salsa también se le puede llamar a lo que estaba pasando en Nueva York en 1975, que por cuestiones comerciales y por darle una etiqueta, se le puso el nombre de Salsa.³⁸

³⁸ RAMOS GANDIA, Nicolás, Historia de la salsa desde las raíces hasta 1975. Puerto Rico. [en línea] disponible en: <http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>

BIBLIOGRAFÍA

ÁLEN RODRIGUEZ, OLAVO. . De lo Afrocubano a la Salsa: Géneros musicales de Cuba. *Revista de Música Latinoamericana*. T́exas: University of Texas Press. [en línea]spring – Summer, 1995. Vol 16 N° 1, p. 93-95

CARPENTIER, Alejo. La Música en Cuba. México: fondo de cultura económica, 1972. ISBN 10: 8415338546 ISBN 13: 9788415338543

CASTRO, Carlos A. “La Salsa: Una Propuesta De Sus Heterogéneos Orígenes Culturales y Una Dilucidación De Sus Perspectivas Musicales”, Costa Rica, *La Retreta*, AÑO II, N° 1, Enero-Febrero, 2009. ISSN: 1659-3510.

DÍAZ, Cristóbal, Música Cubana del Areyto a la Nueva Trova: (2da edición), Puerto Rico: Editorial Cubanacán, 1981.

GENTON, Daniel, Les tumbaos de la salsa: Percussions et Musiques Afro-cubaines. Primera Edición. Editions Musicales Francaises, 2000.

LAPIQUE, BERALI, Z, Música Colonial Cubana en las publicaciones periódicas. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

LÓPEZ ORTIZ, Miguel <<Mickey>>, ¡Arriba Santurce, Corazón rumbero de Puerto Rico!, tierra de grandes percusionistas. Vol. 1, Puerto Rico; Kindle Edition, ISBN: 978-1-46338-375-6.

LOYOLA, J. En Ritmo de Bolero, El Bolero en la Música Bailable Cubana, Texas: Ediciones Huracán, Río de Piedras, 1996, ISBN 0929157370.

MAULEÓN-SANTANA, Rebeca, 101 montunos, Sher Music Company, 1999 p. 36
ISBN 9781883217075

MÉNDEZ MÉNDEZ, Serafín, Notable Caribbeans and Caribbean Americans: A Biographical Dictionary. British: British Library Cataloguing, 2003. ISBN: 0-313-31443-8.

ORTÍZ, Fernando. La Africanía de la Música Folklórica de Cuba. Havana, Ediciones Cubanas. Ediciones Cárdenas y Cia, 2001 ISBN: 978-959-10-0668-4

RAMOS GANDIA, Nicolás, Historia de la salsa desde las raíces hasta 1975. Puerto Rico. [en línea] disponible en:
<http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>

RONDÓN, Cesar Miguel, Caracas Venezuela, El Libro de la Salsa: Crónica de la Música del Caribe Urbano. Editorial Arte 1980 ISBN: 9806993101

SAMUEL J.A. Salas, Pedro I. Pauletto, Pedro J.S. Salas. *Historia de la Música* (América Latina). Buenos Aires: Editorial José Joaquín de Araujo, 1938. Segundo volumen: América Latina.

WILLIAM W.MEGENNEY, La música afrocubana: orígenes y etimologías. [Online], 11 de febrero de 2016 disponible en:
<http://www.angelfire.com/planet/islas/Spanish/v1n2-pdf/25-30.pdf>